W. A. Mozart

Von

Hermann Abert

Mozart von 1789

Silberstiftzeichnung von Dora Stock (April 1789)
Musikbibliothek Peters, Leipzig

W. A. Mozart

von

Hermann Abert

Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von

Otto Jahns Mozart

Erster Teil

(1756—1782)

Mit 9 Bildnissen und 4 Faksimiles

6. Auflage

Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1923

Copyright 1919 by Breitkopf & Härtel, Leipzig
Übersetzungsrecht vorbehalten

Vorwort

Als vor einer Reihe von Jahren die Herren Verleger der Jahnschen Mozartbiographie an mich mit dem Ansuchen herantraten, eine neue Auflage dieses Werkes vorzubereiten, war ich mir der Unlösbarkeit dieser Aufgabe von vornherein bewußt. Der Bearbeiter der beiden letzten Auflagen, Hermann Deiters, sah pietätvoll seine Hauptaufgabe darin, den Charakter des Jahnschen Werkes streng zu wahren; er beschränkte sich deshalb im wesentlichen auf Zusätze und Änderungen biographischer und antiquarischer Art und ließ alles Übrige, vor allem den ganzen kunsthistorischen nnd ästhetischen Teil, unberührt. Das war durchaus berechtigt, solange die Forschung nicht erheblich über die Ergebnisse Otto Jahns hinausgediehen war. Aber schon in seiner vierten Auflage wurde es dem Werke immer schwerer, seine alte Führerstellung zu behaupten. Die Grundlagen unserer geschichtlichen Erkenntnis haben sich der Zeit Jahns gegenüber bedeutend erweitert, Ziele und Methode der Forschung sind andere geworden, und endlich hören und empfinden wir heutzutage Mozarts Kunst wesentlich anders als unsere Großväter. Der Satz, daß die Biographien großer Männer mindestens alle fünfzig Jahre neu geschrieben werden müssen, fordert auch in unserem Falle gebieterisch sein Recht. Jetzt handelt es sich nicht mehr um Jahn, sondern um Mozart. Ein Hineinarbeiten all der einschneidenden, neuen Forschungsergebnisse in das alte Werk hätte einen Wechselbalg ergeben, der die Jahnsche Einheit zerstört und die Bildung einer neuen empfindlich gehemmt hätte; so mußte ich mich wohl oder übel zu einem vollständigen Neubau entschließen.

Den Vorwurf der Pietätlosigkeit gegenüber Otto Jahn kann ich mit gutem Gewissen zurückweisen. Wer da glaubt, das neue Werk verfolge den Hauptzweck, zu zeigen, wie herrlich weit wir es seit Jahn

gebracht hätten, verkennt meinen Ehrgeiz vollständig. Es ist kein Kunststück, einem sechzig Jahre alten Werke gegenüber den Überlegenen zu spielen, und der mitleidige Ton, in dem manche neuere Autoren bereits über Jahn reden, spricht nicht gerade für ihren geschichtlichen Sinn. Niemand weiß besser als ich, daß Jahns Mozart eine Leistung war, deren geschichtliche Bedeutung nicht wieder erreicht, geschweige denn überboten werden kann. Mögen ihre Ergebnisse heutzutage auch veraltet sein, ihre Methode und ihre ganze Art ihren Stoff zu behandeln, die Besonnenheit und Begeisterung so schön zu einen weiß, bilden ein Vermächtnis, dem sich auch die neueste Mozartforschung nur zu ihrem eigenen Schaden zu entziehen vermag.

Als Musikforscher war Jahn ein ganz ausgesprochener Romantiker. Schon die Tatsache, daß er die Biographie als Hauptfeld seiner Tätigkeit erwählte, weist ihn in das Jugendzeitalter unserer Wissenschaft, wo die Auffassung von der Kunstgeschichte als einer Künstlergeschichte noch deutlich nachwirkt. Die naive, anekdotenhafte Art der älteren Zeit liegt zwar ebensoweit hinter ihm, wie ihr Drang, alles zu rationalisieren. Er kennt als Romantiker die Abhängigkeit des einzelnen Künstlers von allgemeinen Kräften, die Macht des Unbewußten und Geschichtlichen, aber er läßt sich dadurch nicht etwa zur Leugnung der Persönlichkeit verführen. Im Gegenteil, eines seiner Hauptverdienste besteht darin, daß er, namentlich durch seine Analysen, auch in der Musikgeschichte das Verständnis für die künstlerische Individualität geweckt und geschärft hat. Damit verband sich bei ihm allerdings sofort ein weiterer, echt romantischer Zug: das historische Betrachten und Zergliedern der Mozartschen Kunst wurde ihm unter der Hand zu einem Idealisieren, sie erschien ihm als ein fernes Märchenland, zu dem er in ewig ungestillter Sehnsucht hinblickte. Verstärkt wurde dieser Drang noch durch den eben damals auf der ganzen Linie entbrannten Kampf um Wagner, in den Jahn bekanntlich als entschiedener Gegner Wagners eingegriffen hat. Auch sein Mozart trägt die deutlichen Spuren davon. Wenn gerade Mozart geraume Zeit das seltsame Los gefallen ist, als reinster Vertreter der alten, „wahren" Kunst und ihrer „geheiligten" Formenwelt gegen die bösen Neuerer ausgespielt zu werden, so geht das in erster Linie auf Jahn zurück. Diese Kanonisierung Mozarts bezog sich aber nicht allein auf die Zeit Jahns, sondern auch auf das Verhältnis Mozarts zu seinen Vorgängern. Für Jahn strebt die ganze Entwicklung auf den einen, gewaltigen Höhepunkt

Mozart zu, in dem sich alles Bisherige, Unfertige und Unvollkommene vollendet. Besonders die italienische Kunst hatte unter dieser Betrachtungsweise zu leiden, in der ganz deutlich das mächtig erstarkende Nationalbewußtsein der deutschen Romantik nachwirkt. Unterstützt wurde sie durch die der romantischen Geschichtsschreibung eigentümliche Art der Quellenbenutzung, die sich noch mit einer Auswahl von Quellen begnügte und darnach eine allgemeine Anschauung von den Dingen zu gewinnen suchte. Hier ist der Punkt, an dem Jahns Werk zuerst abbröckeln mußte: die geschichtlichen Grundlagen seines Mozartbildes erwiesen sich als zu schwach, und damit mußte über kurz oder lang auch der darüber errichtete Bau ins Wanken geraten.

Das von Jahn entworfene Idealbild Mozarts trägt aber auch in seiner Ausführung bis in Einzelheiten hinein das Gepräge der Romantik. Das Publikum, für das es bestimmt ist, ist dasselbe wie das, für das Mendelssohn, Schumann und Brahms ihre Werke schufen: das deutsche Bürgertum jener Tage mit seiner geistigen Regsamkeit und seiner feinen literarischen Bildung Daher rührt die Wahrheit und Klarheit der Jahnschen Darstellung, die so wohltuend von der Windbeutelei und Selbstbespiegelung mancher moderner Autoren absticht, die erlesene Kunst in Aufbau und Ausdruck, die allem Aufdringlichen und Unechten peinlich aus dem Wege geht. Aber eben dieser Charakter läßt auch die Begrenztheit des Jahnschen Mozartideals deutlich erkennen: es hat etwas Bürgerliches, Wohlanständiges, wenn auch im allerbesten Sinne, es gleicht einem Mozartbilde, das für die gute Stube eines deutschen Bürgerhauses bestimmt ist, geschmackvoll und fein ausgeführt, aber doch im wesentlichen auf Geschmack und Anschauungswelt der Bewohner berechnet. Das zeigt sich schon rein biographisch an dem Streben, an Mozarts und der Seinen Persönlichkeiten alles, was vom Standpunkte gemeiner Moral nicht ganz einwandfrei ist. zu mildern und abzuschleifen, bei seinen verschiedenen äußeren Konflikten, besonders mit Erzbischof Hieronymus, unbedingt Partei für ihn selbst zu nehmen u. dgl. Unter demselben Zeichen steht aber auch der künstlerische Teil. Es ist sehr bezeichnend, daß Jahn es als einen Hauptvorzug der Mozartschen Kunst empfindet, daß sie den Gärungsprozeß, den sie ihren Schöpfer gekostet habe, dem Hörer erspare. Mozart ist für ihn der Meister des Fertigen, Abgerundeten, des vollendeten Ebenmaßes. Jahn kennt an ihm keine Überraschungen, keine seelischen Abgründe, keine plötzlich hervorschießenden Leidenschaften.

Mozart, der seiner eigenen Zeit noch als unheimlicher Romantiker gegolten hatte, wurde jetzt, im Zeitalter der Romantik, zum Klassiker, und zwar wie ihn sich das damalige, ruheselige Bürgertum dachte, im Sinne einer reinen, von keinem Erdenrest der Leidenschaft getrübten, nach Nietzsches Wort apollinischen Schönheit. Das Jahnsche Mozartland gleicht den elysischen Gefilden des Gluckschen „Orfeo“: che puro ciel, che chiaro sol! Das war nicht nur abermals eine Spitze gegen die zeitgenössische Oper Wagners, sondern auch eine fühlbare Reaktion gegen das Treiben der älteren romantischen „Beethovener“, für die Mozart und Haydn bereits zum alten Eisen gehörten. Hier hat Jahn zur Herstellung des Gleichgewichts ungemein viel beigetragen.

Sein Werk gehört somit nicht allein der Geschichtsschreibung, sondern auch der Geschichte seiner Zeit an, indem es die Richtung ihrer Ideen und ihres musikalischen Empfindens mit besonderer Treue widerspiegelt. Die heutige Zeit sucht von der Romantik loszukommen; sie ist vom idealistischen, konstruktiven Denken längst zum empirischen, realistischen übergegangen und damit auch in der Kritik und Benutzung der Quellen weit strenger geworden. Sie begnügt sich nicht mehr mit einer Auswahl, sondern strebt nach dem Ganzen. Aber auch der Künstlerpersönlichkeit als solcher tritt sie anders gegenüber. Sie drängt auch hier auf dem Wege der Empirie nach Vergeistigung, faßt das Problem vor allem von der psychologischen Seite und sucht es durch möglichst feine Zergliederung des Stils, als des Allerpersönlichsten, zu lösen. Jahn war hier mit seinen Analysen bereits auf dem besten Wege, wurde aber durch sein vorgefaßtes Ideal immer wieder davon abgelenkt. Gewiß ist es keiner Zeit und keinem Biographen gegeben, eine soche Aufgabe erschöpfend zu lösen, denn es gehört zum Wesen des schöpferischen Genius, daß er jeder Generation wieder andere Seiten seines Wesens offenbart. Aber wir haben wenigstens die Pflicht, uns über unsere jeweilige Stellung zu ihm immer wieder aufs Neue Rechenschaft abzulegen und unsere geistige Selbständigkeit unseren Großvätern gegenüber zu wahren.

Das ist aber im Falle Jahn-Mozart nur allzulange versäumt worden. Die verhängnisvollste Folge des Jahnschen Werkes war die lange Zeit allgemein verbreitete Ansicht, daß damit alle Arbeit nicht nur über Mozart, sondern auch über seine Zeit endgültig erledigt sei. Es begannen Jahrzehnte des Ausschreibens und damit des Verwässerns

der Jahnschen Ergebnisse, goldene Zeiten für den Musikjournalismus, die bis in unsere Tage hineinreichen. Das Jahnsche Mozartbild, das zur Zeit seiner Entstehung noch eine lebendige Kraft gewesen war, begann, je mehr es in die breiteren Volksschichten hinabdrang, desto mehr zu erstarren und zu verblassen. Schließlich blieb ein ganz verblasenes, formales Schönheitsideal übrig, hinter dem das Beste an Mozart, seine Persönlichkeit, ganz verschwand. Er war jetzt wirklich der „ewig heitere Sonnenjüngling Amadeus" unserer jungen und alten Backfische geworden, der außerdem den großen Vorzug hatte, daß man sich geistig bei ihm fast gar nicht mehr anzustrengen brauchte. Kein Wunder, daß so mancher, dem dieses philiströse Ideal nicht mehr genügte, Mozart überhaupt den Rücken kehrte und sich dabei noch besonders fortschrittlich dünkte. So schwanken die Urteile über Mozart lange Zeit zwischen einer bei aller Ehrlichkeit recht epigonenhaften und zahnlosen Verehrungsmichelei (man lese z. B. die Ausführungen in E. Hanslicks Kritiken) und hochmütiger Ablehnung hin und her, die in einem Falle dem Gegner sogar bewußte Heuchelei vorgeworfen hat. Und doch mehren sich sowohl bei den Künstlern als bei den Forschern die Anzeichen dafür, daß man auch im Falle Mozart über die Anschauungen der Romantik hinauszukommen strebte. Man braucht nur R. Wagners Äußerungen über Mozart mit denen R. Schumanns zu vergleichen, um den großen Fortschritt zu erkennen. Von wissenschaftlicher Seite aus erfolgte der erste kritische Ansturm gegen Jahns Theorie von Mozarts absoluter Überlegenheit über alle Vorgänger und Zeitgenossen durch Fr. Chrysander in seinen bekannten Aufsätzen über den „Mitridate", aber es sollte noch über zwei Jahrzehnte dauern, bis der hier angesponnene Faden, wenigstens was Mozarts Opern anlangte, wieder aufgenommen wurde. Fürs erste folgten alle zusammenhängenden Arbeiten über Mozart dem Beispiel von Hermann Deiters und behielten die Jahnsche Grundlage bei. Am selbständigsten tat dies O. Fleischer in seinem Mozart (Berlin 1900); er hat das Verdienst, auf wichtige Punkte, wie das Verhältnis Mozarts zu Joh. Christ. Bach, als Erster hingewiesen zu haben und gibt außerdem im Anhang eine sehr sorgfältige Bibliographie. Weit weniger selbständig ist das umfangreiche Buch von K. Storck, Mozart, Stuttgart 1908, das sich aufs Engste, zum Teil bis in den Ausdruck hinein, Jahn anschließt. Wo es über ihn hinauszugehen versucht, stehen wir auf einem geschichtlich sehr schwankenden Boden, und auch die zahl- und

umfangreichen kulturgeschichtlichen Erörterungen, die übrigens für eine bestimmte Art moderner Kunstschriftstellerei typisch sind, können trotz ihren geistreichen Einzelheiten die Tatsache nicht aus der Welt schaffen, daß über Jahn hinaus mit diesem Buch zum mindesten kein Fortschritt erfolgt ist. Der Mozart von Leop. Schmidt (Berlin 1912) vollends bekennt sich ganz zur populären Musikschriftstellerei.

Bessere Ergebnisse als diese Epigonen Jahns hatte die wissenschaftliche Kleinarbeit über Mozart seit 1889 zu verzeichnen. Bibliographisch ist hier nach Fleischer H. de Curzon mit seinem äußerst sorgfältigen Essai de bibliographie mozartine, Paris 1906, zu nennen, einem Versuch, die gesamte Literatur über Mozart von den Anfängen bis 1905 zusammenzustellen. Merkwürdiger Weise ist es zu einer wissenschaftlich stichhaltigen, Mozart allein gewidmeten Zeitschrift, wie wir sie in den Bach- und Gluckjahrbüchern haben und zeitweise auch in dem Beethoven- und Wagner-Jahrbuche hatten, sehr lange nicht gekommen. Ihre Stelle vertreten nach wie vor die von Joh. Ev. Engl, dem unermüdlichen Vorkämpfer Mozarts, herausgegebenen und zum größten Teil auch selbst verfaßten Jahresberichte des Salzburger Mozarteums. Daneben sind seit 1895 die Mitteilungen der Berliner Mozartgemeinde getreten, von Rud. Genée begründet, und im wesentlichen für ein Laienpublikum bestimmt. Daher stammt der ungleiche Wert ihrer Beiträge, von denen sich namentlich die des ersten Herausgebers mehr durch warme Begeisterung als durch gründliche Sachkenntnis auszeichnen; daneben stehen freilich Beiträge von A. Kopfermann, M. Friedländer und E. Lewicki, dem feinen neueren Kenner Mozarts, denen die Mozartforschung bleibende Förderung verdankt. Seit 1. November 1918 hat endlich der Zentralausschuß der Mozartgemeinde in Salzburg mit der Herausgabe von „Mozarteums-Mitteilungen" begonnen, die wohl dazu berufen sein können, das fehlende Mozartjahrbuch großen Stils zu ersetzen. Die Leitung besorgte R. von Lewicki in Wien.

Auch biographisch sind entscheidende Fortschritte gemacht worden. Was die Briefe anlangt, so ist es, obwohl das Jahnsche Werk deren große Wichtigkeit jedermann handgreiflich vor Augen führte, seltsamer Weise recht lange bei der Veröffentlichung bloßer Blütenlesen geblieben, die mit wenigen Ausnahmen über den Stand der lange über Gebühr geschätzten Nohlschen Sammlung nicht wesentlich hinauskamen. Die

Jahre 1906—1911 brachten deren nicht weniger als fünf: von K. Storck (Stuttgart 1906), M. Weigel (Berlin 1910), A. Leitzmann (Leipzig 1910), E. Sachs (Berlin 1911) und H. Leichtentritt (Deutsche Bibliothek 1912). Die langersehnte kritische Gesamtausgabe hat erst L. Schiedermair in seinen „Briefen W. A. Mozarts und seiner Familie", München und Leipzig, G. Müller 1914, in fünf starken Bänden vorgelegt, von denen der fünfte eine Ikonographie enthält. Die beiden ersten bringen Wolfgangs Briefe, in den beiden folgenden fällt der Löwenanteil denen des Vaters zu; die Mutter ist mit 40, die Schwester mit 13, Konstanze Mozart mit 4 und Maria Anna Thekla Mozart, das „Bäsle", mit 2 Briefen vertreten. Die Sammlung ist mit musterhafter Sorgfalt angelegt, nur ganz wenige, unwesentliche Partien in den Briefen Leopolds sind weggelassen. Orthographie und sprachlicher Ausdruck der Originale sind peinlich gewahrt, ein kurzer, fast allzukurzer Kommentar gibt über die in den Briefen vorkommenden Persönlichkeiten, sonstigen äußeren Verhältnisse und Werke Mozarts Auskunft. So liegt hier ein Quellenwerk ersten Ranges vor, das der Mozartbiographie endlich die langvermißte sichere Grundlage gibt. Namentlich die Persönlichkeiten der beiden Hauptpersonen, des Vaters und des Sohnes, treten hier erstmals ans helle Licht des Tages, und das macht die Lektüre dieser Bände auch für den Laien zu einem besonderen Genuß. Sie verdienen überhaupt in der Geschichte der Briefliteratur einen Ehrenplatz: der schroffe Gegensatz, den sie zu der empfindsamen und schöngeistigen Briefstellerei jener Tage bilden, lehrt deutlich, daß dieses als sentimental verschrieene Jahrhundert doch auch seine starken, ja derben Seiten hatte. Der Herausgeber hat es vorgezogen, die einzelnen Glieder der Familie in den Briefen getrennt vorzuführen. Mir will aber doch scheinen, als wäre die dialogische Anordnung besser gewesen. Wir beklagen es mit Recht an manchen Briefsammlungen, daß nur der eine Schreiber zu Worte kommt. Denn der Brief ist niemals ein selbständiges Dokument, sondern setzt ein Gegenüber voraus, dem der Schreiber eine bestimmte Einwirkung auf sich selber zugesteht, indem er sich mit ihm in Beziehung setzt. Bei den Mozarts sind wir nun so glücklich, in den meisten Fällen, und besonders was das Wichtigste, das Verhältnis von Vater und Sohn, betrifft, Wirkung und Gegenwirkung genau verfolgen zu können. Wie fein heben sich die Briefe beider von einander ab, die impressionistischen Wolfgangs und die pädagogischen Leopolds, und wie klar

treten die zu Zeiten hochdramatischen Spannungen zwischen beiden heraus! Eine dialogische Folge hätte streckenweise geradezu eine Biographie in Briefen ergeben, die sich der Leser bei dem gewählten Verfahren nicht ohne Mühe aus zwei Bänden erst selbst zusammenstellen muß. Sehr dankenswert, wenn auch etwas buntscheckig ausgefallen ist die Bilderschau (wie ich die „Ikonographie" des doch nicht bloß für klassische Philologen bestimmten fünften Bandes umtaufen möchte); merkwürdiger Weise fehlt darin eine recht wichtige Person: Süßmayer. Sollte sich von ihm in Wien gar kein Bild mehr erhalten haben?

Auch A. Leitzmanns Schrift über „Mozarts Persönlichkeit", Leipzig 1914, ist der Biograph Mozarts zu Dank verpflichtet. Sie stellt die Urteile der Zeitgenossen über Wesen und äußeres Auftreten des Meisters annähernd vollständig zusammen. Die Zeugnisse sind lange nicht alle gleichwertig, geben aber in ihrer Gesamtheit doch anschaulich den Eindruck wieder, den Mozarts Wesen auf die Umwelt machte. Nicht wenige sind allerdings für die Persönlichkeit derer, von denen sie herkommen, weit bezeichnender als für die des Meisters, dem sie gelten.

Was die Chronologie von Mozarts Werken anbelangt, so erschien zunächst 1905 zu Leipzig eine von Paul Graf von Waldersee besorgte, wesentlich erweiterte und verbesserte zweite Auflage des alten Köchelschen Verzeichnisses, dieses neben Jahn wohl wichtigsten älteren Mozartwerkes. Sie benützt die Zusätze Köchels in seinem Handexemplar und berücksichtigt außerdem die gesamten Forschungsergebnisse von 1877 ab, dem Sterbejahr Köchels. Anlage und Ziele des Werkes sind dieselben geblieben, und auch die Chronologie der Mozartschen Werke hat keine wesentlichen Änderungen erfahren. Daß hier freilich noch recht viel zu tun übrig blieb, namentlich was die Werke bis etwa 1780 anbelangt, hat erst die spätere Forschung erwiesen, denn Köchel und Waldersee folgen, was die Datierung der Werke nach stilkritischen Grundsätzen anbelangt, durchaus den vielfach überholten Ergebnissen Otto Jahns. Unvergessen soll dieser 2. Auflage dagegen die von C. V. Reusch verfaßte Biographie Köchels bleiben, die im Vorwort abgedruckt ist.

Von den ästhetischen und historischen Arbeiten über Mozart können hier natürlich nur die grundlegenden erwähnt werden, alle Spezialarbeiten müssen der Einzeldarstellung vorbehalten bleiben. Es handelt sich dabei teilweise um Forschungen, die sich nicht einmal speziell mit

Mozart beschäftigen, sondern mit seinen Vorgängern und Zeitgenossen, aber gerade dadurch eine völlig neue Grundlage für die Erkenntnis seines Stils geschaffen haben. Zunächst kamen sie dem Instrumentalkomponisten Mozart zu Gute. 1902 legte H. Riemann den ersten Band seiner Mannheimer Sinfoniker in den bayrischen Denkmälern vor, bald darauf ließen die österreichischen eine Reihe von Wiener Vorklassikern folgen. Damit fiel auf die Wurzeln des klassischen und damit auch des Mozartschen Instrumentalstiles ein ganz neues Licht, von dem bei Jahn kaum ein schwacher Schimmer aufdämmerte. Alle drei klassischen Meister traten in einen völlig neuen, geschichtlichen Zusammenhang, als dessen wichtigste Glieder die drei Sinfonikerschulen in Mannheim, Wien und Norddeutschland erschienen. Speziell für Mozart stellte sich dabei während seiner Entwicklungsjahre eine enge Abhängigkeit von den Mannheimern heraus, namentlich seit uns durch H. Riemanns Verdienst die Kunst Joh. Schoberts wieder näher gerückt wurde. Immer klarer treten Chr. Bach und Schobert als die beiden Meister hervor, die auf Mozarts Entwicklung den größten Einfluß geübt haben, einen Einfluß, der Jahn so gut wie unbekannt geblieben war. Im Anschluß an diese Forschungen sind in neuester Zeit, besonders in Wien unter Führung Guido Adlers, stilkritische Untersuchungen über die klassische Wiener Kunst angestellt worden, so namentlich von W. Fischer im dritten Heft von Adlers Studien zur Musikwissenschaft. Sie haben sich auch für Mozart insofern als besonders fruchtbar erwiesen, als O. Jahn sich mit Mozarts Stil nur ganz allgemein und nicht systematisch beschäftigt hatte. Über Mozarts allererste Entwicklung hat ein Aufsatz des Verfassers dieses Buches über L. Mozarts Notenbuch von 1762 (Gluckjahrbuch III 51 ff.) manche neuen Aufschlüsse gebracht, zumal was sein Verhältnis zu der älteren norddeutschen Schule von Sperontes ab betrifft.

Länger hat es gedauert, bis man auch hinsichtlich der Opern Mozarts im Anschluß an Chrysanders Ausführungen über den Standpunkt Jahns hinauskam. Der erste entscheidende Vorstoß ging von H. Kretzschmar aus in einem Aufsatz über „Mozart in der Geschichte der Oper“ (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1905, abgedruckt in den Gesammelten Aufsätzen II, 257 ff.). In musterhafter Klarheit und Kürze werden hier die Wege gewiesen, die die Forschung bezüglich der Opern Mozarts zu gehen hat. Der große

geschichtliche Hintergrund, der bei Jahn teils überhaupt fehlte, teils in ganz verzeichneter Form vorlag, tritt in festen Umrissen heraus, und namentlich die italienische Kunst kommt erstmals zu ihrem historischen Recht. Natürlich tritt dadurch auch Mozarts eigenes Schaffen in ein neues Licht. Welche Bedeutung übrigens der Kunst seiner Vorgänger und Zeitgenossen nicht nur für Mozart, sondern auch als selbständigen Kunstwerken zukommt, ließ sich schon aus einer Reihe von Neudrucken von Werken Holzbauers, Grauns, Jommellis, Traettas, Gaßmanns und Umlaufs in den verschiedenen Denkmälerpublikationen entnehmen, auch hat die in letzter Zeit wieder bedeutend regere Gluckforschung für Mozart manches Neue abgeworfen.

Den größten Fortschritt über Jahn hinaus stellt das große Werk der beiden französischen Gelehrten T. de Wyzewa und G. de Saint-Foix dar: W. A. Mozart, Sa vie musicale et son oeuvre, de l'enfance à la pleine maturité (1756—1777), Paris 1912. Trotzdem es nur die ersten 21 Jahre des Meisters behandelt und sich für die übrigen mit einem summarischen Überblick begnügt, hat es doch die Mozartforschung auf ganz neue Grundlagen gestellt. Schon die Methode ist zwar nicht völlig neu, aber doch nie zuvor in der Musikgeschichte in so großem Maßstabe und mit solcher Konsequenz angewandt worden. Sie ist durchaus moderner, kunstpsychologischer Natur und die schärfste Absage an die besonders von der Romantik aufgestellte Theorie von dem engen Zusammenhang zwischen der Kunst eines Meisters und seinem äußeren Leben. Das Leben kommt für die beiden Verfasser nur soweit in Frage, als es Mozart neue künstlerische Eindrücke vermittelt hat. Hier allein liegt für sie die Quelle von Mozarts Kunst, nicht in den verschiedenen Konflikten und Krisen seines äußeren Lebens. Diese Betrachtungsweise ist von der ganz richtigen, neuen Einsicht eingegeben, daß Mozart von allen großen Musikern der für künstlerische Eindrücke empfänglichste, anpassungsfähigste und -bedürftigste war und sich diese Gabe frischer Empfindung bis an sein Ende bewahrt hat. Die Verfasser gehen denn auch mit bewundernswerter Folgerichtigkeit zu Werke und teilen das Schaffen Mozarts bis 1777 in nicht weniger als 24 Perioden ein, von denen jede einzelne vorwiegend unter dem Zeichen eines oder mehrerer künstlerischer Vorbilder steht; für die spätere Zeit lassen sie es bei 10 Perioden bewenden. Die Ergebnisse sind für die formale Seite der Mozartschen Kunst geradezu verblüffend, besonders was die Instru-

mentalwerke betrifft. Es ist den Verfassern vor allem gelungen, eine ganz neue Chronologie der Werke Mozarts aufzustellen, die die Jahnsche und Köchelsche in zahlreichen Punkten über den Haufen wirft, und man staunt über den Scharfsinn, mit dem bisher für undatierbar gehaltene Werke manchmal bis auf den Monat hinaus bestimmt werden; dabei ist die Mehrzahl dieser Datierungen überzeugend oder doch in hohem Grade wahrscheinlich. Was mit jener Methode überhaupt zu erreichen war, ist hier tatsächlich erreicht, und im Hinblick auf die Fülle neuer Ergebnisse ist bei diesen beiden Bänden das oft mißhandelte Beiwort „epochemachend" wirklich berechtigt. Nur in der Oper hätte auch mit jener Methode mehr erzielt werden können. Hier reicht die Quellenkenntnis der Verfasser seltsamer Weise lange nicht soweit wie in der Instrumentalmusik; die einzelnen Strömungen zu Mozarts Zeit sind nicht klar geschieden, geschweige denn die einzelnen Meister in ihrer Eigentümlichkeit richtig erfaßt, sodaß auf diesem Gebiete trotz den feinen Bemerkungen über die Entwicklung der einzelnen Formen noch viel zu tun übrig bleibt. Ein wichtiges neues Ergebnis ist aber auch hier zu verzeichnen: der Anteil der Pariser opéra comique an Mozarts Kunst stellt sich als weit größer heraus, als man bisher annahm.

Und doch fordert trotz diesen glänzenden Vorzügen das französische Werk durch seine Anlage und seine Ziele zur Kritik heraus, vor allem was das Verhältnis von Leben und Kunst bei Mozart anlangt. Früher sah man die äußeren Schicksale eines Künstlers als die zeugenden Kräfte für sein Schaffen an: der Künstler erlebt nach dieser Lehre zuerst etwas, dann setzt er kraft der ihm verliehenen Gaben dieses Erlebnis in Töne um. Das ist die bekannte Nachahmungstheorie in allen ihren verschiedenen Schattierungen. Wyzewa und Saint-Foix fallen ins andere Extrem, indem für sie zwischen äußerem Leben und künstlerischem Schaffen gar kein Zusammenhang besteht. Mir will aber scheinen, als gingen beide Anschauungen von einer irrigen Voraussetzung aus, nämlich der, daß das Leben eines Genies wie Mozart in derselben Sphäre von Betätigungen und Zufälligkeiten verlaufe, wie das des Nichtkünstlers und des bloßen Talentes. Man vergleiche nur einmal Wolfgangs Lebensschicksal mit dem seines Vaters. Leopold war zeitlebens gewaltig stolz darauf, sich das seinige selbst geschmiedet zu haben, und doch besteht es, bei Lichte betrachtet, nur aus einer Kette von Zufällen, die er mit einem größeren oder ge-

ringeren Maß von Klugheit teils einfach hinnahm, teils zu seinem Vorteil benutzte. Die Kunst aber war ihm eine willkürliche Beschäftigung, die er ausübte, wenn Berufspflicht oder Neigung ihn trieb, die er jedoch, wenn es ihm richtig schien, auch liegen ließ. Sie war für ihn keine ursprüngliche Lebenskraft, sondern empfing ihre Gesetze von Religion, Moral, höfischer oder bürgerlicher Konvention u. dgl. Für Wolfgang dagegen, das Genie, war das künstlerische Schaffen die allerprimärste Lebensäußerung. Er konnte nicht bloß, wenn er wollte, für ihn gab es überhaupt kein Nacheinander von Wollen und Können, sondern nur ein Müssen. Darum sind seine Werke auch nicht bloß Niederschläge oder Erläuterungen seines Lebens, sondern der Inhalt dieses Lebens selbst. Aber auch seine „äußeren" Schicksale sind deshalb weder „wesentlich" noch „unwesentlich" für seine Kunst, sondern von Anfang an unlöslich mit ihr verbunden, von denselben Trieben und Kräften bestimmt. Alles, was in Leopolds Leben bloßer Zufall gewesen war, verwandelt sich bei seinem Sohne in Schicksal. Daraus erklärt sich so vieles, was dem selbstbewußten Banausen an Mozarts Tun und Lassen „naiv", „weltfremd" oder gar „unbegreiflich" erscheint. Derselbe Dämon, der ihm seine Werke eingab, hat ihn auch seine Lebensstraße bis ans dunkle Ende geführt.

Aber auch noch einem andern Problem sind die beiden Franzosen die Lösung schuldig geblieben. Sie setzen Mozarts Kunst mosaikartig aus einer Reihe von Einflüssen zusammen, denen er der Reihe nach während seines Lebens, also durch äußeren Zufall, unterlegen sei. Dieser rationalistische Drang, Klarheit und Ordnung in das vielgestaltige Bild hineinzubringen, ist echt französisch. Aber abgesehen davon, daß es ein verhängnisvoller Irrtum ist, das Wesen des Genies durch die Addition von Einflüssen errechnen zu wollen, erhalten wir keine Antwort auf die beiden Hauptfragen: nach welchen Gesichtspunkten traf Mozart die Auswahl unter seinen zahlreichen Vorbildern, und welche Züge hat er sich von jedem einzelnen zu eigen gemacht? Warum haben z. B. Chr. Bach und Schobert tiefere Spuren bei ihm hinterlassen, als der doch ungleich bedeutendere Gluck? Schon der gewöhnliche Mensch pflegt ja nichts nachzuahmen, wozu der Keim nicht schon in ihm selbst liegt. Beim Genie aber trägt bereits diese Auswahl das Gepräge des Schöpferischen, sie ist sein erster Versuch, sich der Tradition gegenüber zu behaupten, das ihm Fremde und Hemmende abzustoßen und das Wesensverwandte nicht etwa bloß nach-,

sondern zugleich umzubilden und in seinen eigenen Besitz zu verwandeln. Gerade dieser ausschlaggebende Punkt kommt aber bei der Mosaikarbeit der Franzosen nicht zu seinem Recht. Der Anempfinder Mozart drängt den schöpferischen Gestalter viel zu sehr zurück, und damit geht uns über den mit äußerster Peinlichkeit dargestellten Teilen der Blick für das Ganze verloren. Wir sollten aber nie vergessen, daß das Größte an Mozart sein eigenes Ich und dessen Gestaltungskraft ist, nicht das Material, an dem sie sich erprobt hat, und es ist die Hauptpflicht des Biographen, dies sein Eigenstes zu verfolgen, das in den verschiedenen Stufen seiner Entwicklung zwar in verschiedener Form zum Ausdruck gelangt, aber im Grunde genommen doch stets dasselbe bleibt. Mozarts Kunst gleicht einem fein geschliffenen Kristall, der bei wechselndem Lichte immer neue Farben aufleuchten läßt, aber seinen Grundstoff doch niemals ändert.

Bei der Bedeutung des französischen Werkes für die Mozartforschung war es mit Freuden zu begrüßen, daß es sehr bald nach seinem Erscheinen auch in Deutschland eingebürgert wurde. Das geschah, in Form einer paraphrasierenden Verkürzung, im ersten Bande des zweibändigen Werkes von Arthur Schurig, W. A. Mozart, sein Leben und sein Werk, Leipzig 1913. Schurig bekennt sich selbst als „Vasallen" der beiden Franzosen und hält sich, was die geschichtliche und ästhetische Seite anlangt, streng an ihre Ergebnisse. Seine Hochachtung vor ihnen ist ebenso groß, wie seine Wertschätzung Otto Jahns gering ist. Das Werk ist die bisher schärfste Absage an Jahns romantisches Mozartideal und damit geistesgeschichtlich nicht ohne Bedeutung. Schurig fühlt sich dazu berufen, mit dem alten Wust einmal ordentlich aufzuräumen und geht in seiner temperamentvollen Art schließlich soweit, den Begründer der modernen wissenschaftlichen Musikerbiographie als einen intellektuell und moralisch rückständigen Kopf hinzustellen. So notwendig nun ein frischer Luftzug gerade der Mozartforschung war, so sehr schaden derartige ins Extrem getriebenen Behauptungen zwar nicht dem Manne, auf den sie gemünzt sind, aber der Sache des wissenschaftlichen Fortschritts. Denn so einfach, wie sich der Verfasser die Sache denkt, liegt sie bei Jahn doch nicht, ebensowenig wie bei einem anderen Manne, gegen den Schurig gleichfalls eine merkwürdige Abneigung hat, bei L. Mozart, der hier als ein beschränkter, eigensinniger Philister dargestellt wird, nachdem er bei Jahn und seinem Gefolge noch die Rolle des idealen

Vaters eines großen Mannes gespielt hatte. Auch hier wird ein an und für sich richtiger Gedanke maßlos übertrieben, und vor allem fehlt der bei Jahn wie bei L. Mozart äußerst dankbare Versuch, die Geistesart beider aus ihrer Zeit und deren geistigen Strömungen abzuleiten. Das hätte tiefer in die hier vorliegenden Probleme hineingeführt und zugleich vor allzustarker Subjektivität geschützt. Eines hat Schurig jedenfalls mit L. Mozart gemein, nämlich den ausgeprägten rationalistischen Zug, der alles und jedes auf eine bestimmte, klare und möglichst einfache Formel zu bringen und, wo nur immer möglich, scharf zu typisieren sucht; daher erklärt sich auch seine Vorliebe für die beiden Franzosen. Natürlich ist auch seine Beurteilung Wolfgang Mozarts auf diesen Ton gestimmt. Es ist sehr lehrreich, das romantische Mozartbild mit diesem modernen zu vergleichen: jenes hat das Bestreben, alles, auch die unbedeutenden Züge, zu idealisieren und ins Außergewöhnliche zu erheben, dieses sucht im Gegenteil alles auf den Boden des Greifbaren, Faßlichen, kurz der Wirklichkeit zurückzuführen und die frühere Heroenverehrung gründlich zu widerlegen. Mozarts äußere Schicksale und zum großen Teil auch sein Charakter erscheinen hier unter dem Gesichtspunkt des Alltäglichen, seine Bildung mehr als bescheiden und überhaupt sein Ideenkreis so einfach und primitiv wie nur möglich. Eine solche nüchterne Betrachtung berührt in der heutigen Zeit eines hysterischen Personenkultes zunächst sehr wohltuend, in manchem, wie z. B. der kräftigen Frontstellung gegen die anscheinend unausrottbare, sentimentale Berliner Legende, wirkt sie klärend und befreiend, in anderem dagegen, wie in der unbewiesenen, sensationellen Geschichte von der Verführung Mozarts durch Konstanze, schießt sie wieder weit übers Ziel hinaus. Im allgemeinen ist freilich sehr die Frage, ob dieses neue Mozartbild eines Mannes, der als moderner Geist auf seine Vorurteilsfreiheit besonders stolz ist, nicht doch wieder eine Verengerung unseres geistigen Horizontes Mozart gegenüber bedeutet, ob wir nicht für die alten, abgelegten Vorurteile neue eingetauscht haben. Sind wir wirklich dazu berechtigt, bei einem schöpferischen Menschen wie Mozart unsere eigene „Wirklichkeit" wiederfinden zu wollen? Das Leben eines Genies verläuft doch in einer ganz anderen Sphäre und unter anderen Formen als das des Nichtkünstlers, es ist durchaus nicht so einfach, wie dieser es sich nach seinen eigenen Maßstäben vorstellt. Schon die Berichte von Mozarts Zeitgenossen sind mit Vorsicht aufzufassen, denn die meisten von ihnen

geben ein idealisiertes Bild dessen, was die Verfasser selbst zu sein glaubten oder wünschten. Nur wo sie nackte Tatsachen geben, sind sie unbedingt zuverlässig, aber gerade hier stehen wir stets an der äußersten Peripherie des Mozartschen Lebenskreises. Den ganzen Künstler aber werden wir nur so weit verstehen können, als unsere Fähigkeit reicht, sein Werk wirklich zu erleben, darüber sollte uns keine kritische Fertigkeit und kein Kennertum hinwegtäuschen. Und hier liegt die Hauptschwäche der Schurigschen Biographie; sie ist das Werk desselben ästhetischen Intellektualismus, der vor dem Kriege bei uns in jeder Art von Kunstschriftstellerei im Schwange war. Daher rührt der rationalistische Grundzug ebenso wie der weltmännische, kühle und selbstsichere Ton, alles Eigenschaften, die in letzter Linie von den Franzosen herstammen. Tatsächlich erstreckt sich jenes „Vasallenverhältnis" Schurigs gegenüber den Franzosen weit über die Ergebnisse von Wyzewa und Saint-Foix hinaus in die gesamte Tendenz, Methode und Darstellungsweise seines Buches hinein. Der eigentlichen Biographie sind einige sehr dankenswerte Kapitel hinzugefügt, wie z. B. über den Stammbaum der Familie usw. und besonders über Mozarts Verwandte und Nachkommen.

Ganz andere Ziele verfolgt das Buch von Josef Kreitmaier S. J., W. A. Mozart, Eine Charakterzeichnung des großen Meisters nach den literarischen Quellen, Düsseldorf, Schwann 1919. Auch Kreitmaier wendet sich gegen die früheren Versuche, Mozart auch als Menschen zu idealisieren, findet aber auch so noch „Edles und Liebenswürdiges genug" an ihm, wenn es auch freilich ohne die Kunst Mozarts nicht genügt hätte, seinen Namen auf die Nachwelt zu bringen. Das Bild, das er entwirft, berührt durch seine Besonnenheit, Wärme und seinen volkstümlichen Ton sehr sympathisch; daß der gute Katholik Mozart besonders und mitunter über Gebühr hervorgehoben wird, erklärt sich aus dem Bekenntnis des Verfassers. Einen Versuch, Mozarts Persönlichkeit aus seinen Werken abzuleiten, die doch die primärsten Äußerungen seines Wesens waren, macht freilich auch er nicht, trotzdem gerade für Mozarts religiöse Anschauungen aus den Jugendmessen und ihrer eigentümlichen Auffassung der einzelnen Meßsätze viel zu gewinnen gewesen wäre.

In neuester Zeit mehren sich, zum Teil im Anschluß an Erörterungen über die Ästhetik der Oper als solche, die Untersuchungen über Mozart als Opernkomponisten und zwar von den verschiedensten

Seiten. Da hat zunächst H. Goldschmidt in seiner Musikästhetik des 18. Jahrhunderts (Zürich und Leipzig 1915) den Versuch gemacht, die gesamten musikästhetischen Grundsätze des 18. Jahrhunderts kritisch zu beleuchten und in ihren verschiedenen Wandlungen darzustellen. Er ist um so freudiger zu begrüßen, als Vorarbeiten dazu kaum vorhanden waren. Und doch handelt es sich hier um eine besonders empfindliche Lücke, denn die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts hat vor der modernen den einen großen Vorzug voraus, daß sie sich durchaus auf dem Boden der musikalischen Praxis bewegt und nicht durch Spekulation, sondern durch Abstraktion von der zeitgenössischen Kunst zu ihren Ergebnissen gelangt. Goldschmidts Buch ist aber auch deshalb für Mozart wichtig, weil es gerade auf die Oper besonders genau eingeht. Hier baut er aus der Lehre der Zeit selbst eine Opernästhetik auf, die auf alle die damals so brennenden Fragen, wie die nach dem Anteil des Verstandes und der Phantasie im musikalischen Drama, nach dem Verhältnis zwischen italienischer und französischer Oper und endlich nach der Eigentümlichkeit der Gluckschen Kunst, ein neues Licht wirft und auch dem ästhetischen Urteil über Mozart sehr zugute kommt.

Von einer ganz anderen Seite, nämlich der philosophischen, tritt H. Cohen in seiner Schrift „Die dramatische Idee in Mozarts Operntexten" (Berlin 1916) an Mozart heran. Der Gegensatz gegen die Opernästhetiker des 18. Jahrhunderts ist insofern ganz deutlich, als Cohen die musikalisch-formale Seite nicht allein fast ganz übergeht, sondern offenbar überhaupt kein Verständnis dafür hat. Die italienischen Arienanfänge, die er bei der Entführung und Zauberflöte den deutschen beifügt, beweisen klar, daß ihm z. B. der stilistische Unterschied zwischen opera buffa und Singspiel nicht aufgegangen ist. Auch die Seitenhiebe auf Wagner fordern zu scharfer Kritik heraus. Vor allem aber sollte man Behauptungen, wie daß die Oper aus dem Oratorium oder das deutsche Lied aus der Arie der Pamina entstanden sei, heutzutage wirklich nicht mehr drucken lassen. Trotz alledem und trotz der merkwürdigen Vermengung von Ästhetik und Ethik steckt in der Schrift eine Reihe trefflicher und fruchtbarer Gedanken. Sie ist die geistvollste Ausführung der alten Parallele Mozart-Shakespeare. Die Ausführungen über das Verhältnis von Tragik und Humor bei Mozart, sowie über seine geniale Art der Kontrastfiguren, auch z. B. über die Stellung von Così fan tutte,

sind in höchstem Grade anregend und machen auch den Musikforscher auf ein Gebiet aufmerksam, an dem er nur zu häufig achtlos vorbeigegangen ist. Allerdings ergeben sich auch hier mitunter recht seltsame Konstruktionen, wie z. B. die Verteidigung Don Giovannis gegen den Vorwurf der Unsittlichkeit oder die Gretchenrolle der Elvira, beides Dinge, die ebenso unmozartisch als unshakespearisch sind.

Nach dem Philosophen hat sich zu guter Letzt auch noch der Bühnenpraktiker vernehmen lassen: Ernst Lert in dem Buche „Mozart auf dem Theater" (Berlin 1918). Lert ist durch seine Inszenierung der Mozartschen Opern in Leipzig zu seinen Untersuchungen geführt worden, die ein erfreuliches Zeichen für den frischen Hauch sind, der in neuerer Zeit die Darstellung der Mozartschen Opern wieder zu beleben beginnt. Hat man doch viel zu lange den Ballast einer recht fragwürdigen und unmozartschen Tradition auf unseren Bühnen mit herumgeschleppt. Lert weiß aber wohl, daß es mit dem Bühnentechnischen allein nicht getan ist, sondern daß alle derartigen Untersuchungen von selbst in das Herz von Mozarts dramatischer Kunst führen. Man hatte Mozart als Inszenator und Regisseur bisher nur nebenbei gewürdigt, Lert stellt gerade diese Seite in den Mittelpunkt seiner Darstellung, und sie ergibt sich dabei als viel wichtiger, als man gemeinhin annimmt. Auch für die theatergeschichtliche Untersuchung der verschiedenen Opernformen zu Mozarts Zeit und des Zusammenhangs ihres Stils mit dem gesprochenen Drama ist ihm die Mozartforschung zu Danke verpflichtet, während der spezifisch musikhistorische Teil verschiedene Lücken, gewagte Hypothesen und Irrtümer aufweist. Der Schluß des Werkes bringt für die einzelnen Opern (mit Ausnahme der Finta semplice, die merkwürdiger Weise völlig übergangen wird) Inszenierungsvorschläge, die den Vorzug haben, (in Leipzig) praktisch erprobt zu sein und auch da, wo sie zur Kritik herausfordern, anregend und fördernd wirken. Besonders Sänger, Kapellmeister und Regisseure, deren Stilgefühl, was Mozart anbetrifft, großenteils noch sehr im Argen liegt, seien auf diese Abschnitte hingewiesen. Ähnliche Ziele, nur ohne musikgeschichtliche Ausführungen, verfolgt das von Emil Gerhäuser verfaßte Werk „Stuttgarter Bühnenkunst", Stuttgart 1917, das eine ganze Reihe von Inszenierungsvorschlägen zu Mozart gibt und außerdem deshalb wichtig ist, weil es von Bernhard Pankoks neuer Ausstattung sämtlicher Mozartscher Opern ausgeht. Das neue dekorative

Gewand, das Mozarts Opern hier in Stuttgart erhalten haben, gehört zum künstlerisch Wertvollsten, was die moderne Kunst der Theaterdekoration überhaupt aufzuweisen hat.

Daß das vorliegende Werk sich wenigstens bemüht, alle Ergebnisse der neueren Forschung kritisch zu verarbeiten, ist selbstverständlich. Es ist versucht worden, für jede Gattung, in der sich Mozart betätigt hat, namentlich für die lange vernachlässigte Oper, zunächst den geschichtlichen Tatbestand festzustellen. Nur erwarte man dabei keine ins Einzelne gehende Darstellung. Wir haben es hier mit dem Genius Mozarts zu tun, nicht mit einer Geschichte der Oper, Sinfonie usw. Es kann sich daher bei allen diesen älteren Meistern nur um das Wesentliche, d. h. das Lebendige handeln, das in den Strom der Mozartschen Kunst eingegangen ist. Ja, auch hier mußte eine Auswahl getroffen werden: wo eine ganze Reihe von Zeugnissen für denselben Einfluß vorliegt, gilt nur das, worin jener Einfluß am klarsten zum Ausdruck kommt. Auch können jene älteren Meister erst dann für Mozart fruchtbar gemacht werden, wenn wir sie selbst erst wieder zu lebendigen Kräften zu machen vermögen. Denn das waren sie für die damalige Zeit und auch für Mozart selbst; deshalb muß es uns gelingen, den inneren Anteil nachzufühlen, den er ihnen entgegenbrachte; mit bloßen Namen, fertigen Begriffen und Etiketten ists nicht getan. Ob und wieweit meine Auswahl stichhaltig ist, mag der Leser entscheiden.

Warum ich auf den in modernen Musikerbiographien sehr beliebten Brauch verzichtet habe, zuerst das Leben und dann die Werke Mozarts zu besprechen, habe ich oben auseinandergesetzt. Die einzelnen Werke sind somit immer in Verbindung mit dem Lebensabschnitt besprochen, zu dem sie gehören. Nur beim Re pastore habe ich eine Ausnahme gemacht und ihn mit den übrigen opere serie zusammen behandelt. In der Chronologie der Werke habe ich mich in der Mehrzahl der Fälle nach genauer Nachprüfung Wyzewa und Saint-Foix angeschlossen, die Numerierung der Werke nebst der Angabe des betreffenden Bandes der Gesamtausgabe dagegen nach Köchel und Jahn beibehalten.

Auch der landläufigen Einteilung der Werke in kirchliche, dramatische, lyrisch-vokale und instrumentale möchte ich nicht unbedingt das Wort reden. Wohl haben alle diese Gattungen ihre besonderen Stilgesetze, die respektiert werden müssen, aber für den Biographen, der

es mit der einzelnen Künstlerpersönlichkeit zu tun hat, reichen sie nicht aus. Für ihn steht hinter dem Allgemeinen das Individuelle, nie Dagewesene, Neue, d. h. eben der Genius. Wir werden bei Figaro und Don Giovanni wohl von der opera buffa, bei der Entführung und Zauberflöte vom deutschen Singspiel auszugehen haben, aber der Genius erweist sich auch hier als der Neubildner, ja Zersprenger der Gattung. Das lehrt allein schon die Literatur über den Don Giovanni, der bis auf den heutigen Tag die Frage keine Ruhe zu lassen scheint, ob wir hier eine „komische" oder eine „tragische" Oper vor uns haben. Auch werden durch jenes Prinzip Werke, die innerlich zusammengehören, auseinandergerissen. So steht z. B. die Zauberflöte dem Requiem, Ave verum, ja auch den großen Instrumentalwerken der vorangehenden Jahre entschieden näher als ihrem „Schwesterwerk", dem „Titus", trotzdem dieser ebenfalls zur Gattung der „dramatischen Musik" gehört. Und was soll vollends der „Schauspieldirektor" zwischen ihr und der Entführung? Er gehört bei aller Anmut doch mehr zu den Berufspflichten Mozarts, als zu seinen vollbürtigen Kunstwerken.

Wir wissen ja überhaupt, daß der größte Teil seiner Werke nach dem Brauche der älteren, vorbeethovenschen Zeit bestellte Arbeit, also aus äußeren Anlässen hervorgegangen ist. Es bestand damals noch eine lebendige Tradition, eine von allen, Auftraggebern wie Beauftragten, anerkannte und gefühlte Summe von Form- und Stilgesetzen, denen sich kein Künstler zu entziehen vermochte. Die Hauptfrage bei allen diesen älteren Meistern, deren letzter eben Mozart ist, ist somit die, wie jeder einzelne von ihnen den Ausgleich zwischen seinem eigenen künstlerischen Urerlebnis und jener Tradition gesucht und gefunden hat. Auch Mozarts Werke lassen sich unter diesem Gesichtspunkte in drei Gruppen einteilen. Die erste davon bilden die, in denen sich sein Genius jener Tradition ohne weiteres anpaßt, ja unterordnet; es sind die sub specie momenti geschriebenen, die Versuche, Kompromisse, gleichsam die Hobelspäne, die in seiner Werkstatt umherliegen, wie z. B. die verschiedenen dramatischen und sinfonischen Festmusiken, die für einzelne „Sängergurgeln" oder für Schüler geschriebenen Stücke u. dgl. Die mittlere Gruppe umfaßt die Werke, die sich zwar ebenfalls noch innerhalb der Tradition halten, aber sie mit der Urkraft des eigenen Erlebens durchdringen und dadurch umbiegen, bereichern und ihren Formenkreis erweitern. Typisch dafür sind besonders die

großen Klavierkonzerte der achtziger Jahre: sie verkörpern noch fühlbar das alte Ideal der Gesellschaftsmusik, aber es ist bereits persönlich gefaßt und gedeutet. In den Werken der dritten Gruppe endlich ist das Urerlebnis, die ursprüngliche Erschütterung des Künstlers, die Hauptsache, hinter der die Tradition vollständig verschwindet. Der Schwerpunkt des Schaffens ist vom aufnehmenden Teil, dem Gesellschaftspublikum, auf den Künstler übergegangen. Die Tradition ist in diesen Werken dergestalt vom Feuer des Mozartschen Genius durchglüht, daß sie schließlich der Asche gleich abfällt und ganz neue Gestalten erscheinen läßt. Es ist dabei ganz gleichgültig, ob sich dieser Genius unmittelbar ausspricht, wie z. B. in den großen Sinfonien und Streichquintetten, oder sich des Mediums eines ihm von Hause aus fremden Stoffes bedient, wie z. B. in den großen Opern. Gerade an ihnen läßt sich das hier besprochene Verhältnis am deutlichsten aufzeigen: beim Idomeneo ist das künstlerische Urerlebnis weit stärker als beim Titus, der in die zweite Gruppe gehört, und bei Figaro, Don Giovanni und der Zauberflöte ist es wiederum stärker als bei allen andern Opern. Natürlich sind jene drei Gruppen im einzelnen Fall nicht reinlich von einander geschieden; es gibt Misch- und Kreuzungsformen, denen nachzugehen einen besonderen Genuß gewährt.

Was für Mozart besonders charakteristisch ist und ihn tatsächlich in die Nähe Göthes rückt — sonst sollte man diese beliebte Parallele nicht zu weit treiben —, das ist sein schon in frühster Jugend hervortretender Drang, zu formen und zu gestalten. Er hat es nie über sich gebracht, gleich dem jungen Haydn und später dem jungen Schubert und Schumann, seinen seelischen Rohstoff fessellos dahinströmen zu lassen. Er verzichtet zunächst lieber auf alle bestechende Originalität und späht bei seinen zahlreichen Vorbildern nach den Zügen aus, die jenen Bildnertrieb in ihm zu stärken und zu fördern geeignet sind. Und zwar äußert sich dieser Trieb zunächst unbewußt, etwa bis zum Abschluß der italienischen Reisen, dann in bewußtem Streben, bis über den Idomeneo hinaus, und endlich in reifster Entfaltung von der Entführung bis zum Ende. Diese Einteilung des Mozartschen Schaffens scheint mir deshalb auch die natürlichste zu sein. Die zweite dieser Perioden liebt man neuerdings unter das Zeichen von Sturm und Drang zu stellen, der ja gegenwärtig in Literatur und Kunst wieder besonders hoch im Preise steht. Gewiß

hat Mozarts Kunst hier viel von Sturm und Drang an sich, namentlich auch im Idomeneo, aber sie ist doch nicht selbst Sturm und Drang, denn selbst in den stürmischsten Ausbrüchen dieser Zeit ist immer noch jener Trieb erkennbar, zu gestalten und den Naturalismus in Kultur zu verwandeln. Man braucht sich nur die Art zu vergegenwärtigen, wie Mozart das Erbe Joh. Schoberts, eines der ausgesprochensten Stürmer und Dränger in der Musik, um- und weitergebildet hat, und man wird ohne weiteres erkennen, was ihn von jener Richtung grundsätzlich trennt.

Die hauptsächlichsten Vorarbeiten für dieses Buch konnte ich zum Glück noch vor Kriegsausbruch abschließen; nur die französischen und englischen Bibliotheken waren mir nicht mehr erreichbar. Indessen ist die von dort zu erwartende Ernte nicht so reichlich, daß ich mich hätte bestimmen lassen, die Herausgabe des Werkes auf unabsehbare Zeit hinauszuschieben. Das freundlichste Entgegenkommen fand ich auf den italienischen Bibliotheken, die für die historischen Grundlagen der Mozartschen Kunst natürlich die reichste Ausbeute abwarfen, so namentlich auf der Konservatoriumsbibliothek von Neapel (Cav. Pagliara †), den Bibliotheken von S. Cecilia (Prof. Mantica) und der Casanatense in Rom, und der Bibliothek des Liceo musicale zu Bologna (Prof. Vatielli). Auch der Leitung der Biblioteca Estense in Modena, der Marciana in Venedig und der Bibliothek des Klosters Montecassino bin ich zu Dank verpflichtet. Daß die verschiedenen deutschen und österreichischen Staats- und Privatbibliotheken, besonders in Wien, Berlin, München und Dresden, auch in meinem Falle ihre nie versagende Hilfsbereitschaft bewährt haben, brauche ich wohl nicht erst besonders zu versichern; hier konnte ich auch den Pariser und Londoner Ausfall zum großen Teile decken. Auch dem Salzburger Mozartarchiv und seinem Leiter, Herrn K. Rat Engl, bin ich zu großem Danke verpflichtet, vor allem für die Erlaubnis, eine größere Anzahl von Originalzeugnissen kopieren und photographieren zu dürfen. Bei der Korrektur unterstützte mich mit gewohnter Hilfsbereitschaft mein alter Freund Prof. Dr. Bechtel (Halle), bei der Anfertigung des Registers mein Schüler cand. phil. R. Gerber.

Endlich sei auch noch mit besonderer Dankbarkeit des Verlagshauses von Breitkopf & Härtel gedacht, das trotz den kritischen Zeiten die Drucklegung des Werkes in jeder Weise gefördert und beschleunigt hat.

Da dieses Buch das Erbe des Jahnschen antreten soll, so ist auch seine äußere Ausstattung dieselbe geblieben, namentlich was das Verhältnis von Text und Anmerkungen betrifft. Doch habe ich selbstverständlich die Zahl der Anmerkungen nach Kräften beschränkt und namentlich aus der älteren Literatur alles gestrichen, was heutzutage keinen primären Wert mehr hat. Auch darin bin ich Jahn gefolgt, daß ich die Orthographie der zitierten Briefstellen leicht modernisiert habe. Es scheint mir nicht unbedingt notwendig, den Leser um des beliebten „Zeitkolorits" willen mit diesen, oft recht verzwickten, orthographischen Dingen zu plagen. Wer sich mit der Geschichte der Salzburger Mundart beschäftigt, wird natürlich auf die ursprüngliche, bei Schiedermair gegebene Orthographie zurückgreifen müssen und in den Mozartschen Briefen eine Quelle ersten Ranges finden. Aber das ist nicht der Zweck dieses Buches. Dagegen ergab ein genauer Vergleich der von Jahn zitierten Briefstellen mit der Schiedermairschen Fassung verschiedene falsche Lesarten Jahns, die zumeist auf seiner Unkenntnis des süddeutschen Dialektes beruhen. Im allgemeinen beschränkt sich das, was von Jahns äußerer Darstellung in dieses Werk übergegangen ist, auf wenige Seiten und auf solche Stellen, wo Jahn der Kürze halber Stellen aus Leopolds und Wolfgangs Briefen paraphrasiert. Sonst habe ich auch da, wo ich gleich den andern Mozartbiographen die gesicherten Ergebnisse Otto Jahns übernahm (es handelt sich stets um Fragen der äußeren Biographie), schon um der stilistischen Einheit des Buches willen eine neue Form der Darstellung gewählt. Die Zusätze von H. Deiters habe ich zum Teil übernommen und durch den Beisatz [D.] als solche kenntlich gemacht.

Es sind sehr dunkle Zeiten für unser deutsches Vaterland, in denen dies Buch in die Welt hinausgeht, die dunkelsten, die es wohl je erlebt hat. Die Folgen wird auch die deutsche Wissenschaft zu verspüren bekommen. Ihrer Führerstellung hat zwar der äußere und innere Zusammenbruch nichts anzuhaben vermocht, aber auch für sie wird es noch in weit höherem Maße als früher gelten, alle Kräfte zusammenzuhalten und sich vor Ermattung und Verflachung zu hüten. Mit der Kunst zusammen wird sie in erster Linie dazu berufen sein, an der geistigen Erneuerung unseres deutschen Lebens mitzuarbeiten. Erreichen werden wir dieses Ziel freilich weder durch nebelhaftes Träumen noch durch schwächliches Anstaunen ausländischer Errungenschaften, sondern nur dadurch, daß wir uns auf die in unserem

eigenen Volke beschlossenen, lebendigen geistigen und sittlichen Kräfte besinnen und mit diesem Rüstzeug den Wiederaufbau beginnen. Von Mozart, der ein sicheres Gefühl für deutsche Art hatte, stammt das frische Wort: „Wäre nur ein einziger Patriot mit am Brette — es sollte ein anderes Gesicht bekommen! Doch ... das wäre ja ein ewiger Schandfleck für Teutschland, wenn wir Teutsche mit Ernst anfingen, teutsch zu denken, teutsch zu handeln, teutsch zu reden und gar teutsch zu singen!" Daraus klingts auch heute noch wie heller Fanfarenton. Der edle Fürst, dessen Namen dieses Buch trägt, hat in einer langen Regierung des glücklichsten Einvernehmens zwischen Fürst und Volk den Sinn jenes Wortes verstanden wie nur wenige, und er ist darum auch der einzige, der jetzt noch auf seinem Ruhesitz im stillen Waldgrund getrost das Dichterwort auf sich anwenden mag, daß er „sein Haupt kann kühnlich legen jedem Untertan in Schoß". Möge er auch dieses Buch als ein bescheidenes Zeichen alter Schwabentreue freundlich aufnehmen!

Halle (S.), im Oktober 1919.

Hermann Abert.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Da seit dem Erscheinen der ersten Auflage dieses Bandes keine Forschungen von grundlegender Bedeutung erschienen sind, die bedeutendere Eingriffe in den Text erfordert hätten, erscheint die vorliegende zweite Auflage im Wesentlichen in derselben Gestalt, nur daß ein großer Teil der bisher im Anhang des zweiten Bandes gebrachten Berichtigungen nunmehr, soweit dies satztechnisch möglich war, im Text selbst erfolgt; auch sind sonst kleine Irrtümer und Druckfehler beseitigt und Einzelforschungen, wie die von Spieß über das Adoramus, berücksichtigt worden.

Leipzig, Weihnachten 1922.

Hermann Abert.

Erläuterung der in den Anmerkungen vorkommenden Abkürzungen.

B I—V = Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie. Erste kritische Gesamtausgabe von Ludwig Schiedermair 1914, Band I—V.

J$^{1-4}$ = Otto Jahn, W. A. Mozart, 1.—4. Auflage.

WSF = de Wyzewa et de Saint-Foix, W. A. Mozart 1912, 2 Bände.

AMZ = Allgemeine Musikalische Zeitung, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1798 bis 1848, 1863—1865, dann 1866—1882 unter Leitung von F. Chrysander bei Rieter-Biedermann erschienen.

NZfM = Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig, C. F. Kahnt (begründet 1834 von R. Schumann).

Vj = Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1884—1894.

MfM = Monatshefte für Musikgeschichte (R. Eitner) 1869—1904.

JP = Jahrbücher der Musikbibliothek Peters Leipzig, C. F. Peters 1895—1918.

ZJMG = Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1899—1914.

SJMG = Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, ebenda 1899—1914.

MBM = Mitteilungen für die Berliner Mozartgemeinde, Berlin, Mittler und Sohn 1895—1918.

Mk = Die Musik, Berlin, Schuster und Löffler 1901—1915.

ZfM = Zeitschrift für Musikwissenschaft, Leipzig, Breitkopf & Härtel, seit 1918

AfM = Archiv für Musikwissenschaft, Bückeburg und Leipzig, Breitkopf & Härtel, seit 1918.

MM = Mozarteums-Mitteilungen, Verlag des Mozarteums in Salzburg, seit 1918.

MJB = Jahresberichte des Mozarteums in Salzburg, Salzburg, Selbstverlag des Mozarteums, seit 1881.

RMJ = Rivista musicale italiana, Turin, Fratelli Bocca, seit 1894.

DT = Denkmäler deutscher Tonkunst, Leipzig, Breitkopf & Härtel.

DTB = Denkmäler der Tonkunst in Bayern, ebenda.

DTÖ = Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Wien, Artaria & Co.

Seiner Königlichen Hoheit dem Herzog

Wilhelm zu Württemberg

Zusätze zur sechsten Auflage.

Seite 1. Unter den Chorschülern des Augsburger Domkapitels, die für den Nachwuchs des Domchores bestimmt waren, und aus denen später mit Vorliebe die musikalischen Vikare und Kapellmeister erwählt wurden, erscheint am Anfang des 17. Jahrhunderts ein Johann Mozart, ein Schüler Christian Erbachs und allem Anschein nach ein sehr begabter Musiker, der aber schließlich ins Kloster Heilig Kreuz eintrat[1]. Da er 1613 bereits seine Studien vollendet hatte, so haben wir in ihm den ältesten musikalischen Träger dieses Namens vor uns, über den wir außer diesem selbst noch weiteres wissen. Ob er freilich mit David Mozart verwandt war, steht dahin.

Seite 69. Marianne erkrankte am 12. September und erhielt am 21. Oktober die letzte Ölung[2]. In dem für den 30. September angekündigten Konzert trat allem Anschein nach Wolfgang also allein auf.

Seite 153. W. Kurthen[3] hält mit H. Deiters die Wiener Festmesse von 1768 für identisch mit der C moll-Messe (K.-V. 139).

Seite 176. Die Abreise nach Italien geschah, wie Hagenauer richtig bemerkt, am 13., nicht am 12. Dezember, und demgemäß verschieben sich auch die Zeiten der Abfahrt von Innsbruck und Steinach um einen Tag, denn L. Mozart hatte einen alten Kalender mitgenommen, den er erst unterwegs gegen einen neuen umtauschte[4]. Nach seinen Reiseaufzeichnungen waren die Stationen dieser ersten italienischen Reise folgende: Innsbruck, Steinach, Brixen, Bozen, Neumarkt, Rovereto, Verona, Mantua, Cremona, Mailand, Parma, Bologna, Florenz, Rom, Neapel, Turin, Venedig[5].

Seite 203 ff. Der Weg nach Mailand war bei der zweiten und dritten Reise derselbe wie bei der ersten, nur daß die erste Station St. Johann war und die letzte vor Mailand Brescia.

Seite 277. Auch die beiden Festspiele von Hasse Egeria (Wien 1764) und Partenope (Wien 1767, s. I 117) sind reich an Chören wie an begleiteten Rezitativen, die Partenope dazu auch an Tänzen.

Seite 302. Vgl. dazu neuerdings W. Kurthen a. a. O.

Seite 430. Die Mandoline taucht mitunter auch in der opera seria auf, wie z. B. in Hasses Achille in Sciro II 8 (Se un core annodi).

Seite 980. Über Thorwart vgl. neuerdings E. Blümml MM II 3, 81 ff.

---

[1] Th. Kroyer DTB X 1, p. LXVII f., O. Ursprung, J. de Kerle, München 1913 (Dissertation). [2] B IV 248 f. [3] ZfM III 211 ff. [4] Schurig, Reiseaufz. S. 16, 49, 62. [5] Schurig S. 49 ff.

Die Kindheit

Wolfgang Amade Mozart ist so wenig ein Wiener Kind gewesen, wie Joseph Haydn und Ludwig van Beethoven, mit denen er von der Kunstgeschichte zum Dreigespann der „Wiener Klassiker" vereinigt zu werden pflegt. Seine Wiege stand in Salzburg, sein väterlicher Stammbaum aber reicht über die Grenzen Österreichs und Bayerns hinweg nach Schwaben hinein. Die Familie Mozart — der Name kommt auch in den Formen Mozert, Motzart, Motzhardt, Motard vor — war seit der Mitte des 17. Jahrhunderts in der alten Reichsstadt Augsburg ansässig. Dort war der älteste nachweisbare Ahnherr des Meisters, David Mozart, aus dem benachbarten Dorfe Pfersee eingewandert und hatte das Bürgerrecht und die Maurergerechtigkeit erhalten[1]. Er war um 1620 geboren, heiratete am 25. Januar 1643 Maria Negeler aus Lechhausen und starb am 28. Januar 1685. Seine drei Söhne Daniel (1645—1683 [?]), Hans Georg (1647—1719) und Franz (1649—1694) waren gleichfalls Maurermeister; der jüngste, Franz, der am 30. Januar 1678 Anna Härrer (oder Harrer) aus Oberpüchrhain (gest. 1703) geheiratet hatte, wurde der Urgroß-

[1] Vgl. A. Buff, Münchener Allg. Zeitung vom 15. Juli 1891 und Zeitschr. des Histor. Vereins für Schwaben und Neuburg XVIII, 1891, S. 1 ff., J. Ev. Engl, Festschr. zur Mozart-Zentenarfeier Salzburg 1891. Ein Stammbaum bei Schurig, Mozart I, vor Kapitel 1, vgl. ebenda S. 511 f. Der älteste Träger des Namens, der in Augsburg urkundlich nachweisbar ist, ist Christoph M. (Stoffel) 1551. Ein verwandtschaftlicher Zusammenhang zwischen ihm und der Familie des Komponisten läßt sich indessen weder bei ihm feststellen, noch bei dem Maler Anton M., der um 1573 geboren ist. Ebensowenig sind bis jetzt hinsichtlich des Wundarztes Leopold M. (geb. um 1765 in Pfaffstädt bei Mattighofen) und seines Bruders, des Musikers Philipp M., urkundliche Beweise ihrer Zugehörigkeit zum Stamme des Komponisten erbracht worden. Vgl. 23. Jahresbericht des Mozarteums 1903, S. 18. Vorsicht ist dabei um so mehr geboten, als der Name M. mit seinen verschiedenen Spielarten in Süddeutschland ziemlich häufig ist.

vater des Meisters. Sein ältester Sohn Johann Georg Mozart (4. Mai 1679—19. Febr. 1736)[1] wurde Buchbindermeister in Augsburg; er war in erster Ehe (1708) mit Anna Maria Peter, der Witwe eines Buchbinders Banneger, in zweiter (seit 16. Mai 1718) mit Anna Maria Sulzer vermählt (1696—1766 [?]), der Tochter eines aus Baden gebürtigen und später in Augsburg ansässigen Webermeisters[2]. Dieser Ehe entstammten sechs Söhne, von denen einer bald starb, und zwei Töchter. Näheres wissen wir nur von dreien davon: zwei, Joseph Ignaz (1725—1796) und Franz Aloys (1727—1791) wurden wiederum Buchbindermeister in Augsburg, mit dem ältesten aber, Johann Georg Leopold (geb. den 14. Nov. 1719)[3] zog erstmals das musikalische Talent in das ehrbare Handwerkergeschlecht ein: dem großen Komponisten hat also, ganz anders als z. B. Seb. Bach, nur eine einzige Generation vorgearbeitet.

Mit diesem Sohne, der sich schon als Knabe besonders aufgeweckt zeigte, hatte der Vater Größeres vor, er sollte Geistlicher werden. So kam Leopold Mozart auf die Fürsprache seines Paten, des Kanonikus Grabher, hin als Chorknabe bei den Klosterchören zum Heiligen Kreuz und zu St. Ulrich unter[4]. Diese Ausbildung als Chorknabe war für den katholischen Musiker in früheren Jahrhunderten der gewöhnliche Anfang und eine ausgezeichnete praktische und theoretische Grundlage. Denn der Dienst dieser Knaben erstreckte sich weit über den Rahmen der Liturgie hinaus. Noch am 13. Oktober 1777 schreibt Leopold Mozart dem Sohne, wie er einst als Knabe in St. Ulrich bei der Hochzeit des Hofrates Öfele eine Kantate mitgesungen habe[5]. Auch zu seiner Orgelkunst, die später während seiner Studienzeit Aufsehen erregte, hat er wohl schon im Kloster den Grund gelegt. Ein Herr von Freisinger erzählte Wolfgang noch 1777 in München davon[6]: „er erinnert sich noch absonderlich auf Wessobrunn, wo der Papa (das war mir völlig neu) recht unvergleichlich auf der Orgel geschlagen hat. Er sagte: das war erschröcklich, wie es untereinander ging mit

[1] Das Ölbild im Mozarteum stellt nicht ihn, sondern seinen Sohn Leopold dar, vgl. Engl, S. 21. [2] S. Beil. I 1. [3] Sein Geburtshaus in der Frauengasse trägt jetzt eine Gedenktafel. Die Taufurkunde Beil. I 2. [4] St. Ulrich war eines der Benediktinerklöster, die die Salzburger Universität gestiftet hatten und teilweise unterhielten. Vgl. R. P. Hist. univ. Salisb. p. 29 ff., 90 f. Meyer, Die ehemalige Universität Salzburg, S. 4. Diese Verbindung hat wohl auch L. Mozart später bestimmt, die Universität Salzburg als Student zu beziehen. [5] B III 214. [6] B I 78.

Füßen und Händen, aber wohl unvergleichlich — ja, ein ganzer Mann. Bei meinem Vater galt er sehr viel. Und wie er die Pfaffen heruntergefoppt hat wegen dem geistlich werden".

Im allgemeinen war Leopold Mozart später ziemlich schlecht auf seine Augsburger Landsleute zu sprechen. Dem Sohne bezeichnet er sie schlankweg einmal als „Abderiten"[1]. Auch das Verhältnis zu seinen Geschwistern war recht kühl. Er beschuldigte sie, die Schwäche ihrer Mutter zu seinem Nachteile ausgenützt zu haben; sie selbst trugen freilich kein Bedenken, seine Unterstützung in Anspruch zu nehmen.

1737 bezog Leopold Mozart zu zweijährigem Studium die Salzburger Universität[2]. Das bedeutete keine Absage an seine musikalischen Neigungen. Im Gegenteil, die Universitäten gehörten noch damals, wie seit alters, zu den festesten Stützen der Tonkunst in Deutschland, und zahlreiche bedeutende Musiker sind durch das akademische Studium hindurchgegangen. Leopold Mozart hat nach den Akten Logik studiert, daneben aber auch höchstwahrscheinlich Jurisprudenz getrieben. Schon 1738 wurde er auf Grund einer Prüfung öffentlich ausgezeichnet. Aber von 1739 an fehlt sein Name in den Universitätslisten: offenbar hatte die Musik den Sieg über die wissenschaftlichen Neigungen davongetragen[3]; die in jenem Briefe Wolfgangs genannten Versuche, ihn doch noch für den geistlichen Stand zu gewinnen, mögen ihn in diesem Entschluß bestärkt haben. Die endgiltige Entscheidung fiel, als ihn der Präsident des Domkapitels, Graf Joh. Baptist Thurn, Valsassina und Taxis, 1740 in seine Dienste nahm, und zwar in der ja aus jener Zeit sattsam bekannten Doppelstellung eines Kammerdieners und Musikus. Im selben Jahre widmete Mozart diesem Gönner sein erstes, selbstgestochenes Werk, die »Sonate Sei per Chiesa e da Camera A T R E Due Violini e Basso«; das Begleitschreiben weist dankbar darauf hin, der hohe Herr habe den Komponisten »ad un tratto cavato dalle dure tenebre d' ogni mio bisogno, e stradato ver l' orizzonte

[1] B III 223. [2] Vgl. A. Hammerle, Mozart und einige Zeitgenossen, Neue Beiträge für Salzburgische Geschichte, Literatur und Musik. Salzburg 1877.
[3] Die Frage hängt davon ab, ob man L. Mozart als den Verfasser der Notizen bei Marpurg, Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, Berlin 1757, III 183 ff. anerkennt oder nicht. Hammerle verneint es im Hinblick auf die Universitätsakten, Seiffert dagegen weist, meiner Ansicht nach mit Recht, in seiner Einleitung zu DTB IX 2, S. IX auf die Korrespondenz zwischen Marpurg und Mozart, sowie auf die unverkennbar Mozartsche Haltung des ganzen Berichtes hin.

della mia fortuna«[1]. Auch während der nächsten drei Jahre ließ Graf Thurn seinem Kammerdiener volle Freiheit zu musikalischer Betätigung. Es entstand in den Jahren 1741 und 1743 je eine Passionskantate mit dem Titel „Christus begraben" und dazwischen hinein für die Universität eine lateinische Schuloper, das Seitenstück zu des Sohnes »Apollo et Hyacinthus«, betitelt »Antiquitas personata«, aufgeführt am 18. Mai 1742 in der kleinen Universitätsaula[2]. Von diesem Werke ist nur das Szenarium erhalten, während von den beiden von Mozart fälschlicherweise als Oratorien bezeichneten Passionskantaten wenigstens die Texte vorliegen. Die Dichtung beider Werke stammt aller Wahrscheinlichkeit nach von dem Professor Jak. Anton Wimmer[3].

Beide Kantaten sind allem Anschein nach am erzbischöflichen Hofe in der Fastenzeit aufgeführt worden[4]. Mozart war also dem Erzbischof Sigismund (Grafen von Schrattenbach) bereits aufs beste empfohlen, als er ihn 1743 als vierten Violinisten in seine Hofkapelle aufnahm. Bis 1758 rückte er allmählich zum zweiten Violinisten auf, 1763 wurde er Vizekapellmeister, gleichzeitig mit Lollis Ernennung zum Kapellmeister[5]. 1757 treffen wir ihn außerdem in der Stellung eines Hofkomponisten, die als besondere Auszeichnung verliehen wurde und ihre Inhaber im Range den Kapellmeistern annäherte. Nach L. Mozarts Bericht bestand die Instrumentalkapelle in diesem Jahre aus 33 Köpfen[6], dazu traten aber noch der Stadttürmer mit seinen Gesellen und die stattliche Schar der Hof- und Feldtrompeter, die erforderlichenfalls auch im Saitenorchester verwandt wurden[7]. Als Kapellmeister hat L. Mozart hintereinander Matth. Sigm. Biechteler (bis 1743), Karl Heinr. von Bibern (bis 1749),

[1] Seiffert a. a. O. S. XII. [2] Seiffert S. XIII—XVII, wo auch der Text der ersten Passionskantate abgedruckt ist. [3] Hammerle a. a. O. S. 13 ff. Köchel S. 32 vermutet hinter den Initialen J. A. W. den Kuraten Joh. Ad. Wieland. [4] So erklärt sich Mozarts Angabe in seinem Gesuche von 1778 (bei Pirckmayer, Zur Lebensgeschichte Mozarts, Mitteilungen der Gesellsch. f. Salzb. Landeskunde XVI 145), er diene dem Erzstift 38 Jahre. Auch in dieser Stellung führte er noch den Titel „Hochfürstl. Salzburgischer Kammerdiener". S. das Hochzeitsamtsprotokoll bei Engl S. 16, der auch weiteres aus seiner Studien- und Amtszeit mitteilt. So erhielt er z. B. 1753 wegen einer „Verthätigungsschrift" gegen den Priester Egglstainer und den Grafen Thun einen Verweis und mußte Abbitte leisten. [5] Vgl. Hammerle S. 26, 28 und Seiffert S. XXV. [6] Bei Marpurg a. a. O. [7] Seiffert a. a. O. gibt ein genaues Verzeichnis der einzelnen Instrumentisten.

Joh. Ernst Eberlin (bis 1762), Jos. Franz Lolli (bis 1778), Dom. Fischietti (1772—1783), Jak. Rust (1777—1778) und Ludov. Gatti (von 1783 ab) erlebt, als Vizekapellmeister Bibern und Lolli. Zu diesen Instrumentisten kam nun aber noch eine Vokalkapelle, bestehend aus 30 Solo- und Chorsängern und 15 Kapellknaben zur Ausführung der Kirchenmusik [1]. Die Knaben hatte L. Mozart von 1744 an auf der Violine und von 1777 an auch auf dem Klavier zu unterrichten [2].

Der umfangreiche kirchliche und weltliche Dienst dieser Kapelle [3] läßt in Verbindung mit dem Unterricht im Kapellhause und zahlreichen Privatstunden deutlich erkennen, daß Mozart keineswegs auf Rosen gebettet war, zumal da der pflichttreue Mann seine Ehre darein setzte, die Musik auf einen trefflichen Fuß zu stellen [4]. War doch, wie damals allerorts, mit seiner Stellung außerdem noch eine starke kompositorische Tätigkeit von Amts wegen verbunden. Trotzdem fand er daneben, wie aus seinem Briefwechsel mit dem Augsburger Verleger J. J. Lotter hervorgeht [5], noch Muße, dem Collegium musicum seiner Vaterstadt mit einer Reihe von Kompositionen, darunter der „Schlittenfahrt", der „Bauernhochzeit" und der „Pastoralsinfonie", aufzuwarten, 1756 seine Violinschule bei Lotter herauszugeben und 1759 im Verein mit Eberlin auch noch das Hornwerk auf der Festung Hohensalzburg mit zwölf Musikstücken unter dem Titel „Der Morgen und der Abend" zu bedenken [6].

Auch ist L. Mozart keineswegs die Salzburger Lokalgröße gewesen, zu der ihn einzelne Leute gern herabdrücken möchten. Noch vor dem Erscheinen seiner Violinschule, 1753, ernannte ihn L. Mizler zum Mitglied der „Societät der musikalischen Wissenschaften" in Leipzig, was Mozart dem Verleger Lotter am 24. November mit den Worten mitteilt [7]:

Ihnen im größten Vertrauen gesagt, man hat mir einen Brief von einem weiten Ort geschrieben, wo man mir berichtet, daß man gedenket mich

---

1 Marpurg S. 190 ff.; Seiffert S. XXVIII f. 2 Vgl. seine selbstbewußten Äußerungen darüber B IV 44, 81. 3 Seiffert gibt S. XVII ff. nach dem Salzburgischen Kirchen- und Hofkalender die Ansagen für sämtliche Hoffeste aus dem Jahre 1757. 4 Schubart, Ästhetik der Tonkunst 1806, S. 157. 5 Briefe in der Sammlung Grasnick der Kgl. Bibliothek Berlin, im Auszug abgedruckt bei Seiffert S. XXX. 6 Die Stücke für Januar, April, August, November und Dezember stammen von Eberlin, die übrigen von Mozart. Mozart hat die dem Charakter der einzelnen Monate angepaßten Stücke auch für Klavier gesetzt. Seine Stücke für den Mai (Menuetto pastorale) und den September („Die Jagd") sind heute noch auf dem Werke zu hören. 7 Seiffert a. a. O. S. XXXV.

als ein Mitglied — erschrecken Sie nicht! — — oder — — lachen Sie nicht — — mich als ein Mitglied der correspondierenden Societät musikalischer Wissenschaften zu ernennen. Potz Plunder! das spritzt. Schwätzen Sie aber ja nicht aus der Schule, denn es möchten nur Winde sein. Ich einmal hab mein Lebstag nicht einmal daran gedacht; das weiß ich als ein ehrlicher Mann zu sagen.

Am 23. Juni 1759 aber redet Marpurg, der eine ähnliche Gesellschaft in Berlin begründet hatte, den Salzburger Kunstgenossen folgendermaßen an[1]:

Die Gesellschaft ist Willens, ihre periodischen Aufsätze in Briefen herauszugeben, und sie wird sich die Freyheit nehmen, ihre Briefe an Personen von Verdienst, Einsicht und Geschmack zu richten. Konnte selbige bey diesem Vorsatze einen glücklicheren Anfang machen als mit Ihnen?

Diese Beziehungen des Vaters Mozart zu den norddeutschen Musikern verdienen entschieden mehr beachtet zu werden, als es bisher der Fall war; haben sie sich doch sehr bald auch für die Entwicklung des Sohnes als besonders wichtig erwiesen. Aber auch mit den ersten Musikverlegern der Zeit gelang es L. Mozart Verbindungen anzuknüpfen, was bei dem damaligen Brauche, der bei Tonwerken nur mit den Bedürfnissen des Tages und mit sehr beschränkten Abnehmerkreisen rechnete, immerhin schon ein gutes Maß künstlerischen Ansehens voraussetzt. Der Nürnberger Verleger J. U. Haffner hat uns in seinen Œuvres mêlées Mozarts drei Klaviersonaten erhalten und in den Katalogen Gottlob Immanuel Breitkopfs in Leipzig erscheinen von 1762 an 20 Werke von ihm angezeigt, von denen freilich nur sieben erhalten sind.

Die Behauptung, L. Mozart habe, als er Wolfgangs Genie aufdämmern sah, das eigene Schaffen völlig eingestellt und nur noch der Erziehung des Sohnes gelebt, ist in dieser Bestimmtheit unrichtig. Das hätten ihm ja schon seine Amtspflichten verboten. Tatsächlich wissen wir von ihm selbst, daß er während des kurzen Salzburger Aufenthalts zwischen den italienischen Reisen verschiedene Kirchensachen geschrieben hat[2], und im Jahre 1770 raffte er sich sogar, angefeuert durch Wolfgangs Erfolge, in Rom noch zur Komposition einer Sinfonie auf[3]. Aber freilich, den Vergleich mit früher hielt diese schöpfe-

[1] Kritische Briefe über die Tonkunst, Berlin 1760 I. [2] B III 172. [3] Sie ist fälschlich als Komposition Wolfgangs in die Gesamtausgabe von dessen Werken, Serie 24, Nr. 4 aufgenommen worden. Vgl. Seiffert S. XXXVIII ff.

rische Tätigkeit nicht entfernt mehr aus. Bei den vielen Reisen und sonstigen Mühen, die mit der Erziehung des Sohnes verbunden waren, ließ sich seine Muse immer seltener vernehmen und verstummte schließlich ganz. In seinen letzten, schwer verbitterten Jahren hat er sie sogar selbst verleugnet und ihr so vor der Zeit das Grab gegraben.

Hinter einem Manne wie L. Mozart, der sich sein Leben durchweg selbst gezimmert hat, wird man mit Fug auch eine eigentümliche, selbständige Persönlichkeit suchen. Die meisten älteren Biographen, Jahn an der Spitze, haben in ihrem romantischen Drange, alles zu idealisieren, was mit ihrem Helden zusammenhängt, auch L. Mozart zum idealen Vater eines Genies gemacht und ein verklärtes Bild von seinem Wesen entworfen, das den Tatsachen nicht entspricht. Neuerdings ist ein natürlicher Rückschlag eingetreten: die ehrwürdige Patriarchengestalt ist einem Charakterbilde gewichen, das vorwiegend aus Schwächen, wie Pedanterie, Starrsinn, Eitelkeit, Neid und kleinbürgerlicher Selbstgefälligkeit zusammengesetzt ist, ja L. Mozart erscheint hier geradezu als das Verhängnis seines Sohnes[1]. Dieser seltsame Umschlag beweist nur, wie schwer es ist, den Vätern großer Männer gegenüber unbefangen zu bleiben, zumal wenn sie, wie in unserem Falle, ihren eigenen Charakterkopf haben. Das rationalistische Streben, ihre Charaktere auf bestimmte typische Formeln zu bringen, wird zum Haupthindernis der Erkenntnis ihrer eigentlichen Persönlichkeit. L. Mozart liefert den besten Beleg dafür.

Seine schwäbische Abkunft hat an seinem Wesen einen entscheidenden Anteil. Die ihm eigene schwerblütige, oft grüblerische Art das Leben zu nehmen, die bis zur Dickköpfigkeit gesteigerte Zähigkeit in der Verfolgung seiner Ziele, auch der eigentümliche, trockene Humor verraten den Schwaben nicht minder als die merkwürdige Schlauheit, die er im Verkehr mit den Menschen an den Tag legt. Er war unablässig bemüht, diesen Blick für die Menschen und die realen Verhältnisse zu schärfen, um sie desto besser zu seinem Vorteile lenken zu können und er ist darüber je länger desto mehr zum Verächter, ja zum Feinde der Menschen geworden. „Die Menschen sind alle Bösewichter", schreibt er 1777 an den Sohn[2], „je älter Du wirst, je

[1] Am weitesten geht hierin Schurig I 38. [2] B III 224 f. Natürlich stehen die Fachgenossen dabei in vorderster Linie, vgl. B III 341: „ich vermied alle Bekanntschaft und NB. sonderheitlich mit Leuten von unserer Profession flohe ich alle Familiarität" (5. Febr. 1778).

mehr Du Umgang mit den Menschen hast, je mehr wirst Du diese traurige Wahrheit erfahren. Denke nur auf alle Versprechen, Maulmacherei und hundert Umstände, die mit uns schon vorgegangen sind, und mache den Schluß selbst, wie viel auf Menschenhilfe zu bauen ist, da am Ende jeder geschwind eine scheinbare Ausflucht weiß oder erdichtet, um die Verhinderung seiner guten Gesinnung auf die Schuld eines Dritten hinüber zu wälzen". In diesem Pessimismus zeigt sich der richtige Jünger der Aufklärung, der L. Mozart überhaupt seiner ganzen Weltanschauung nach war; er entsprang demselben Traume von einer vollkommeneren Welt, der in weicheren Gemütern damals das schwärmerische Verlangen nach Seelenaustausch und wechselseitiger Veredlung hervorgerufen hat.

Es war freilich kein weltfremder und tatenloser Pessimismus, dem L. Mozart huldigte. Davor bewahrte ihn seine ausgesprochene Willensnatur und besonders sein unwandelbares Gefühl der Pflicht zuerst sich selbst und später dem Talente des Sohnes gegenüber. Das ist der Zug seines Wesens, der sich dem Betrachter zuerst und am öftesten aufdrängt. Die einen haben ihn daraufhin zu einem Helden idealster Entsagung, die andern zu einem beschränkten Pedanten gemacht. Beides ist gleich falsch.

Zum guten Teil wurzelte jenes Pflichtgefühl in seiner religiösen Anschauung. L. Mozart war überzeugter Katholik, er regelte sein Verhältnis zu seiner Kirche mit derselben peinlichen Genauigkeit, die auch in seinem Hauswesen herrschte, und Züge von Bigotterie fehlen dabei durchaus nicht; auch hütete er seine Familie ängstlich vor dem gefährlichen Einfluß anderer Bekenntnisse. Am 15. Dezember 1777 schreibt er dem Sohne: „Darf ich wohl fragen, ob Wolfgang nicht auf das Beichten vergessen hat? — — Gott geht vor Allem. Von dem müssen wir unser zeitliches Glück erwarten, und für das ewige immer Sorge tragen: junge Leute hören dergleichen Sachen nicht gerne, ich weiß es, ich war auch jung; allein, Gott sei Dank gesagt, ich kam doch bey allen meinen jugendlichen Narrenspossen immer wieder zu mir selbst, flohe alle Gefahren meiner Seele und hatte immer Gott und meine Ehre, und die Folgen, die gefährlichen Folgen vor Augen"[1]. Die letzten Worte deuten bereits auf den starken aufklärerischen Zug seines religiösen Lebens hin. Er verwahrt sich aus-

[1] B III 296.

drücklich gegen den Vorwurf des „Betbruders" und des „Scheinheiligen"[1], vor allem aber hatte es ihm die religiöse Aufklärung angetan, wie sie damals in Norddeutschland ihren klassischen Dichter in Gellert gefunden hatte. Seine Verehrung für Gellert ist ein schlagendes Beispiel für das Ansehen, dessen sich der Leipziger Dichter bei beiden Bekenntnissen erfreute, und daß er sogar den Sohn als Kind in die Welt des protestantischen Kirchenliedes einführte, wird bald durch ein höchst merkwürdiges Zeugnis zu belegen sein[2]. Es ist bei alledem kein Wunder, daß L. Mozart trotz aller Anhänglichkeit an die Kirche gegen Ende seines Lebens noch dem Freimaurerorden beigetreten ist.

Auch bei den Grundsätzen, die er sich für die Erziehung seines Sohnes, methodisch wie immer, zurecht legt, spricht die Religion das entscheidende Wort. Die Art, wie er um diese seine wichtigste Herzensangelegenheit mit seinem Gewissen gerungen hat, ist in ihrer Echtheit und Größe über alle Vorwürfe engherziger Pedanterie hoch erhaben. Sie allein macht ihn des großen Sohnes wert. In seinem wechselvollen Leben hatte er gelernt, was die strenge Arbeit an sich selbst dem Menschen bedeutet. Sie sollte auch des Sohnes Leitstern werden: „die größte Kunst ist sich selbst kennen zu lernen, und dann, mein lieber Sohn, mache es wie ich, und studiere andere Leute recht kennen zu lernen"[3]. Wolfgangs bester Lehrmeister war auch hier das lebendige Beispiel des Vaters, der über dem Selbstbewußtsein niemals die Selbstdisziplin vergaß. Sein Ziel war das aller Väter, die sich mühevoll selbst in die Höhe gearbeitet haben: der Sohn sollte es besser haben als er selbst, er sollte eine seines Talentes würdige Stellung in der Welt erringen. Als einzigen Weg dazu hat er ihm aber von allem Anfang an die Arbeit gewiesen. Je größer das Genie, desto größer die Verantwortung vor Gott und den Menschen, desto strenger die Pflicht, mit dem anvertrauten Pfunde zu wuchern — diesen Wahlspruch hat er dem Sohne so lange vorgehalten, bis er ihm völlig in Fleisch und Blut überging.

Was er selbst tun konnte, ihm die Pfade zu ebnen, tat er mit der gewohnten klaren Umsicht und zähen Leidenschaftlichkeit. Seine Art hatte dabei nicht selten etwas Gewalttätiges, Autokratisches, das durchaus nicht immer zum Segen für seine Kinder ausschlug. So hat

---

[1] B III 230. [2] Vgl. unten S. 38. [3] B III 363.

er z. B. auf ihren Reisen Anforderungen an ihre Gesundheit gestellt, denen sie, wie ihre auffallend häufigen Krankheiten zeigen, einfach nicht gewachsen waren. Aber auch die Rücksicht auf den gemeinen Nutzen spielt in seiner Erziehung eine große Rolle. Daß er auf materiellen Gewinn für sich und seine Kinder eifrig bedacht war, kann ihm angesichts der kümmerlichen Salzburger Verhältnisse gewiß nicht verübelt werden, so wenig wie die unterwürfige Miene, die er aller sonstigen Menschenverachtung zum Trotz hochmögenden Herrschaften gegenüber anzunehmen liebte. Dergleichen war in der ganzen sozialen Lage des damaligen Musikerstandes nur allzu tief begründet. Weniger angenehm berührt dagegen der aufdringliche, mitunter marktschreierische Ton, mit dem er seine Kinder dem Publikum als „Wunder der Natur" anzupreisen pflegte; auch das Alter des Sohnes setzte er dabei gerne um ein Jahr herab. In solchen Fällen nahm sein brennender väterlicher Ehrgeiz, der um des Ruhmes seiner Kinder willen vor keinem Mittel zurückscheute, manchmal geradezu bizarre Formen an. Auch in künstlerischer Beziehung hat sein praktischer Sinn in Verbindung mit allerhand persönlichen Abneigungen dem Sohne mitunter entschiedenen Nachteil gebracht. Sein Kunstgeschmack hatte etwas Demagogisches, er erblickte das Heil des Sohnes im engsten Anschluß an den herrschenden Modegeschmack, ans „Populare", wie er sich auszudrücken pflegte. Hier lagen seine Grenzen auch auf künstlerischem Gebiete, und Wolfgang ist dadurch in einzelne Richtungen gedrängt worden, denen er sich später entweder nur mit großer Mühe oder überhaupt nicht mehr zu entziehen vermochte.

So ist L. Mozart zwar kein Heiliger gewesen, aber auch kein öder Philister, sondern eine starke, Achtung gebietende Persönlichkeit, in seinem ganzen Wesen ein echter Jünger der Aufklärung, und von diesem Standpunkt allein wollen seine Vorzüge wie seine Schwächen beurteilt werden. Aus diesen Schwächen aber nach beliebter moderner Art ein Martyrium des Sohnes abzuleiten, ist empfindsamer Dilettantismus. Denn außer dem schönsten Erbteil, das dieser von seinem Vater überkam, dem lebendigen Vorbild eines starken, durch Selbstzucht und Pflichttreue gefestigten Charakters, bekam er von ihm noch eine ernste und hohe Kunstauffassung auf den Lebensweg mit. Dem Verfasser der Violinschule wird man es doch ohne weiteres zutrauen, daß er seine Kinder nicht bloß zu Handwerkern erzog. Sein geistiger Gesichtskreis ging weit über den des bloßen Musikantentums hinaus,

er umfaßte Politik, Geschichte, Philosophie, Literatur und Kunst. Gewiß war er als echter Rationalist gewaltig stolz auf sein Wissen, aber es war ihm auch heiliger Ernst damit. Sein Verhältnis zu Gellert beweist es. Es drängte ihn, den strenggläubigen Katholiken, dem Dichter der protestantischen Aufklärung seine Verehrung zu bezeugen und er erhielt daraufhin folgende Antwort[1]:

Ich müßte sehr unempfindlich sein, wenn mich die außerordentliche Gewogenheit, mit der Sie mich ehren, nicht hätte rühren sollen; und ich würde der undankbarste Mann sein, wenn ich Ihren so freundschaftlichen Brief ohne Erkenntlichkeit hätte lesen können. Nein, mein werthester Herr, ich nehme Ihre Liebe und Ihre Freundschaft mit eben der Aufrichtigkeit an, mit der Sie mir sie anbieten. — Also Sie lesen meine Schriften gern, hochzuverehrender Herr, und ermuntern auch Ihre Freunde, sie zu lesen? Diese Belohnung, wie ich Ihnen aufrichtig sage, habe ich von dem Orte, aus dem ich sie erhalte, ohne Eigenliebe kaum hoffen dürfen. — Hat der Christ, eins von meinen letzten Gedichten, auch Ihren Beifall? Ich beantworte mir diese Frage beinahe mit Ja. Sein Inhalt, Ihr edler Charakter, den Sie, ohne es zu wissen, in Ihrem Briefe mir entworfen haben, und meine redliche Absicht, scheinen mir dieses Ja zu erlauben.

Vielleicht war der Brief die Folge des Geschenkes Gellertscher Lieder, das Baron von Bose in Paris dem siebenjährigen Mozart machte mit der Aufforderung sie zu komponieren, „damit sie der fühllose Religionsverächter lese und aufmerke, damit er sie höre und niederfalle und Gott anbete". Später berichtet Wolfgang der Schwester von Mailand aus den Tod des Dichters[2]. Man lese ferner in L. Mozarts Briefen nur die zahlreichen Stellen, die von Politik, Kriegsgeschichte, kulturellen und wirtschaftlichen Fragen handeln und man wird erkennen, daß es für Wolfgang auch außerhalb der Musik noch mancherlei Dinge zu lernen gab, die andern Musikerkindern zeitlebens verschlossen blieben. L. Mozart ist — „nehmt Alles nur in Allem" — wirklich nicht unwürdig gewesen, eines großen Künstlers Vater zu sein.

Als er gegen Ende seines Lebens seine Kunst gewissermaßen selbst einsargte, gab er damit den Anlaß zu jenem geringschätzigen Urteil über sie, das seit Schubart[3] bis in unsere Tage hinein im Schwange geblieben ist. Indessen sollte uns doch sein hohes Ansehen bei den

[1] Nissen S. 10 f. [2] B I 6. [3] A. a. O.: „Sein Stil ist etwas altväterisch, aber gründlich und voll kontrapunktischer Einsicht." Ihm folgen J⁴ I 7 ff. und in noch verschärftem Maße WSF I 4 ff., die L. Mozart überhaupt die schöpferische Ader absprechen und jeden Einfluß auf den Sohn leugnen.

Zeitgenossen einigermaßen stutzig machen. In neuerer Zeit ist denn auch mit Glück versucht worden, seinen Werken historisch und künstlerisch besser gerecht zu werden[1]. Hängt doch mit dieser Frage die nicht minder wichtige nach dem künstlerischen Einfluß des Vaters auf den Sohn aufs engste zusammen.

Die Zahl der Werke L. Mozarts[2] ist recht erheblich. Sie umfaßt neben verschiedenen Messen, Litaneien und anderen geistlichen Kompositionen größeren oder geringeren Umfangs eine stattliche Reihe von Sinfonien, zu denen auch die programmatischen Gelegenheitsstücke gehören, Konzerte, Divertimenti und Klavierwerke; auch von „theatralischen Sachen" ist in seinem Bericht die Rede[3]. Erhalten sind von alledem nur etwa schwache zwei Drittel, aber schon die in letzter Zeit im Neudruck vorgelegte Auswahl genügt, um auch den Laien einen Begriff von den Fähigkeiten des Mannes zu geben.

Was die Kirchenmusik betrifft, so wird es allerdings bei dem bisherigen Urteil, daß sie zwar den geschulten und sattelfesten Musiker verrate, aber der schöpferischen Erfindung entbehre, sein Bewenden haben müssen. Ja noch mehr: ganze Sätze sind im Tone gänzlich vergriffen, sind heiter und tändelnd, wo der Text Ernst und Würde erfordert hätte, andere sind, der uns von Wolfgang überlieferten Bestimmung des Hofes gemäß, daß die ganze Kirchenmusik höchstens drei Viertelstunden dauern dürfe[4], nur sehr kurz ausgeführt und aus diesem Grunde nicht imstande, ihren Texten voll gerecht zu werden. Freilich darf dabei nicht übersehen werden, daß der größte Teil dieser Schwächen nicht auf L. Mozarts eigene Rechnung gehört, sondern der gesamten damaligen Kirchenmusik anhaftet, ein Umstand, der auch Wolfgangs Stellung zu der Kirchenmusik des Vaters einigermaßen erklärt[5].

---

[1] Zuerst von W. Renz, L. Mozart als Komponist Mk IV 351 ff., dann besonders von M. Seiffert in der genannten Einleitung, dem Hauptstück der neueren Literatur über L. Mozart. [2] Vgl. Marpurg a. a. O. S. 185 und besonders die Zusammenstellung bei Seiffert a. a. O. S. XLI ff., sowie die Ergänzungen und Berichtigungen von J. Liebeskind ZIMG XI 361 f. [3] Gerber führt darunter auch Semiramis, Die verstellte Gärtnerin und Bastien und Bastienne an (Altes Lexikon I 977, Neues Lexikon III 474), die offenbar dem Sohne angehören. Was es mit dem Intermezzo »La cantatrice ed il poeta« für eine Bewandtnis hat, ist nicht mehr zu entscheiden. [4] B I 53. [5] B II 219: „Was wir halt noch gerne haben möchten, wäre, einige von Ihren besten Kirchenstücken, mein liebster Vater; — denn wir lieben uns mit allen möglichen Musikern zu unterhalten, mit alten und mit modernen" (29. März 1783). Nach der ablehnenden

Immerhin gewähren uns diese Werke einen lehrreichen Einblick in den Geist der damaligen Salzburger Kirchenmusik, in dem auch der junge Wolfgang aufgewachsen ist; manche davon gestatten außerdem fruchtbare Vergleiche mit Kompositionen des Sohnes, denen dieselben Texte zugrunde liegen.

Ganz anders liegen die Dinge dagegen bei dem größten Teil von L. Mozarts Instrumentalmusik[1]. Hier, wo ihn kein Zwang äußerer Verhältnisse beengte, hatte sein Talent freie Bahn und von seiner Eigentümlichkeit legen gleich die drei erhaltenen Klaviersonaten ein vollgültiges Zeugnis ab[2].

Der Vergleich mit Ph. E. Bach ist freilich nur bedingt richtig; vor allem paßt er nicht auf Mozarts Durchführungen, die sich, weit entfernt von Bachs thematischer Arbeit, auf die altmodische Art der Transposition und der bei ihm besonders beliebten Sequenzenketten beschränken[3]. Dagegen gemahnt an den norddeutschen Meister der Zug ins Ernste und Große, sowie besonders auch das Bestreben, die ersten Allegros in ihrem Gedankengehalt zu einer straffen Einheit zusammenzufassen: nur die dritte Sonate hat ein gegensätzliches Seitenthema, die beiden andern dagegen spinnen ihre Seitenthemen aus den Hauptthemen heraus. Auch die Wahl der Dreisätzigkeit ist ein fortschrittlicher Zug; allerdings zeigt sich auch hier ein merkwürdiges Schwanken zwischen norddeutschen und österreichischen, speziell Wiener Grundsätzen. Die ersten beiden Sonaten haben Finales in Sonatenform, die letzte nach dem Vorbild von Georg Christoph Wagenseils »Divertimenti« für Klavier ein Menuett mit einem Trio in Moll, das Mozart, wie auch sonst häufig, dem Hauptsatz thematisch angliedert[4]. Fortschrittlich ist endlich auch die Technik dieser Sonaten. Sie steht

---

Antwort des Vaters bedauert er B I 220 (12. April), daß „man die wahre Kirchenmusik — unter dem Dache — und fast von Würmern gefressen — findet".

[1] Mit gewohntem Scharfblick hat dies F. Chrysander AMZ 1882, 104 ff. erkannt.

[2] Seiffert S. 3 ff. setzt die Sonaten in die Jahre 1762/63. Vgl. dazu J. Faißt Caecilia 26, 82 und M. Friedländer Mf IV 38.

[3] Nur im ersten Satz der F dur-Sonate findet sich wenigstens ein Ansatz zu thematischer Arbeit. Die drei Schläge ♩ ♩ ♩ 𝄽 des Hauptthemas, das übrigens deutlich an manche Sinfonieanfänge des Wieners G. M. Monn gemahnt, erscheinen während der Durchführung im Basse in der Vergrößerung.

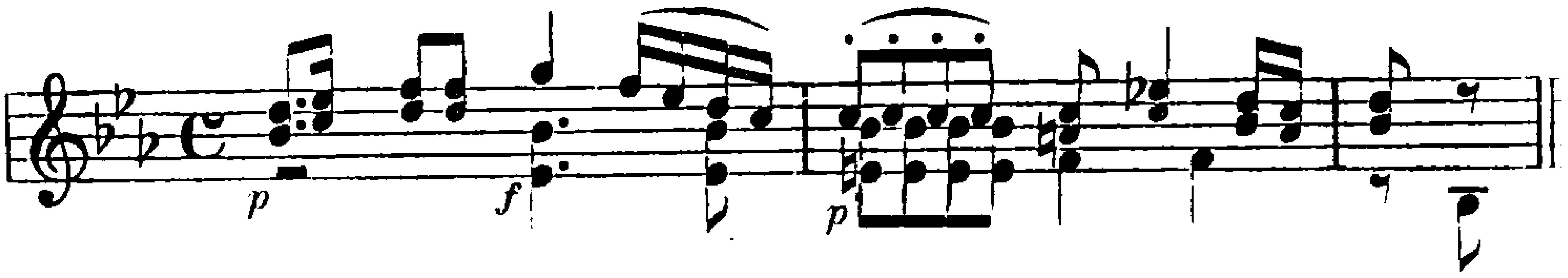
[4] Auch ins Finale der F dur-Sonate schleicht sich dieser österreichische Suitengeist ein, insofern das Seitenthema hier als Menuett auftritt. In seinem ganzen Charakter tritt übrigens die Familienähnlichkeit zwischen Vater und Sohn besonders deutlich zu Tage.

mit ihrem spielfreudigen Glanz, dem Überschlagen der Hände, den Oktavenbässen und dem wirkungsvollen Registerwechsel nicht allein auf der vollen Höhe D. Scarlattischer Technik, sondern läßt daneben auch neuere, Ph. Em. Bachsche Einflüsse erkennen. Dahin gehört besonders die Verzierungskunst im weitesten Sinne mit ihren Seufzern, Tonumspielungen, Akkordbrechungen[1] u. dergl. Man hat gerade auf diese Manieren hin Mozart auch schon der Mannheimer Schule angliedern wollen[2]. Allein ganz abgesehen davon, daß sich die Mozartsche Anwendung auch aus Bach belegen läßt, können ihm, gleichwie Johann Stamitz selbst, die Anregungen von einer ganz anderen Seite gekommen sein: von der italienischen Buffooper. Gewiß beweisen einzelne Anklänge in diesen Sonaten, daß Mozart die Mannheimer Kunst gekannt hat[3]. Aber das sind Äußerlichkeiten; von ihrem Hauptmerkmal, dem modernen, revolutionären Geist ist er nicht berührt. Kann man somit trotz aller fortschrittlichen Züge L. Mozart auf diese Sonaten hin gewiß nicht zu den damals Modernsten rechnen, so zeichnen sie sich doch durch einen eigentümlichen, charaktervollen Ton aus, der die aufs ganze gehende, oft bis zum Eigensinn zähe Art des Mannes getreu wiederspiegelt. Sie nehmen von allen seinen Instrumentalwerken, die wir kennen, den höchsten Gedankenflug; ja selbst tiefleidenschaftliche und finstere Züge fehlen nicht. Sie offenbaren sich besonders in den plötzlich auftretenden Mollpartien. Derartige überraschende Schatten über ein heiteres Bild gleiten zu lassen, hatte er von Wagenseil und dieser wiederum von Scarlatti gelernt. Während sich bei diesen aber die Szene meist bald wieder aufhellt, verweilt Mozart gerne länger bei derartigen pessimistischen Anwandlungen — ein Zug, der uns nicht allein bei ihm selbst, sondern auch bei seinem großen Sohne noch öfter begegnen wird. Wohlberechnet ist aber auch der Gegensatz zwischen den ernsten und kräftigen ersten Allegros und den von österreichischem Geiste erfüllten Schlußsätzen; in den langsamen Mittelsätzen weiß uns der Komponist freilich am wenigsten Eigenes zu sagen.

Eine willkommene Ergänzung dieses Bildes bieten die sechs Divertimenti für zwei Violinen und Violoncell[4], die vermutlich

[1] Von den damals stark in Mode gekommenen sog. „Albertischen Bässen" macht er bezeichnenderweise einen fast ebenso sparsamen Gebrauch wie Ph. Em. Bach.
[2] Vgl. H. Riemann DTB VII 2, XVI f.
[3] Vgl. z. B. den Anfang der dritten Sonate mit dem der G dur-Sinfonie von J. Stamitz (H. Riemann DTB III 1, S. XXXIX).
[4] Nr. 1, 2 und 4 bei Seiffert S. 37 ff.

zusammen im Jahre 1760 entstanden sind. Auch sie halten an der Dreisätzigkeit fest. Dem Geiste nach sind sie richtige Divertimenti, d. h. Unterhaltungsmusik im guten Sinne des Wortes, leichtgeschürzt in der Form, volkstümlich im Ton, voll flotter Liebenswürdigkeit und gewürzt durch einen eigentümlichen, mitunter recht mürrischen Humor. Freilich fehlt es daneben auch nicht an trüben, ja pessimistischen Regungen. Mit Ausnahme des ersten Stücks, dessen Schlußmenuett aber dafür ein sehr nachdenkliches Trio in G moll aufweist, stehen die langsamen Sätze sämtlich in der Molltonart und auch in den Ecksätzen treten gelegentlich blitzartige Ausbrüche der Leidenschaft an Stellen auf, wo man sie nicht vermutet [1]. Aber auch Züge inniger Träumerei, die an den Sohn gemahnen, tauchen auf [2]:



Der innere Bau der Ecksätze ist derselbe wie in den Sonaten, nur ist alles weit knapper gehalten [3]. Dank dem reizvollen Wechselspiel der beiden nach älterer Art sich noch häufig kreuzenden Violinen stellen die Stücke dem Vortrag äußerst dankbare Aufgaben und sind der Wiederbelebung wohl wert. Mozarts übrige Kammermusik erreicht die Höhe dieser Divertimenti nicht. Seine »Sonate a tre« verraten in Erfindung und Arbeit die Erstlingswerke, in den eigentlichen Trios mit obligatem Klavier dagegen steckt der Triostil noch allzu tief in den Kinderschuhen, obgleich sie die Form weit fortschrittlicher behandeln und auch im einzelnen die Hand ihres Schöpfers deutlich erkennen lassen [4].

---

[1] Gleich die ersten 10 Takte von Nr. 1, wo der österreichische Marschton immer wieder durch unwirsche Schläge unterbrochen wird, sind ein lehrreiches Beispiel dafür. Auch Nr. 6 enthält in seinem ersten Satz ähnliche herbe Stellen. [2] Seitenthema des ersten Satzes von Nr. 3. [3] Eine Ausnahme macht der erste Satz von Nr. 6, dessen Durchführung schon nach wenigen Takten Anstalt macht, in die Reprise überzugehen, sich aber dann auf einer längeren Eis moll-Partie festsetzt, um dann erst in die wirkliche Reprise einzumünden. [4] Das bei Seiffert S. 57 ff. abgedruckte A dur-Trio enthält im ersten Satz zwei gegensätzliche Themen, eine längere Durchführung, für die wiederum das hartnäckig festgehaltene Moll bezeichnend ist, und eine unverkürzte Reprise, in die der Komponist mit seinem sequenzenartig geführten zweiten Thema unvermerkt hineingleitet. Auch dieser Rückgang gemahnt an die Art des Sohnes.

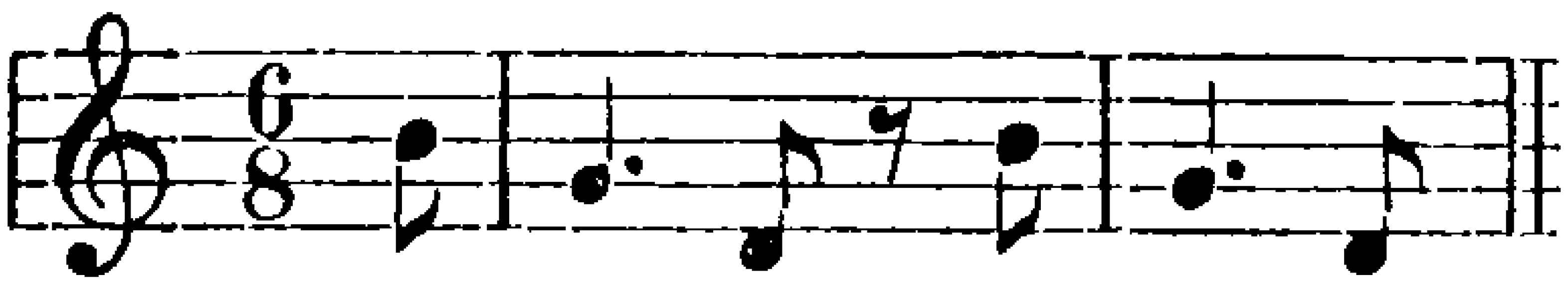
Ziemlich ungleich ist der Wert von L. Mozarts Konzerten und Sinfonien, die häufig bloßen Gelegenheitscharakter tragen. Besonders deutlich tritt er in den programmatischen Stücken zutage, die wegen ihrer Sonderstellung seinen Namen lange Zeit allein lebendig erhalten haben: in der „Schlittenfahrt", der »Sinfonia burlesca«, der „Pastoralsinfonie", dem »Divertimento militare« und der „Bauernhochzeit". Heute wissen wir, daß er damit keineswegs allein stand, daß vielmehr, dank dem französischen Bildungsideal, gerade zu seiner Zeit die Programmusik eine große Beliebtheit bei Publikum und Künstlern genoß. Man braucht nicht erst auf die älteren, wie Froberger, Kerll, Kuhnau und Georg Muffat, zurückzugehen; noch später schrieben, von den ständigen Jagd- und Seesturmmusiken abgesehen, Telemann seinen „Don Quixote", Dittersdorf seine „Metamorphosen", Myslivecek seine Sinfonien über die einzelnen Monate, das Seitenstück zu L. Mozarts Hornwerkkompositionen; vor allem aber hat der junge J. Haydn seine sinfonische Tätigkeit mit derartigen Programmwerken begonnen. Ihre Verwandtschaft mit den dramatischen Pantomimenmusiken, wie sie damals im Süden Meister wie Deller, Rudolph, Starzer, Toeschi und auch Gluck (Don Juan) schrieben[1], liegt auf der Hand, und tatsächlich weisen auch bei L. Mozart die Überschriften der »Sinfonia burlesca« (Signor Pantalone, Harlequino) das Werk in diese Reihe. In den anderen Stücken unterscheidet er sich von seinen Genossen hauptsächlich dadurch, daß er statt aller höheren Probleme aus Natur, Sage und Geschichte, gleichwie sein Landsmann Schubart in seinen Liedern, keck hineingreift ins Alltagsleben des niederen Volkes. Handfeste Bauern, fröhliche Jäger, Soldaten mit Trommel- und Pfeifenklang, Postillone, eine muntere Schlittenpartie, das waren Dinge nach seinem Herzen, und vor allem vergißt er dabei auch die derbkomischen Seiten nicht, wie „Das vor Kälte zitternde Frauenzimmer" in der Schlittenfahrt und die „Bedauernis des Jungfernkranzes" in der Bauernhochzeit beweisen. Dem Realismus der Stoffe entsprechen die Mittel: die „Bauernhochzeit" verlangt außer dem ländlichen dreistimmigen Saitenorchester und den Bläsern noch Dudelsack und Radleier, die Pastoralsinfonie ein Kuhhorn, die Schlittenfahrt 5 abgestimmte Glöckchen; die Soldatenmusik stellt dem Saitenorchester ein zweites von Hörnern, Trompeten,

[1] H. Abert, JP 1908, 29 ff. und DT Band 43/44. H. Niedecken, J. G. Noverre Halle 1914.

Schwegelpfeifen und Trommel gegenüber. Aber auch vor außermusikalischen Wirkungen, wie dem Peitschengeknall in der „Schlittenfahrt“ und den Pistolenschüssen in der „Bauernhochzeit“ schreckt Mozart nicht zurück. Den stärksten Realismus weist auch in der Ausführung die „Bauernhochzeit“ auf. Da wimmelt es von kecken, oft an den Gassenhauer streifenden Volksmelodien, Dudelsackbässen und Juchzern, aber auch parodistische Seitenhiebe auf die Bauernmusik selbst, im Stile von Wolfgangs „Dorfmusikanten“, fehlen nicht [1]. Der Divertimentocharakter ist allen diesen Stücken, von denen nur die Jagd- und Soldatenmusik einen höheren künstlerischen Anlauf nehmen, deutlich aufgeprägt. Auch die übrigen Sinfonien zeigen zur Genüge, wie sehr die Grenzen beider Arten damals noch ineinanderflossen. Die Zahl ihrer Sätze schwankt zwischen zwei und sechs, außerdem verraten Märsche und Tanzsätze verschiedener Art die Nähe der Serenadenmusik. Man sieht, L. Mozart wollte mit seinen Sinfonien keineswegs höher hinaus, als mit seinen Divertimenti. Auch in seiner letzten Sinfonie in D-dur [2] nähert er sich zwar mit Rücksicht auf den Geschmack des römischen Publikums auffallend dem italienischen Stil, ist sorgfältiger und breiter in der Ausführung und bringt außerdem noch merkliche Anklänge an die Art des Sohnes [3], aber der Kreis der Gesellschaftsmusik wird auch jetzt nicht überschritten. Ja, es zeigt sich ganz deutlich, daß L. Mozart auch in der Praxis ein Anhänger des „Popularen“ war [4]. Am unmittelbarsten wirkt er darum in den Sätzen mit Tanzcharakter, aber

[1] Auch die Pastoralsinfonie bringt im letzten Satz einen solchen Zug in dem falschen Gis der Geigen:

ein Effekt, dessen sich Wolfgang in Galimathias musicum und in der Einleitung zur 2. Szene von „Bastien und Bastienne“ erinnert hat. Im übrigen sei Beethovens halber auf das oft auftretende Pastoralmotiv



dieser Sinfonie verwiesen. [2] S. o. S. 6. Seiffert S. XXXIX f. [3] Vgl. das kantable Seitenthema des ersten Satzes und verschiedene melodische Züge im Andante. [4] Hierher gehören Überschriften wie »de gustibus non est disputandum« und »non è bello quello che è bello ma quello che piace«.

auch in den übrigen sorgt er durch Einführung volkstümlicher Themen, daß das Publikum auf seine Rechnung kommt[1]. Am rückständigsten sind in diesen Sinfonien die Durchführungen[2], dagegen zeigt sich, in einigen wenigstens, das Bestreben, Haupt- und Seitenthema in fühlbaren Gegensatz zu bringen[3], auch sind die Reprisen nach Wiener Art meist vollständig, manchmal sogar erweitert.

Als ganzes betrachtet sind L. Mozarts Sinfonien Erzeugnisse einer Übergangskunst, in der jedoch den älteren Stilelementen mehr Platz vergönnt ist als den neuen. Gewiß hat die Mannheimer Sinfonik auch hier ihre Schatten hereingeworfen, aber es handelt sich dabei lediglich um einzelne äußerliche Anklänge und Manieren[4], vom eigentlichen Geist Stamitzens ist ebensowenig zu verspüren wie in den Sonaten. Auch in der Besetzung zeigt sich der Charakter der Übergangszeit: die Sinfonien di camera deuten durch ihre Bezifferung noch auf ein begleitendes Cembalo und auf solistische Ausführung hin[5], während die übrigen auf mehrfache Besetzung ohne Cembalo berechnet sind.

Der Hauptwert dieser Sinfonien liegt somit in den volkstümlichen Zügen derben oder traulichen Charakters. Aber auch jene plötzlichen Trübungen des hellen Bildes finden sich wieder, wenn auch seltener als in den Divertimenti[6]. Gerade hierin offenbart sich eine ganz unverkennbare Wesensgemeinschaft des Vaters mit dem Sohne, für dessen Kunst ja dieser „dämonische" Zug ebenfalls besonders bezeichnend ist[7]. Auch dessen „cantable" Art tritt, wenn auch ungleich schwächer, bereits in so manchen Allegrothemen Leopolds zutage[8]. Nur hat der Sohn den leichten Gesellschaftston dieser ganzen Kunst von Anfang an ins Schwungvolle, Ritterliche gesteigert, während der Vater sich

[1] Vgl. das an ein bekanntes Volkslied erinnernde Seitenthema des Schlußsatzes der D dur-Sinfonie (Non è bello usw.), das übrigens auch dem Menuett der Sinfonia di camera in F dur (Seiffert Nr. 18) zu Grunde liegt. [2] Im ersten Satz der D dur-Sinfonie (Seiffert Nr. 15) besteht sie nur aus acht Takten. [3] Die D dur-Sinfonie (Seiffert Nr. 15) bedient sich dabei sogar des Takt- und Tempowechsels. [4] Der auffallendste Anklang ist der des Anfangs der genannten D dur-Sinfonie an den Beginn von Stamitz' Orchestertrio in C dur. [5] Die D dur-Sinfonie (Seiffert S. 83) ist sogar ein Absenker des alten Concerto grosso, nur daß freilich das Konzertieren nicht streng durchgeführt wird. [6] Vgl. das C moll-Thema im ersten Satz der F dur-Sinfonie (Seiffert Nr. 18) und die Vorliebe für Molltrios in den Menuetten, von denen das der genannten Sinfonie das Hauptthema des Ganzen einfach von F dur nach D moll versetzt. [7] A. Heuß ZIMG VII S. 175 ff. [8] Vgl. die Anfänge des 3. und 6. Divertimentos.

in den Grenzen handfester Bürgerlichkeit hält. Aber auch im Einzelnen laufen zwischen beiden deutlich erkennbare Fäden hin und her. So fällt z. B. bei L. Mozart in der Rhythmik die Vorliebe für die Synkope als Trägerin der Erregung auf[1], in der Melodik die Neigung zu einer mit chromatischen Wechselnoten, Vorhalten u. dgl. gewürzten, oft merkwürdig schmerzlich gewundenen Figuration[2], in der Harmonik endlich außer der bereits genannten charakteristischen Verwendung der Molltonart[3] die Vorliebe für ganze Reihen von Sextakkordharmonien zum Ausdruck stillen Träumens oder leidenschaftlichen Drängens[4]. Das sind alles Züge, die dann später, unendlich gesteigert und vergeistigt, beim Sohne wiederkehren und zwar keineswegs, wie die unmittelbaren Anklänge an den Vater, bloß in den Jugendwerken. Es ist überhaupt schwer zu begreifen, wie man bei einer für fremde Einflüsse derart empfänglichen Natur, wie der des jungen Wolfgang, gerade den nächstliegenden, nämlich den des Vaters, hat leugnen können. L. Mozart ist gewiß kein Genie gewesen, aber eine selbständige künstlerische Persönlichkeit, deren Leistungen, an dem Maßstabe ihrer Zeit gemessen, alle Achtung verdienen. Wäre es nicht geradezu ein Wunder, wenn dieses Vorbild das einzige gewesen wäre, das an der Kunst des Sohnes spurlos vorüberging?

Alle Zweifel an dem künstlerischen Ernst des Mannes beseitigt aber vollends sein 1756 erschienener „Versuch einer gründlichen Violinschule"[5]. Es war zwar nicht das erste Werk in seiner Art, wie er selbst und ihm folgend auch Jahn annahmen[6], aber es hat an Einfluß und Lebenskraft alle seine Vorgänger weit überboten. Dieser Erfolg war wohl begründet, denn was hier erstrebt und geboten wird, geht weit über eine bloß technische Ausbildung hinaus. Die Anregung kam Mozart wiederum von Norddeutschland. Nicht nur dem Titel, sondern auch dem Geiste nach ist sein Werk ein Absenker des „Versuchs einer

[1] Vgl. Seiffert S. 17, 23. [2] Hierher gehört auch die Variation eines Tongedankens bei dessen Wiederholung, Seiffert S. 10. [3] Häufig hält L. Mozart die Molltonart, wenn er sie einmal erreicht hat, auch zähe fest, vgl. Seiffert S. 12 f. [4] Seiffert S. 7, 23. [5] Eine lange Reihe von Briefen, an den ihm befreundeten Verleger J. J. Lotter in Augsburg während des Drucks 1755 und 1756 geschrieben, legt von der gewissenhaften Sorgfalt Zeugnis ab, die er auf Korrektheit des Ausdrucks, der Orthographie und des Drucks verwandte. [6] Vgl. die Vorrede und Jahn I[4], S. 12. Aus dem 18. Jahrhundert stammen Montéclairs Méthode pour apprendre à jouer du violon (1720, 2. Aufl. 1736) und Geminianis The art of playing on the violin (anonym 1731, unter G.s Namen 1740 erschienen).

Anweisung die Flöte traversière zu spielen" von Joh. Joach. Quantz, dem bekannten Kammermusiker und Hofkomponisten Friedrichs d. Gr.[1]. Quantz folgt Mozart in dem Hauptgrundsatz, daß alle äußere Technik nur Mittel zum Zweck, d. h. zur Erreichung eines geschmack- und seelenvollen Vortrags ist. So ist Mozarts Violinschule für das Geigenspiel dasselbe geworden, was des ebenfalls von Quantz beeinflußten Phil. E. Bach „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen" 1753 für das Klavierspiel geworden war: eine Schule des Vortrags und da der Vortrag noch im 18. Jahrhundert angesichts der selbständigen Mitarbeit, die der Komponist vom Spieler forderte, an diesen ganz andere Anforderungen stellte als heute, so ist Mozarts Werk neben den beiden genannten obendrein die Hauptquelle für unsere Kenntnis von der damaligen Musikübung überhaupt geworden.

In seinem Grundsatz, daß die Aufgabe des Vortrags in der richtigen Wiedergabe der „Affekte" bestehe, erweist sich L. Mozart als gelehriger Schüler Ph. E. Bachs, mit dem er sich hier bis in einzelne Sätze hinein berührt. „Man muß sich bei der Ausübung selbst alle Mühe geben, den Affekt zu finden und richtig vorzutragen, den der Komponist hat anbringen wollen; ... Mit einem Worte, man muß alles so spielen, daß man selbst davon gerühret wird" (S. 260)[2]. Als das wesentlichste Erfordernis hierzu bezeichnet er für den Geiger den Bogenstrich als „dasjenige Mittelding, durch dessen vernünftigen Gebrauch wir die erst angezeigten Affekten bei den Zuhörern zu erregen in den Stand gesetzt werden. Ich verstehe", setzt er hinzu, „wenn der Komponist eine vernünftige Wahl trifft; wenn er die jeder Leidenschaft ähnlichen Melodien wählet, und den gehörigen Vortrag recht anzuzeigen weiß" (S. 123). „Denn der Halbkomponisten", sagt er anderswo (S. 137), „gibt es leider genug, die den Fleck neben das Loch setzen." „Mancher Halbkomponist", heißt es (S. 257), „ist von Vergnügen entzückt und hält nun erst von neuem selbst recht viel von sich, wenn er seinen musikalischen Galimathias von guten Spielern vortragen hört,

---

[1] In drei Auflagen 1752, 1780, 1789 erschienen. Neue Ausgabe von A. Schering 1906. [2] Die Seiten beziehen sich auf die 3. Auflage von 1787. Vgl. Bach a. a. O. III § 2: „Worin aber besteht der gute Vortrag? in nichts anderem als der Fertigkeit, musikalische Gedanken nach ihrem wahren Inhalt und Affekt singend oder spielend dem Gehör empfindlich zu machen". § 13: „Indem ein Musickus nicht anders rühren kan, er sey dan selbst gerührt; so muß er notwendig sich selbst in alle Affekten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will".

die die ganze elende Schmiererei den Ohren der Zuhörer durch einen guten Vortrag erträglich zu machen wissen." Wie für Bach[1], so ist auch für ihn das höchste Ziel ein einfacher und natürlicher Gesang, so daß man mit dem Instrumente, so viel es immer möglich ist, die Singkunst nachahme (S. 51); „wer weiß denn nicht, daß die Singkunst allezeit das Augenmerk aller Instrumentisten sein soll, weil man sich in allen Stücken dem Natürlichen, soviel es immer möglich ist, nähern muß?" (S. 108). Dabei geht es scharf über die Virtuosen her, die „zittern, wenn sie eine lange Note aushalten oder nur ein paar Noten singbar abspielen sollen, ohne ihre gewöhnlichen und ungeschickten Verzierungen einzumischen" (S. 51). Sie werden um so härter getadelt, da es ihnen meistens an der nötigen Kenntnis fehle, um zu wissen, wo sie ihre Verzierungen anbringen dürften, ohne geradezu Fehler in die Komposition zu bringen (S. 212, vgl. S. 196). Auch andere Fehler werden an den Virtuosen streng gerügt, wie das unausgesetzte Tremolo der Spieler, „die bei jeder Note beständig zittern, als wenn sie das immerwährende Fieber hätten" (S. 243), oder „das beständige Einmischen des sogenannten Flascholets" (S. 108), oder das alles Zeitmaß aufhebende Eilen und Schleppen der „Virtuosen von der Einbildung". „Viele", sagt er S. 266, „die von dem Geschmacke keinen Begriff haben, wollen bei dem Accompagnement einer konzertirenden Stimme niemals bei der Gleichheit des Taktes bleiben, sondern sie bemühen sich immer der Hauptstimme nachzugeben. Das sind Accompagnisten für Stümpler und nicht für Meister. Wenn man manche italienische Sängerin, oder sonst solche Einbildungsvirtuosen vor sich hat, die dasjenige, was sie auswendig lernen, nicht einmal nach dem richtigen Zeitmaße fortbringen: da muß man freilich ganze halbe Takte fahren lassen, um sie von der öffentlichen Schande zu retten. Allein wenn man einem wahren Virtuosen, der dieses Ruhmes würdig ist, accompagnieret, dann muß man sich durch das Verziehen oder Vorausnehmen der Noten, welches er alles sehr geschickt und rührend anzubringen weiß, weder zum Zaudern noch zum Eilen verleiten lassen, sondern allemal in gleicher Art der Bewegung fortspielen: sonst würde man dasjenige was der Concertist aufbauen wollte,

---

[1] Ph. Em. Bach rät dem Klavierspieler, so viel als möglich geschickte Sänger zu hören; „man lernt dadurch singend denken, und wird man wohl tun, daß man sich hernach selbst einen Gedanken vorsinget, um den rechten Vortrag desselben zu treffen" (Versuch I, S. 90).

durch das Accompagnement wieder einreißen. Ein geschickter Accompagnist muß also einen Concertisten beurteilen können. Einem rechtschaffenen Virtuosen darf er gewiß nicht nachgeben: denn er würde ihm sonst sein tempo rubato[1] verderben. Was aber das gestohlene Tempo ist, kann mehr gezeigt, als beschrieben werden. Hat man hingegen mit einem Virtuosen von der Einbildung zu tun, da mag man oft in einem Adagio Cantabile manche Achtteilnote die Zeit eines halben Taktes aushalten, bis er gleichwohl von seinem Paroxysmus wieder zu sich kömmt; und es geht nichts nach dem Tacte: denn er spielt Recitativisch".

Sein Hauptziel ist ein „rechtschaffener und mannbarer Ton" (S. 56), „was kann wohl abgeschmackters sein, als wenn man sich nicht getrauet, die Geige recht anzugreifen; sondern mit dem Bogen (der oft nur mit zweenen Fingern gehalten wird) die Saiten kaum berühret, und eine so künstliche Hinaufwispelung bis an den Sattel der Violin vornimmt, daß man nur da und dort eine Note zischen höret, folglich nicht weiß, was es sagen will, weil alles nur lediglich einem Traume gleichet" (S. 102 f.).

Natürlich wird auf einen streng methodischen Gang des Unterrichtes der größte Wert gelegt; „hier steckt wirklich der größte Fehler, der sowohl von Meistern als Schülern begangen wird. Die ersten haben oft die Geduld nicht, die Zeit abzuwarten; oder sie lassen sich von dem Discipel verführen, welcher alles gethan zu haben glaubet, wenn er nur bald ein paar Menuette herabkratzen kann. Ja vielmal wünschen die Eltern, oder andere des Anfängers Vorgesetzte nur bald ein dergleichen unzeitiges Tänzel zu hören, und glauben alsdann Wunder, wie gut das Lehrgeld verwendet worden. Allein, wie sehr betrügt man sich!" (S. 59, vgl. 122). Überhaupt will er dem Schüler die Sache nicht zu bequem machen, er soll sich anstrengen und sich Mühe geben. So schreibt er zu Anfang der Übungen (S. 90): „Hier sind die Stücke zur Übung. Je unschmackhafter man sie findet, je mehr vergnügt es mich: also gedachte ich sie wenigstens zu machen", nämlich um zu verhüten, daß der Schüler sich nicht gewöhne aus dem Gedächtnis zu spielen.

So ist diese Violinschule nach norddeutschem Vorbild zugleich eine

[1] Ein wichtiger Beleg für das rubato in der alten Musik, das von manchen heutigen Puristen unbegreiflicherweise geleugnet wird. Vgl. L. Kamienski, AfM I S. 108 ff.

Schule des musikalischen Denkens geworden[1]. Sie räumt zwar ein, daß ein besonderes Naturell manchmal den Abgang der Gelehrsamkeit ersetze und daß ein Mensch bei der besten Naturgabe oft nicht die Gelegenheit habe, sich in den Wissenschaften umzusehen (S. 108); allein das hebe die Regel nicht auf und nehme jenen Anforderungen nichts von ihrem Rechte.

Dies sind zugleich aber auch die Grundsätze, nach denen L. Mozart seinen eigenen Sohn erzogen hat. Wir haben allen Grund, ihm auch nach dieser Seite hin dankbar zu sein. Denn Wolfgangs ganze hohe und reine Auffassung von seiner Kunst stammt aus dieser Quelle.

Der Widerhall des Werkes war denn auch in Norddeutschland besonders freundlich. Marpurg, auf dessen Urteil sich Mozart in der Vorrede berufen hatte, pries in seiner Anzeige die Vereinigung des „gründlichen und geschickten Virtuosen, des vernünftigen und methodischen Lehrmeisters und des gelehrten Musikus" und verglich den Verfasser mit Geminiani[2]; er suchte ihn hauptsächlich darauf hin für seine kritischen Briefe zu gewinnen[3]. Zelter schreibt[4]: „Seine Violinschule ist ein Werk, das sich brauchen läßt, solange die Violine eine Violine bleibt, es ist sogar gut geschrieben". Aber auch der Süddeutsche Schubart meint[5]: „Durch seine Vorschule, die in sehr gutem Deutsch und mit tiefer Einsicht abgefaßt ist, hat er sich ein großes Verdienst erworben. Die Beispiele sind trefflich gewählt und seine Applikatur ist nichts weniger als pedantisch. Er neigt sich zwar zur Tartinischen Schule, läßt aber doch dem Schüler mehr Freiheit in der Bogenlenkung als dieser."

Das Lob des guten Stils ist tatsächlich wohl berechtigt. Er ist das treue Abbild des Mannes selbst mit seinem klaren Verstand und seinem trockenen, manchmal beißenden Humor.

Ein Mann von solchem Charakter und solchen geistigen Ansprüchen war natürlich weder als Untertan noch als Mitbürger besonders bequem, und litt selbst je länger je mehr unter der Salzburger Enge.

[1] Selbst die aus dem Titel von S. Bachs Inventionen bekannten, der älteren Zeit geläufigen Beziehungen des musikalischen Vortrags zur Rhetorik und Poetik fehlen nicht (S. 108: „Hier sieht man aber, daß es auch ein guter Violinist wissen soll. Einem rechtschaffenen Komponisten ist diese Wissenschaft unentbehrlich; sonst ist er das fünfte Rad am Wagen"). [2] Histor.-krit. Beiträge III 160 ff. [3] S. o. S. 6. [4] Briefw. m. Goethe, Leipz. Reclam III 125. [5] Ästhetik der Tonkunst S. 157.

Der Hof legte keinen Wert auf selbständige Naturen in seinem Dienst. Die Fachgenossen aber stießen den ehrenfesten Mann teils durch geistige Armut, teils durch liederlichen Lebenswandel ab. Die Bürgerschaft endlich schätzte ihn zwar als guten Musiklehrer, aber ohne wärmere persönliche Neigung. Er fühlte, daß er zu diesem Menschenschlag nicht paßte. „Der Geist der Salzburger", sagt Schubart[1], „ist äußerst zum Niedrig-Komischen gestimmt. Ihre Volkslieder sind so drollig und burlesk, daß man sie ohne herzerschütternde Lache nicht hören kann. Der Hanswurstgeist[2] blickt allenthalben durch und die Melodien sind meist vortrefflich und wunderschön." Eben dieser Hanswurstgeist, der Schubart so gut gefiel, war dem schwerblütigen L. Mozart im Innersten zuwider. Auch sonst wissen Vater und Sohn den Salzburgern noch so manches vorzuwerfen, was allerdings mehr allgemein kleinstädtisch als speziell salzburgerisch ist, so namentlich Klatschsucht und Schwerfälligkeit des Geistes. Kurz, L. Mozart bekam alle Schattenseiten kleinstädtischen Lebens zu kosten und das Ende war wie gewöhnlich: daß manches davon auch an seinem eigenen Wesen hängen blieb.

Am 21. November 1747 heiratete L. Mozart Anna Maria Pertl[3], die Tochter des Pflegekommissars des Stiftes von St. Gilgen im Salzkammergut (Beil. I 3), geboren den 25. Dezember 1720 zu Hüttenstein bei St. Gilgen. „Heut ist die Jahrszeit unsers Hochzeitstags", schreibt er ihr am 21. November 1772[4]. „Es wird, wie [ich] glaube, 25 Jahre seyn, daß wir den guten Gedanken hatten, uns zu verheyrathen. Diesen Gedanken hatten wir zwar viele Jahre zuvor. Gute Dinge brauchen Zeit!" Beide galten damals für das schönste Ehepaar von Salzburg und die erhaltenen Bildnisse widersprechen dem nicht.

Der vom Beispiel Göthes entlehnte Satz, daß große Männer Begabung und Bildung wesentlich ihren Müttern verdanken, trifft auf Mozart nicht zu, denn „Maria Anna Mozartin" erhob sich in keiner Hinsicht über den Durchschnitt ihres Geschlechtes. Der einzige scharf hervortretende Zug ihres Wesens, der auf den Sohn übergegangen

[1] Ebenda S. 158. [2] Als Stranitzky den Wiener Hanswurst schuf, gab er der alten Figur die Tracht des Salzburger Bauern mit Pritsche und breitkrämpigem grünen Spitzhut (Flögel, Geschichte des Grotesk-Komischen, herausg. von M. Bauer 1914, II 315 ff.) und ließ ihn Salzburger Dialekt reden (Sonnenfels, Ges. Schriften VI 372). Seine typischen Eigenschaften sind Derbheit, Dummheit und Unbeholfenheit. Ein Salzburger Sprichwort lautet: „Wer nach Salzburg kommt, wird im ersten Jahr dumm, im zweiten ein Fex (Cretin), im dritten erst ein Salzburger". [3] Auch Bertl geschrieben. [4] B III 129.

ist, war die echt Salzburgische Neigung zum Derbkomischen. Überhaupt huldigte sie einer weit lässigeren und heitreren Lebensanschauung als ihr Gatte und hat auch von dem Vorrecht ihres Geschlechtes, das Persönliche dem Allgemeinen voranzustellen, ausgiebigen Gebrauch gemacht. So zeigt sie sich über alle persönlichen und familiären Verhältnisse, und zwar nicht bloß in Salzburg, stets wohl unterrichtet. Dabei besaß sie einen hellen Verstand und eine gute Beobachtungsgabe. Vor allem war sie mit der schwerblütigen und peinlich gewissenhaften Art des Gatten aufs genaueste vertraut und suchte die zahlreichen Mühen und Sorgen, die ihm daraus erwuchsen, nach Kräften von ihm fernzuhalten. Bei dem ewig mißtrauischen Manne ist ihr das nicht immer leicht geworden, und manche Unannehmlichkeit mag sie ihm nicht bloß aus Klugheit, sondern auch aus Ängstlichkeit verschwiegen haben. Aber sie hing mit zärtlicher Liebe an ihm und ordnete sich dem strengen häuslichen Regimente, das er selbstverständlich ohne weiteres auch auf sie ausdehnte, willig unter. Allerdings litt dabei ihre eigene Autorität bei den Kindern. Das zeigte sich namentlich auf der Pariser Reise, wo sie wider bessere Einsicht weder das Temperament des Sohnes zu zügeln noch seiner Liebenswürdigkeit zu widerstehen vermochte. Daß sie auch musikalisches Verständnis hatte, beweist ihr Urteil über Holzbauers „Günther von Schwarzburg" in Mannheim[1], sowie ihre Freude an Opern- und Komödienaufführungen überhaupt; auffallend ist auch ihre lebhafte Anteilnahme an den politischen und kriegerischen Ereignissen jener Zeit.

So haben sich die beiden Gatten in ihrem Wesen glücklich ergänzt und darauf beruht die treue und herzliche Liebe, die sie untereinander und mit den Kindern verband. Ein sittlich durchaus gesunder und reiner Geist herrschte im Mozartschen Familienleben, und an ihm fällt auch der Mutter ihr guter Anteil zu. Vor allem ist sie ihren Kindern doch eine wirkliche Mutter gewesen, bei der sie stets eine Zuflucht fanden, wenn die strenge Hand des Vaters allzu schwer auf ihnen lastete, und was gerade ihr abgöttisch geliebter und bewunderter Sohn an ihr verlor, davon legt der ergreifende Brief, den er nach ihrem Tode aus Paris an Bullinger geschrieben hat, ein beredtes Zeugnis ab.

Von sieben Kindern, welche in dieser Ehe geboren wurden (Beil. I, 4), erhielten sich nur zwei am Leben, eine Tochter Maria Anna,

---

[1] B IV 322.

in der Familie Nannerl genannt, geboren den 30. Juli 1751 (Beil. II), und ein Sohn Wolfgang, geboren den 27. Januar 1756 (Beil. I, 5)[1]. Seine Geburt hätte der Mutter beinahe das Leben gekostet, sie vermochte sich erst nach geraumer Zeit von einer Besorgnis erregenden Schwäche zu erholen.

Die Tochter zeigte ein so entschiedenes Talent zur Musik, daß der Vater früh mit ihr den Unterricht im Klavier begann. Dies machte auf den etwa dreijährigen Knaben einen großen Eindruck; er setzte sich auch ans Klavier und konnte sich dort lange mit dem Zusammensuchen von Terzen unterhalten, die er unter Freudenbezeugungen über seinen Fund zusammen anschlug; auch behielt er hervortretende Stellen der Musikstücke, die er hörte, im Gedächtnis. Im vierten Jahre seines Alters fing der Vater gleichsam spielend an, ihn einige Menuette und andere Stücke auf dem Klavier zu lehren; in kurzer Zeit konnte er sie mit der vollkommensten Sauberkeit und mit dem festesten Takte spielen. Bald regte sich in ihm der eigene Schaffenstrieb; im fünften Jahre komponierte er kleine Stücke, die er seinem Vater vorspielte und von diesem zu Papier bringen ließ[2].

Die meisten Anekdoten aus Mozarts Kinderjahren, die von dem frühen Aufleuchten seines Genies berichten, stammen aus einem Briefe, den Joh. Andr. Schachtner, seit 1754 Hoftrompeter in Salzburg (gest. 1795), bald nach Mozarts Tode an dessen Schwester schrieb. Schachtner war bei den Jesuiten in Ingolstadt in die Schule gegangen und hatte sich neben seiner musikalischen auch eine gründliche literarische Bildung erworben[3]. Die Übersetzung eines geistlichen Schauspiels „Der heil. Augustin in seiner Bekehrung" aus dem Lateinischen des Paters Frz. Neumayer trug ihm von Gottsched das Lob ein, es fehle nicht viel, so könne man von ihm sagen, er schriebe gut Deutsch, ja, er mache auch gute deutsche Verse[4]. Dies mochte Veranlassung sein, daß Gottsched einen Band seiner Gedichte mit einer Vorrede begleitete; durch diese Gedichte, so heißt es dort, wie durch ein später

---

[1] Der vollständige Name ist im Kirchenbuch Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus (Gottlieb schreibt der Vater; Theophilus hieß der Taufpate); er setzt in früheren Briefen mitunter noch seinen „Firmnamen" Sigismundus hinzu. Auf mehreren seiner früheren Werke und dem Pariser Kupferstich vom Jahre 1764 heißt er J. G. Wolfgang, später nennt er sich regelmäßig Wolfgang Amade. [2] Vgl. Schlichtegrolls Nekrolog und Nottebohms Mozartiana S. 96. [3] Vgl. Hammerle a. a. O. S. 46. [4] Das Neueste aus der anmuth. Gelehrs. 1761. S. 60 ff.

herausgegebenes geistliches Schauspiel „Die menschliche Wanderschaft" habe er gezeigt, „daß er weder damals noch izt hätte dichten sollen"[1]. Wir werden ihn später auch an deutschen Operntexten für Mozart beteiligt finden. Er verkehrte sehr viel im Mozartschen Hause, und für seine Anhänglichkeit legt der folgende treuherzige Brief ein beredtes Zeugnis ab[2].

„Hochwohledelgeborne gnädige Frau!"

„Deroselben sehr angenehmes Schreiben traff mich nicht in Salzburg, sondern in der Hammerau an, wo ich eben bey meinem Sohne dortigem Mitbeamten beim Obverwesamt auf einen Besuch war; aus meiner sonstigen Willfährigkeit gegen Jedermann, und vorzüglich gegen das Mozartische Haus, können Sie schließen, wie sehr leid mir war, daß ich nicht auf der Stelle Ihren Auftrag befriedigen konnte. Zur Sache also! auf Ihre erste Frage, was Ihr seel. Hr. Bruder in seiner Kindheit NB. außer seiner Beschäftigung in der Musik für Lieblingsspiele hatte: auf diese Frage ist nichts zu beantworten: denn sobald er mit der Musik sich abzugeben anfing, waren alle seine Sinne für alle übrigen Geschäfte soviel als todt[3], und selbst die Kindereyen und Tändelspiele mußten, wenn sie für ihn interessant seyn sollten, von der Musik begleitet werden; wenn wir, Er und Ich, Spielzeuge zum Tändeln von einem Zimmer ins andere trugen, mußte allemal derjenige von uns, so leer ging, einen Marsch dazu singen und geigen. Vor dieser Zeit aber, eh er die Musik anfieng, war er für jede Kinderey, die mit ein bischen Witz gewürzt war, so empfänglich, daß er darüber Essen und Trinken und alles andere vergessen konnte. Ich ward ihm daher, weil ich, wie Sie wissen, mich mit ihm abgab, so äußerst lieb, daß er mich oft zehnmal an einem Tage fragte, ob ich ihn lieb hätte und wenn ich es zuweilen, auch nur zum Spaß verneinte, stunden ihm gleich die hellichten Zähren im Auge, so zärtlich und so wohlwollend war sein gutes Herzchen."

„Zweite Frage, wie er sich als Kind gegen die Großen benahm, wenn sie sein Talent und Kunst in der Musik bewunderten?"

„Wahrhaftig da verrieth er nichts weniger als Stolz oder Ehrfurcht[4]: denn diese hätte er nie besser befriedigen können, als wenn er Leuten, die

---

[1] Anekdoten auf einer Reise durch Deutschland (1790) S. 229. [2] Das Original besaß Aloys Fuchs, der es O. Jahn (I[1] 29 ff.) mitgeteilt hat. Benutzt ist der Brief sowohl von Schlichtegroll als Nissen. [3] „Als Kind und Knab warst Du mehr ernsthaft als kindisch", schreibt L. Mozart 16. Febr. 1778 „und wenn Du beim Klavier saßest oder sonst mit Musik zu tun hattest, so durfte sich niemand unterstehen Dir den mindesten Spaß zu machen. Ja Du warest selbst in Deiner Gesichtsbildung so ernsthaft, daß viele einsichtsvolle Personen in verschiedenen Ländern wegen dem zu früh aufkeimenden Talente und Deiner immer ernsthaft nachdenkenden Gesichtsbildung für Dein langes Leben besorgt waren." B III 362. [4] „Als ein Knab hattest Du die übertriebene Bescheidenheit, gar zu weinen, wenn man Dich zu sehr lobte" (Brief L. Mozarts vom 16. Febr. 1778, B III 363).

die Musik wenig oder gar nicht verstanden, vorgespielt hätte, aber er wollte nie spielen, außer seine Zuhörer waren große Musikkenner, oder man mußte ihn wenigstens betrügen, und sie dafür ausgeben."

„Dritte Frage, welche wissenschaftliche Beschäftigung liebte er am meisten?"

„Antw. Hierinfalls ließ er sich leiten, es war ihm fast Einerley, was man ihm zu lernen gab, er wollte nur lernen und ließ die Wahl seinem innigst geliebten Papa[1], welches Feld er ihm zu bearbeiten auftrug, es schien, als hätte er es verstanden, daß er in der Welt keinen Lehrmeister noch minder Erzieher, wie seinen unvergeßlichen Herrn Vater hätte finden können."

„Was man ihm immer zu lernen gab, dem hieng er so ganz an, daß er alles Übrige, auch sogar die Musik, auf die Seite setzte, z. B. als er Rechnen lernte, war Tisch, Sessel, Wände, ja sogar der Fußboden voll Ziffern mit der Kreide überschrieben"[2].

„Vierte Frage, was er für Eigenschaften, Maximen, Tagesordnung, Eigenheiten, Neigung zum Guten oder Bösen hatte?"

„Antw. Er war voll Feuer, seine Neigung hieng jedem Gegenstand sehr leicht an; ich denke, daß er im Ermangelungsfalle einer so vortheilhaft guten Erziehung, wie er hatte, der ruchloseste Bösewicht hätte werden können, so empfänglich war er für jeden Reiz, dessen Güte oder Schädlichkeit er zu prüfen noch nicht im Stande war."

„Einige sonderbare Wunderwürdigkeiten von seinem vier- bis fünfjährigen Alter, auf deren Wahrhaftigkeit ich schwören könnte."

„Einmal ging ich mit Hrn. Papa nach dem Donnerstagamt zu Ihnen nach Hause, wir trafen den vierjährigen Wolfgangerl in der Beschäftigung mit der Feder an."

„Papa: was machst Du?"

„Wolfg.: ein Concert fürs Clavier, der erste Theil ist bald fertig."

„Papa: laß sehen."

[1] Er war so folgsam selbst in Kleinigkeiten, daß er nie eine körperliche Strafe erhalten hat. Den Vater liebte er ungemein zärtlich. Dieser erinnert ihn daran (12. Febr. 1778), wie er ihn jeden Abend vor dem Schlafengehen auf einen Sessel stellen und mit ihm zweistimmig eine von Wolfgang ersonnene Melodie mit einem sinnlosen, wie italienisch klingenden Text Oragnia figa tafa singen mußte, worauf er dem Vater die Nasenspitze küßte, ihm versprach, wenn er alt wäre, ihn in einer Glaskapsel bei sich zu bewahren und in Ehren zu halten, und sich zufrieden ins Bett legte (AMZ II, 300, vgl. B III 354). Die Melodie dieses Oragnia figa tafa, die auch bei A. Leitzmann, Mozarts Persönlichkeit S. 11 abgedruckt ist, entpuppt sich bei näherer Betrachtung als eine kindliche, mit anderen Volksliederzügen verquickte Variante des uralten niederländischen Wilhelmusliedes (gedruckt 1607), dessen Weise heute noch in Deutschland zu einer ganzen Reihe von Liedern, wie Fouqués „Frisch auf zum fröhlichen Jagen" und Eichendorffs „Nach Süden nun sich lenken", gesungen wird. Friedländer, Deutsches Lied im 18. Jahrhundert II 11. Wir werden der Melodie bei Mozart wieder begegnen. — Ein Lieblingswort des Knaben war ferner: „Nach Gott kommt gleich der Papa". [2] Auf einem besonderen Zettel.

„Wolfg.: ist noch nicht fertig."

„Papa: laß sehen, daß muß was sauberes seyn."

„Der Papa nahm ihms weg, und zeigte mir ein Geschmiere von Noten, die meistentheils über ausgewischte Dintendolken geschrieben waren (NB. der kleine Wolfgangerl tauchte die Feder aus Unverstand allemal bis auf den Grund des Dintenfasses ein, daher mußte ihm, sobald er damit aufs Papier kam, ein Dintendolken entfallen, aber er war gleich entschlossen, fuhr mit der flachen Hand darüber hin, und wischte es auseinander, und schrieb wieder darauf fort), wir lachten anfänglich über dieses scheinbare galimathias, aber der Papa fing hernach seine Betrachtungen über die Hauptsache, über die Noten, über die composition an, er hing lange Zeit steif mit seiner Betrachtung an dem Blatte, endlich fielen zwei Thränen, Thränen der Bewunderung und Freude aus seinen Augen. Sehen sie, Hr. Schachtner, sagte er, wie alles richtig und regelmäßig gesetzt ist, nur ists nicht zu brauchen, weil es so außerordentlich schwer ist, daß es kein Mensch zu spielen im Stande wäre. Der Wolfgangerl fiel ein: Drum ists ein Concert, man muß so lange exercieren bis man es treffen kann, sehen Sie, so muß es gehn. Er spielte, konnte aber auch just soviel herausbringen, daß wir kennen konnten, wo er aus wollte. Er hatte damals den Begriff, daß Concert spielen und Mirakel wirken einerley sein müsse."

„Noch Eins."

„Gnädige Frau! Sie wissen sich zu erinnern, daß ich eine sehr gute Geige habe, die weiland Wolfgangerl wegen seinem sanften und vollen Ton immer Buttergeige nannte. Einmals, bald nachdem Sie von Wien zurückkamen [Anfang 1763], geigte er darauf und konnte meine Geige nicht genug loben; nach ein oder zween Tagen kam ich wieder ihn zu besuchen, und traf ihn als er sich eben mit seiner eigenen Geige unterhielt an, sogleich sprach er: Was macht Ihre Buttergeige? geigte dann wieder in seiner Phantasie fort, endlich dachte er ein bischen nach, und sagte zu mir: Hr. Schachtner, Ihre Geige ist um einen halben Viertelton tiefer gestimmt als meine da, wenn Sie sie doch so gestimmt ließen, wie sie war, als ich das letztemal darauf spielte. Ich lachte darüber, aber Papa, der das außerordentliche Tönegefühl und Gedächtniß dieses Kinds kannte, bat mich meine Geige zu hohlen, und zu sehen, ob er recht hätte. Ich thats, und richtig wars[1]."

„Einige Zeit vor diesem, die nächsten Tage, als Sie von Wien zurückkamen, und Wolfgang eine kleine Geige, die er als Geschenk zu Wien kriegte[2], mitbrachte, kam unser ehemalige sehr gute Geiger Hr. Wenzl seel., der ein Anfänger in der Composition war, er brachte 6 Trio mit, die er in Abwesenheit des Hrn. Papa verfertigt hatte, und bat Hrn. Papa um seine Erinnerung hierüber. Wir spielten diese Trio, und der Papa spielte mit der Viola

[1] Daß sich freilich diese Stelle für die Kritik des Mozartschen Gehörs wenig verwerten läßt und daß eine solche Feinheit des absoluten Tonbewußtseins keineswegs zu den Ausnahmen gehört, hat O. Abraham SIMG III 53 nachgewiesen.
[2] Vgl. aber B IV 185, wo Wolfgang bereits auf der Reise nach Wien 1762 im Besitze eines „Geigerls" ist.

den Baß, der Wenzl das erste Violin, und ich sollte das zweite spielen. Wolfgangerl bat, daß er das zweite Violin spielen dürfte, der Papa aber verwieß ihm seine närrische Bitte, weil er noch nicht die geringste Anweisung in der Violin hatte, und der Papa glaubte, daß er nicht im mindesten zu leisten im Stande wäre. Wolfgang sagte: Um ein zweites Violin zu spielen braucht man es ja wohl nicht erst gelernt zu haben, und als Papa darauf bestand, daß er gleich fortgehen und uns nicht weiter beunruhigen sollte, fing Wolfgang an bitterlich zu weinen und trollte sich mit seinem Geigerl weg. Ich bat, daß man ihn mit mir möchte spielen lassen; endlich sagte Papa: Geig mit Hrn. Schachtner, aber so stille, daß man dich nicht hört, sonst mußt Du fort. Das geschah, Wolfgang geigte mit mir. Bald bemerkte ich mit Erstaunen, daß ich da ganz überflüssig seye; ich legte still meine Geige weg und sah Ihren Hrn. Papa an, dem bei dieser Scene die Thränen der Bewunderung und des Trostes über die Wangen rollten; und so spielte er alle 6 Trio. Als wir fertig waren, wurde Wolfgang durch unsern Beyfall so kühn, daß er behauptete auch das erste Violin spielen zu können. Wir machten zum Spaß einen Versuch, und wir mußten uns fast zu Tode lachen, als er auch dieß, wiewohl mit lauter unrechten und unregelmäßigen Applicaturen doch so spielte, daß er doch nie ganz stecken blieb."

„Zum Beschluß. Von Zärtlichkeit und Feinheit seines Gehörs."

„Fast bis in sein zehntes Jahr hatte er ein unbezwingliche Furcht vor der Trompete, wenn sie allein, ohne andere Musik geblasen wurde; wenn man ihm eine Trompete nur vorhielt, war es ebensoviel als wenn man ihm eine geladene Pistole aufs Herz setzte. Papa wollte ihm diese kindische Furcht benehmen, und befahl mir einmal trotz seines Weigerns ihm entgegen zu blasen, aber mein Gott! hätte ich mich nicht dazu verleiten lassen. Wolfgangerl hörte kaum den schmetternden Ton, ward er bleich und begann zur Erde zu sinken, und hätte ich länger angehalten, er hatte sicher das Fraise (Krämpfe) bekommen."

„Dieses ist beyläufig womit ich auf die gestellten Fragen dienen kann, verzeihen Sie mir mein schlechtes Geschmier, ich bin geschlagen genug, daß ichs nicht besser kann. Ich bin mit geziemend schuldigster Hochschätzung und Ehrfurcht

Euer Gnaden

Salzburg den 24. April 1792.

Ergebenster Diener

Andreas Schachtner

Hochfürstl. Hoftrompeter."

Ein anderer Zeuge dieser wunderbaren frühen Entwicklung des Knaben war der Benediktinerpater Placidus Scharl, von 1759 bis 1770 Professor am Salzburger Gymnasium. Nach den auf dessen eigenen Aufzeichnungen beruhenden Mitteilungen seines Biographen[1]

[1] P. Magnus Sattler, ein Mönchsleben aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Nach dem Tagebuche des P. Placidus Scharl O. S. B. von Andechs. Regensburg 1868, S. 157.

hatte dieser auch für Poesie und Musik lebhaft eingenommene Mann oft Gelegenheit, das musikalische Talent Wolfgangs zu bewundern und ihn für die angenehmen Stunden, die er ihm bereitete, durch kleine Geschenke zu erfreuen. „Die Oktav", sagt er, „welche er mit seinen kleinen Fingerchen noch nicht zugleich erreichen konnte, erhupfte er mit außerordentlicher Geschwindigkeit und wunderbarer Accuratesse." Man habe ihm nur den nächsten besten Gedanken zu einem Satze oder einer Fuge angeben dürfen, so habe er ihn gleich durch alle Tonarten mit merkwürdiger Abwechslung und immer neuen Gängen durchgeführt; musikalisches Phantasieren sei seine Passion gewesen. Scharl erhielt von ihm das Versprechen, für ihn etwas Besonderes komponieren zu wollen.

Sogar ein öffentliches Hervortreten des Knaben, allerdings nicht als Klavierspieler, wird aus jenen Jahren erwähnt. In dem am 1. und 3. September 1761 zum Namenstage des Erzbischofs im akademischen Theater aufgeführten Schauspiele Sigismundus Hungariae rex, Text von dem Gymnasialpräfekten Wimmer, Musik von Eberlin, in welchem 146 Personen mitwirkten, ist unter den »Salii« auch „Wolfgangus Mozhart" verzeichnet. Außerdem findet sich unter denselben ein Dr. Antonius de Mölk, ein Name, der uns auch später wieder begegnen wird[1].

Noch wichtiger sind aber für Mozarts künstlerische Anfänge zwei Quellen musikalischer Art, die uns ein glücklicher Zufall erhalten hat. Dem Brauche der älteren Zeit folgend, der dem Musiklehrer vorschrieb, den Übungsstoff für seine Schüler sei es selbst zu komponieren oder doch wenigstens handschriftlich zusammenzustellen, hat auch L. Mozart für jedes seiner Kinder ein Buch mit Übungsstücken angelegt. Es sind allerdings keine Etüden, sondern sog. „Handstücke" für Klavier, wie sie damals den Schülern zur Erholung nach den Mühen der rein technischen Übungen an die Hand gegeben wurden. Das für Marianne bestimmte Notenheft befindet sich als ein Geschenk der Großfürstin Helene seit 1864 im Salzburger Mozarteum, leider in stark zerschnittenem und unvollständigem Zustande[2]. Es enthält Menuette und

---

[1] Vgl. AMZ IX 1874, 138. Hammerle S. 1 f. [2] Rezensionen 1864, X, S. 512. Das Heft in Querfolio hat den Titel Pour le Clavecin. Ce livre appartient à Marie Anne Mozart 1759. Es war vollständig, als Fröhlich es zur Einsicht bekam (AMZ XIX 96), jetzt fehlt leider eine Anzahl von Blättern. Proben aus diesem Klavierbuch hat Nissen gegeben. Neudruck in der GA S. XXII, 1—4, 12.

ähnliche kleinere Stücke, später auch größere, z. B. ein Thema mit zwölf Variationen, zum Teil mit Angabe der Komponisten Agrell, Fischer, Wagenseil, und ist von der Hand des Vaters und musikalischer Hausfreunde geschrieben. Aus ihm hat auch Wolfgang gelernt[1]; seine eigenen ersten Versuche sind vom Vater ebenfalls in das Heft eingetragen, zum Teil mit Überschriften: »Di Wolfgango Mozart 11. May 1762 und 16. July 1762«.

Das zweite, für Wolfgang bestimmte Notenbuch ist dagegen vollständig erhalten. Es wurde vor einigen Jahren von seinem damaligen Besitzer, dem inzwischen verstorbenen bekannten Straßburger Gynäkologen Wilh. Al. Freund, dem Verfasser bereitwilligst zur Verfügung gestellt, nachdem kurz zuvor R. Genée, allerdings nur kurz und zum Teil ziemlich oberflächlich, darauf hingewiesen hatte[2].

Das Buch trägt auf der Rückseite des ersten Blattes den Vermerk: „Meinem lieben Sohne Wolfgang Amadée zu seinem sechsten Namenstage von seinem Vater Leopold Mozart. Salzburg, den 31. Oktober 1762". Allerdings befanden sich Vater und Sohn damals nicht in Salzburg, sondern in Wien, und Wolfgang hatte soeben einen bedenklichen Scharlachanfall überwunden (s. u.). Trotzdem halte ich die Annahme von Wyzewa-St. Foix[3], das Buch sei überhaupt erst in Wien begonnen worden, nicht für zwingend. Sein Einfluß auf Wolfgangs erste Kompositionen, sowie der Umstand, daß sich L. Mozart auf den Reisen wohl kaum mit einer so sorgfältigen Arbeit belastet hat, sprechen entschieden dagegen. Sie ist vielmehr wohl im Anschluß an Mariannes Notenbuch begonnen worden, und Wolfgang hat sicher einen Teil des Inhalts schon während des Unterrichts kennen gelernt.

Die Sammlung enthält im ganzen 135 Stücke, die in 25 „Suiten" eingeteilt sind. Wahl und Reihenfolge der Tonarten entsprechen genau der Anordnung von S. Bachs Inventionen und Sinfonien. Von der älteren Suite ist freilich nur die Einheit der Tonart und der wenigstens

[1] Dem achten Menuett hat der Vater die Bemerkung hinzugesetzt: „Diese vorhergehende Menuet hat der Wolfgangerl im 4ten Jahr erlernt." Ähnliche Bemerkungen wiederholen sich dann, z. B.: „Diesen Menuet und Trio hat der Wolfgangerl den 26. Januarij 1761 einen Tag vor seinem 5ten Jahr um halb 10 Uhr nachts in einer halben Stund gelernt." [2] MBM März 1908. Das Original befindet sich jetzt im Besitz des Herrn Dr. L. König in Kiel, eine vollständige Abschrift besitzt der Herausgeber. Eine ausführliche Behandlung findet man im Gluckjahrbuch III 1916, S. 51 ff. [3] I 25.

in der Mehrzahl der Sätze festgehaltene Tanzcharakter übrig geblieben, dagegen ist ihre Zahl und Anordnung durchaus willkürlich[1]. Nur die Einleitungsstücke bilden eine Ausnahme: sie sind in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle Liedsätze auf geistliche Texte, als deren Quelle L. Mozart eine „Neue Sammlung geistlicher Lieder" nennt. Diese hat sich als das unter demselben Titel 1752 in Wernigerode erschienene Gesangbuch des Grafen Heinrich Ernst zu Stollberg-Wernigerode herausgestellt; von ihm stammen mit einer einzigen Ausnahme[2] auch die von Mozart gewählten Liedertexte. Für die Melodien aber hat er die bekannte norddeutsche „Sammlung verschiedener und auserlesener Oden" von Johann Friedrich Gräfe, und zwar die drei ersten Teile (Halle 1737, 1739 und 1741) benutzt[3]; dabei ergibt sich, daß Stollbergs Texte größtenteils geistliche Parodien der weltlichen Dichtungen bei Gräfe sind. Als Komponisten kommen für L. Mozart nur Gräfe selbst (1711—1787) und Konr. Friedrich Hurlebusch (1696—1765) in Frage; jener ist mit 8, dieser mit 11 Nummern vertreten. Mit diesem Verfahren des „Parodierens", d. h. des Unterlegens neuer Texte unter die bereits bei Gräfe stark instrumental gefärbten Vorlagen erweist sich L. Mozart aber als getreuer Schüler einer Richtung, die unter französischem Einfluß durch den Leipziger Sperontes und seine „Singende Muse an der Pleiße" (1736—1745) zur Herrschaft im deutschen Liede gekommen war; auch für ihre ästhetischen Entgleisungen, ihr Zusammenspannen ernster geistlicher Texte mit lustigen weltlichen Weisen, oft unter grober Vernachlässigung der Deklamation, finden sich bei ihm einzelne Belege.

Nur in neunzehn Fällen nennt Mozart die Namen der von ihm benützten Komponisten. Am häufigsten erscheint dabei G. Ph. Telemann (1681—1767), meist unter seinem Lieblingsnamen Melante, und zwar mit 11 Menuetten[4] und einer Phantasie[5], Ph. E. Bach ist mit zwei Menuetten und einem Marsch[6] vertreten, der Hallenser Gottfr. Kirchhoff mit einer viersätzigen „Sonatina"[7], der Nürnberger Balthasar Schmidt mit zwei Menuetten samt Alternativen[8], endlich der große Joh. Ad. Hasse mit einer Polonäse[9] und ein nicht näher bekannter „Mons. Bosse" mit einem Murki[10]. Trotzdem wäre es gründlich verfehlt, für die übrigen Stücke einfach Mozart selbst als Verfasser anzunehmen, denn ihr Stil ist von dem seinigen so verschieden wie nur möglich. Für einige davon habe ich die Quelle feststellen können. So stammen die Menuette Nr. 3, 5 und 7, 7 aus Sperontes „Singender Muse"

[1] Nur die 23. Suite zeigt noch die ältere deutsche Folge Allemande—Courante—Sarabande—Menuett—Gigue, der dann freilich noch eine Polonäse angehängt wird. Diese bildet überhaupt in zwölf Fällen den Schlußsatz. [2] Nr. 18, 1 von Christoph Julius Mevius. [3] Vgl. M. Friedländer, Das deutsche Lied im 18. Jahrh. I 1902, S. XLI und H. Kretzschmar, Geschichte des Neuen deutschen Liedes I 1911, S. 204 ff. [4] Sie stammen alle aus den »Sept fois sept et un menuet«. Hamburg 1728. [5] »Fantaisies pour le clavecin. 3 Douzaines« (nach 1737), 3. Douz. Nr. 1. [6] Sie fehlen in A. Wotquennes »Catalogue thématique« 1905. [7] Nr. 1, 2—6. [8] Nr. 17, 2—3. [9] Nr. 14, 6. [10] Nr. 15, 3.

selbst[1], die Polonäse Nr. 21, 5 von Joh. Nik. Tischer (1707—1766)[2], das Menuett Nr. 24, 6 ist eine Klavierbearbeitung des Menuettsatzes aus Hasses Sinfonie zur Oper „Cleofide“ (1731), das Jägerlied Nr. 4, 9 endlich stellt sich als eine etwas ausgeschmückte Fassung eines alten, in dem „Dantzbüchlein“ des Joh. Friedr. Dreyssér von 1720 enthaltenen deutschen volksmäßigen Liedes dar, und ebenso birgt sich hinter der „Burleske“ Nr. 20, 4 ein uraltes deutsches Volkslied. Weitere, nur wenige Takte umfassende Anklänge an bekannte Stücke, wie der Anfang von Nr. 4, 3, der an S. Bachs „Lied von der Tabakspfeife“ gemahnt, werden wohl auf bloßem Zufall beruhen.

Im allgemeinen lassen sich bei den reinen Klavierstücken drei Gruppen unterscheiden. Die erste umfaßt lied- und tanzmäßige Sätze von ganz ausgesprochen deutsch-volkstümlichem Gepräge, wie sie in den handschriftlichen Sammlungen Süddeutschlands im 18. Jahrhundert besonders beliebt waren[3]. Einige davon tragen Überschriften, wie das schon genannte „Jägerlied“, der „Schwabentanz“ (Nr. 9, 5), die „Schmiedecourante“ (Nr. 2, 1), das „Trompeten-“ und das „Waldhornstück“ (Nr. 4, 10; 12, 5). Das Glanzstück dieser Gruppe ist der »March du Bredau« (Nr. 4, 2). Die zweite Gruppe enthält Erzeugnisse hoher Kunst aus der Zeit, da sich die neuen Errungenschaften D. Scarlattis eben bei den deutschen Klavierkomponisten einzubürgern begannen. Sie besteht aus Phantasien, freien Allegrosätzen, den „Arien“, soweit sie nicht reine Tänze sind, und der Kirchhoffschen Sonatine. Der Form nach gleichfalls zwei- oder dreiteilig[4], stellen sie an Technik und Vortragskunst des Spielers von allen die größten Anforderungen. Der dritten und stärksten Gruppe gehören endlich die Tanzsätze französischen Stils an, und zwar treten, offenbar unter Sperontes' Einfluß, die älteren Tänze, Allemanden, Couranten usw. ganz erheblich zurück gegen die neuen, durch Sperontes in Schwang gekommenen Modetänze Menuett und Polonäse[5]. An diesen Tänzen konnte Wolfgang alle Spielarten der zwei- oder dreiteiligen Form studieren. Da stehen Menuette mit zwei gleich langen Teilen neben solchen, wo der zweite Teil, mitunter erheblich, länger ist als der erste, motivisch einheitliche Sätze neben andern, die den zweiten Teil ganz oder nur teilweise motivisch neu gestalten. Auch Menuette mit »alternativo« (auch „Trio“ genannt) fehlen nicht. Ebenso ist der Charakter der Stücke äußerst verschieden. Die einen weisen noch ganz die steifleinene Würde des alten Tanzes auf, andere schwelgen in Anmut oder Laune, ein dritter Teil streift sogar das Finstere und Schmerzliche. Nur das Volkstümlich-Derbe und Witzige im Sinne Haydns fehlt,

[1] DT Bd. 35/36 (E. Buhle), S. 40 und 233. [2] „Sechs leichte und dabey angenehme Clavier-Parthien Jungen Anfängern zur Übung“, 3. Teil, S. 13. [3] H. Kretzschmar a. a. O. S. 166 ff. [4] Etüdenartig ist die D dur-Phantasie Nr. 6, 3 mit ihren gebrochenen Akkorden, harmonisch eines der reizvollsten Stücke; an die Phantasien Gottl. Muffats gemahnt die A moll-Phantasie Nr. 22, 2 mit ihrem Gemisch von Passagenwerk und rezitativischen Adagio-Episoden. Von den Arien könnten einige (Nr. 6, 2; 4, 4) aus der Violinliteratur übertragen sein. [5] Es sind 48 Menuette und 16 Polonäsen.

und nach dieser Richtung hin hat das Notenbuch dem späteren Mozartschen Menuettypus entschieden vorgearbeitet. Auch der Unterschied zwischen gesangsmäßigen und rein auf Spielfiguren gestellten Menuetten ist deutlich ausgeprägt.

Endlich ist auch die Rondoform mit einzelnen Stücken vertreten.

Harmonik und Modulation beschränken sich, von vereinzelten Ausnahmen abgesehen, auf das Allereinfachste. Selbst der seit Scarlatti namentlich in Süddeutschland rasch beliebt gewordene plötzliche Wechsel von Dur und Moll fehlt. Eine Bezifferung tritt nur selten auf. Doch hatte der Knabe natürlich auch da, wo sie fehlt, die Harmonie von sich aus zu ergänzen. Ihn mit dieser wichtigen Seite der alten Vortragskunst bekannt zu machen war wohl einer der Hauptzwecke des Buches. Dagegen hat es der Vater mit dem Ausschreiben der Verzierungen sehr genau genommen. Ein Vergleich seiner Liedsätze mit den Vorlagen Gräfes gibt lehrreiche Aufschlüsse über die Art, wie derartige Stücke damals ausgeschmückt wurden.

Die Technik der Stücke ist, der Leistungsfähigkeit des Knaben entsprechend, verhältnismäßig bescheiden; sie beschränkt sich auf die um 1750 üblichen, teils skalenhaften, teils akkordlichen Figuren. Die fortgeschrittensten Stücke lassen mit dem Überschlagen der Hände, den Baßoktaven und dem Registerwechsel den Einfluß D. Scarlattis erkennen. Bei einem Stück (Nr. 3, 5) hat L. Mozart auch den Fingersatz vermerkt.

So ist dieses Notenbuch für die Hausmusik um die Mitte des 18. Jahrhunderts eine Quelle ersten Ranges. Seine systematische Anordnung, die von den willkürlich zusammengeschriebenen anderen Handschriften aus dieser Zeit scharf absticht, beweist aufs neue L. Mozarts methodischen Geist und seine umfassende Literaturkenntnis. Wolfgangs erste Entwicklung aber tritt damit in ein ganz neues Licht, denn sie stand, wie das Buch klar und deutlich beweist, weit stärker unter dem Einfluß der norddeutschen Kunst, als man bisher geahnt hat. Zum Teil war diese Schule entschieden gut; sie lehrte ihn, was geregelte Klarheit der Gedanken und übersichtliche und eindringliche Formgebung in der Kunst zu bedeuten haben, und was sich mit einfacher, aber charaktervoller Arbeit und straffer Rhythmik auch ohne verwickelte harmonische Künste erreichen läßt. Bedenklicher war, daß er seine ersten Eindrücke vom kunstmäßigen Liede aus der Schule des Sperontes empfing, deren einseitige Vorliebe für Tanzlied und Parodie in Norddeutschland selbst bereits seit Telemann überwunden war. Tatsächlich hat es ziemlich lange gedauert, bis Mozart dieses Erbstück vollständig los wurde. Noch in dem Liede „Geheime Liebe" aus dem Jahre 1772 (K.-V. 150) weist nicht allein die Wahl des Güntherschen Gedichtes, sondern obendrein noch ein wörtlicher Anklang an

das Lied „Liebste Freiheit, fahre hin"[1] auf Sperontes hin, wie auch das Lied „An die Freude" (K.-V. 53), Mozarts erstes originales Lied, mit seiner streng viertaktigen Gliederung in diesen Zusammenhang gehört. Aber auch in „Bastien und Bastienne" verrät die ausgesprochene Vorliebe für das Tanzlied noch denselben Geist. Sein letztes Lebenszeichen bei Mozart sind die beiden 1778 in Mannheim komponierten französischen Lieder (K.-V. 307 und 308).

Die sichtbarsten Spuren hat das Notenbuch indessen in Mozarts allerersten Kompositionen hinterlassen. Bezeichnenderweise sind es mit einer einzigen Ausnahme Menuette[2]. Sie stammen zwar alle aus den Jahren 1761 und 1762, also aus der Zeit vor der Widmung des Notenbuches[3], beweisen aber doch durch Form und Inhalt, daß Wolfgang schon vorher mit der in dem Buche vertretenen Kunst genau bekannt war. Von den Menuetten haben drei denselben, wohl vom Vater gegebenen Baß (K.-V. 2, 4, 5). Die Aufgabe war dabei, darüber Menuette von verschiedenem Charakter zu bilden. So entstanden das steifleinene, altmodische erste, das an Telemann erinnert, das flüssige zweite und das kapriziöse dritte. Form, Harmonik[4] und Melodik sind genau dieselben wie im Notenbuch. Die beiden ersten gehören insofern zusammen, als sie sich aus einem Motiv entwickeln, das sich im ersten auch noch in das Trio hinein fortsetzt[5]. Sie haben vor den drei anderen auch noch die gesangsmäßige und kindliche Haltung voraus, die sich im ersten besonders in dem Schwelgen in volkstümlichen Terzengängen kundgibt[6]. In herzhaftem süddeutschem Volkston ist endlich auch das Allegro (K.-V. 3) gehalten, es ist zugleich Mozarts erstes voll entwickeltes dreiteiliges Lied (mit wiederholtem erstem Teil).

---

[1] Neuausgabe S. 23. [2] GA Ser. 22, Nr. 1—4 und 12; Ser. 18, Nr. 1 (2. Menuett). [3] WSF I 28 setzen das bisher als Mozarts erste Komposition betrachtete G dur-Menuett, das er nach Mariannes Zeugnis mit 5 Jahren geschrieben hat, an das Ende der Reihe. Aber ihre Gründe sind nicht stichhaltig. Erstens müßte noch bewiesen werden, daß auch Marianne ihren Bruder geflissentlich um ein Jahr jünger gemacht hätte, und zweitens gab es für die Vereinigung von Menuett und Trio bereits damals Beispiele genug. Ebensogut könnte man aus „inneren" Gründen — in diesem Falle dem der motivischen Einheit — unser Stück mit dem ersten F dur-Menuett zeitlich zusammenstellen. [4] Nur das regelmäßige Ausweichen des zweiten Teils nach der Molltonart der Unterdominante weist nicht auf das Notenbuch, sondern auf die von italienischen Meistern abhängige süddeutsche Klaviermusik hin. [5] Hier steckt offenbar das Vorbild des Vaters dahinter, s. o. S. 18. [6] Vgl. den oben angeführten Brief Schachtners.

Allen diesen Erstlingen ist eine außerordentlich klare und übersichtliche Form gemein. Indessen muß man sich dabei doch vor vorschnellen Schlüssen auf die damaligen Fortschritte des Knaben hüten. Hinter ihnen allen steht der Vater mit seiner ordnenden und bessernden Hand, die keine Mängel und Ungeschicklichkeiten durchgehen ließ. Was der Knabe zustande brachte, wenn sie ihm fehlte, dafür wird uns sehr bald ein merkwürdiges Zeugnis begegnen.

Reisen des Wunderkindes

Mit dem Jahre 1762 beginnen in Mozarts Leben die Wanderjahre, die mit kürzeren oder längeren Unterbrechungen ein volles Jahrzehnt umfassen. Anlaß und Art ihres Verlaufs sind wiederum das Werk des Vaters gewesen. Seine Absicht war, den Sohn der musikalischen Welt zunächst als Virtuosen vorzustellen und ihm so auch als Komponisten die Wege zu ebnen. So forderte es gebieterisch der Brauch der alten Zeit vom 16. Jahrhundert bis in die Tage des jungen Beethoven hinein: wer als Komponist zu Ansehen gelangen wollte, mußte sich zuvor als ausübender Künstler eingeführt haben.

Von der ersten Kunstreise nach München, die der Vater mit den beiden Kindern im Januar 1762 antrat, wissen wir nur, daß sie drei Wochen dauerte, und daß sich die Kinder dabei vor dem Kurfürsten hören ließen. Weit wichtiger wurde die Reise nach Wien, die die drei am 18. September desselben Jahres antraten[1]. Unterwegs mußten sie sich in Passau auf Veranlassung des Bischofs fünf Tage aufhalten, der den Wunderknaben hören wollte und dann mit — einem Dukaten belohnte. Von da fuhren sie nach Linz. Der Domherr Graf Herberstein war ihr Reisegefährte und erinnerte sich noch 1785 als Bischof von Passau im Gespräch mit L. Mozart, wie Wolfgang sich benommen hatte, als er einen alten Bettelmann hatte ins Wasser fallen sehen. In Linz gaben sie unter dem Patronat des Landeshauptmanns Grafen Schlick ein Konzert. Ein junger

[1] Wir sind über diese Reise etwas genauer unterrichtet durch die Briefe L. Mozarts an den Kaufmann Lorenz Hagenauer (B IV 185 ff.), in dessen Hause er, als Wolfgang geboren wurde, und auch damals noch wohnte. Hagenauer erwies sich ihm als ein treuer, anhänglicher Freund, stets bereit, ihn in Geschäftsangelegenheiten mit Rat und Tat zu unterstützen und ihm auch in Geldverlegenheiten selbst mit namhaften Vorschüssen zu helfen; es ist daher begreiflich, daß ihm Mozart auch von den pekuniären Erfolgen seiner Reise Bericht abstattet. Außerdem vergleiche man die Berichte der Schwester bei Nottebohm, Mozartiana S. 96 f.

Graf Palfy, der auf der Durchreise der Gräfin Schlick einen Besuch machte, hörte von ihr so viel über den Wunderknaben, daß er sich bewegen ließ, die Post vor dem Rathaus halten zu lassen und mit der Gräfin ins Konzert zu gehen, das ihn in das größte Erstaunen setzte. Von Linz ging es mit der sogenannten Wasser-Ordinäre weiter. Im Kloster Ips lasen zwei Minoriten und ein Benediktiner, ihre Reisegefährten, die Messe; währenddes tummelte sich der sechsjährige Wolfgang auf der Orgel herum und spielte so vortrefflich, daß die Franziskanerpatres, die gerade mit einigen Gästen an der Mittagstafel saßen, vom Tische aufstanden, dem Chore zuliefen und sich fast zu Tode wunderten. Bei der Ankunft in Wien ersparte er dem Vater die Zollvisitation. Er machte gleich Bekanntschaft mit dem Mautner, zeigte ihm das Klavier, spielte ihm auf dem Geigerl ein Menuett vor und — „hiermit waren wir expediert". Auf der ganzen Reise zeigte er sich munter und aufgeweckt, gegen jedermann und besonders die Offiziere so zutraulich, als sei er seit lange mit ihnen bekannt, und machte sich durch sein kindlich offenes Wesen ebenso beliebt, wie er als Virtuose bewundert wurde.

Es hatte seinen guten Grund, wenn L. Mozart gerade auf Wien besonderen Wert legte. Denn hier hatte die Musik seit den Tagen Maximilians I. einen Aufschwung genommen wie in keiner zweiten deutschen Stadt. Er war in letzter Linie das Werk des Kaiserhauses selbst; von Ferdinand III. bis auf Karl VI. hat es eine ununterbrochene Reihe namhafter Tonsetzer hervorgebracht, die im Kampfe für die neue, in Italien entstandene Kunst der »nuove musiche« die Führung übernahmen. Von Karl VI. ist außerdem bekannt, daß er Opern und sonstige Werke am Cembalo begleitete und dirigierte[1]. Vor allem aber bildete die Musik seit Ferdinand II. einen wichtigen Teil in der Erziehung der Mitglieder des kaiserlichen Hauses. So war auch Karls VI. Tochter Maria Theresia eine fertig ausgebildete Sängerin. Sie mußte schon 1725 als siebenjähriges Kind in einer Oper von Fux zur Feier des Kirchgangs ihrer Mutter, der Kaiserin Elisabeth, als Sängerin auftreten, so daß sie später einmal im Scherz zu Faustina Hasse sagte, sie glaube die erste von den lebenden Virtuose

[1] Vgl. Köchel, Die Pflege der Musik am österr. Hofe vom Schlusse des 15. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, Wien 1866, G. Adler, Ferdinand III., Leopold I., Joseph I. und Karl VI. als Förderer der Musik, Vj. VIII 252 ff. und die von Adler 1892/93 in Wien herausgegebenen „Kaiserwerke" (2 Bde.).

zu sein[1]. Im Jahre 1739 sang sie in Florenz ein Duett mit Senesino so schön, daß der berühmte alte Sänger vor freudiger Rührung weinte, und selbst in späteren Jahren soll sie noch sehr gut gesungen haben[2]. Auch ihr Gemahl Franz I. war musikalisch, und bei der Erziehung der kaiserlichen Familie wurde die Musik nicht vergessen. Im Jahre 1750 führten am Namenstage der Kaiserin drei ihrer Töchter die Kantate La rispettosa tenerezza von Metastasio und und Reutter auf[3], und im Jahre 1762 sangen und spielten vier Erzherzoginnen in der Oper Il trionfo di Clelia, im Jahre 1764 zur Krönung Josephs als röm. König in der Egeria von Metastasio und Hasse bei Hofe „sehr gut für Prinzessinnen“[4], so wie sie im Jahre 1765 zur zweiten Vermählung Josephs II. Il Parnasso confuso von Gluck aufführten[5]. Auch Joseph II. war ein guter Sänger, spielte aber außerdem noch das Violoncell und war vor Allem der eine gründliche Satzkenntnis erfordernden Kunst des Accompagnierens mächtig.

Das Beispiel des Hofes riß bald auch den Adel mit sich fort. Diese Musikpflege, die bald fast auf jedem Edelsitz eine größere oder kleinere Hauskapelle ins Leben rief, gehört zu den schönsten Ruhmesblättern in der Geschichte des österreichischen Adels, ohne sie ist die gesamte klassische Kunst der Wiener Meister überhaupt nicht denkbar. Aus Glucks, Haydns und Beethovens Lebensgeschichte kennt jeder den Anteil, der diesen Edelleuten im besten Sinn des Wortes am Schaffen dieser Meister zukommt. Auch Mozart sollte sich dieser Wohltat gleich bei seinem ersten Besuche in Wien zu erfreuen haben.

Die Grafen Herberstein, Schlick und Palfy hatten durch ihre Berichte bereits Hof und Adel in Wien auf die Mozartschen Kinder aufmerksam gemacht, und der Vater erhielt nach der Ankunft den Befehl, sie am 13. Oktober in Schönbrunn vorzustellen. Damit begann für sie eine Reihe der glänzendsten Erfolge, an denen freilich die Sensationslust der hohen Herrschaften einen mindestens ebenso großen Anteil hatte wie ihre künstlerische Anteilnahme. Schon das erste Mal mußten die Kinder von 3—6 Uhr verweilen. Der Kaiser behandelte Wolfgang wirklich als einen „kleinen Hexenmeister“, denn

[1] Auch im Jahre 1735 traten die Herzoginnen am Geburtstage der Kaiserin in einer Oper auf. Metastasio, der sie gedichtet hatte und sie ihnen einstudierte, weiß die Geschicklichkeit und Anmut der Prinzessinnen nicht genug zu loben (Opp. post. I., p. 175 ff.). [2] Burney, Reise II S. 186. [3] Metastasio, Opp. post. I, p. 401. [4] Burney, Reise II S. 187. [5] A. Schmid, Chr. W. Ritter von Gluck, 1854, S. 115.

er verlangte außer dem richtigen Klavierspiel von ihm noch allerhand Kunststücke, wie das Spiel mit einem Finger, auf verdeckten Tasten u. dgl. Aber der kleine Mann pochte dabei doch auch schon stark auf sein Recht als Künstler. Nicht zufrieden mit seinen vornehmen Hörern allein, verlangte er nach dem berühmten Pianisten Georg Christoph Wagenseil (1715—1777), dem Lehrer Maria Theresias und ihrer Kinder[1]: „der soll herkommen, der versteht es". Und dann sagte er zu diesem: „Ich spiele ein Konzert von Ihnen; Sie müssen mir umwenden". Noch wohltuender aber wirkt sein echt kindliches, unbefangenes Benehmen. Die Erzherzogin Marie Antoinette, die spätere Königin von Frankreich, hatte er bald besonders in sein Herz geschlossen, da sie ihn freundlich aufhob, als er einmal auf dem glatten Fußboden hingefallen war. „Sie sind brav", sprach er, „ich will Sie heiraten". Als Grund gab er an: „Aus Dankbarkeit, sie war gut gegen mich, während ihre Schwester sich um nichts bekümmerte[2]." Aber auch der Kaiserin sprang er auf den Schoß und küßte sie herzhaft ab, und der Kaiser, der mit Wagenseil Violine spielte, bekam aus dem Vorzimmer seine Kritik in Form drastischer Zurufe wie pfui! das war falsch! oder bravo! zu hören[3]. Natürlich ließ es der Hof außer dem eigentlichen Honorar auch an Geschenken aller Art nicht fehlen. Nannerl erhielt ein Hofkleid einer Erzherzogin, Wolfgang ein für den Erzherzog Maximilian bestimmtes lilafarbenes Kleid mit breiten Goldborten, in dem er später auch gemalt wurde[4]. Nicht minder als bei Hofe wurden die Kinder auch vom Adel gefeiert. Der Fürst von Hildburghausen, der Reichsvizekanzler Graf Colloredo, der Bischof Esterhazy luden sie ein, überallhin wurden sie im Wagen abgeholt und glänzend belohnt. In Wolfgang waren natürlich bald alle Damen verliebt. Da machte ein heftiger Anfall von Scharlach, der ihn Ende Oktober für vierzehn Tage ans Bett fesselte, dem frohen Treiben ein jähes Ende. Zwar war die allgemeine Teilnahme für ihn groß, nicht minder aber auch die Furcht vor der Ansteckung, unter der er auch nach seiner Genesung noch zu leiden hatte. Eine Einladung ungarischer Edelleute nach Preßburg kam daher L. Mozart sehr gelegen. Er reiste, obgleich sein Urlaub abgelaufen war, am 11. Dezember trotz schlechten Wetters und fast lebensgefährlicher Wegeverhältnisse dorthin ab. Nach der Rückkehr nach Wien nahm die

[1] Metastasio, Opp. post. II 31. Burney, Reise II 241. Marpurg, Krit. Br. II 141 f. [2] Nissen S. 9. [3] AMZ I 856. [4] S. Beil. „Mozart-Bildnisse".

Familie noch an einem Feste teil, das die Gräfin Kinsky dem Feldmarschall Daun zu Ehren gab. Dann aber reisten sie in den ersten Tagen des Jahres 1763 nach Salzburg zurück.

Mozarts Hauptinstrument war in dieser Zeit noch das Klavier, auf dem er es bereits zu einer erstaunlichen Fertigkeit gebracht hatte[1], daneben aber wandte er sich mehr und mehr der Violine und Orgel zu[2]. Dagegen befand sich seine theoretische Ausbildung noch durchaus im Fluß; hier blieb dem Vater noch viel zu tun übrig. Die Einflüsse, die er dem Sohne vermittelte, kennen wir bereits; in Wien trat ein neuer hinzu, der der Wiener Klaviermusik mit ihrem Führer Wagenseil an der Spitze.

So weit war die Ausbildung des Knaben gediehen, als der Vater mit ihm und der Schwester nach kurzer Ruhezeit in Salzburg eine zweite, größere Reise antrat, deren Hauptziel Paris war; dabei sollten auch die am Wege liegenden deutschen Fürstenhöfe besucht werden, die ja in damaliger Zeit noch die Hauptpflegestätten der Tonkunst in Deutschland waren. Überhaupt hebt L. Mozart mit Stolz hervor, daß sie auf ihrer Reise nur mit dem Adel und Standespersonen Umgang pflegten und auch ihrer Gesundheit wegen und „zu ihres Hofes Reputation noblement reisen müßten". Der Sommerszeit halber mußten übrigens die Fürstlichkeiten zumeist auf ihren sommerlichen Lustschlössern aufgesucht werden.

Die am 9. Juni begonnene Reise[3] fing nicht günstig an; in Wasserburg zerbrach der Wagen, dessen Herstellung sie zwang dort einen Tag liegen zu bleiben. „Das Neueste ist", schreibt der Vater, „daß, um uns zu unterhalten, wir auf die Orgl gegangen und ich dem Wolferl das Pedal erklärt habe. Davon er dann gleich stante pede Probe abgeleget, den Schemel hinweggerückt und stehend präambuliert und das Pedal dazu getreten, und zwar so, als wenn er es schon viele Monate geübt hätte. Alles geriet in Erstaunen, und

[1] Vor musikalisch gebildeten Personen spielte Mozart Konzerte und andere Erzeugnisse der hohen Kunst, die übrigen wurden mit Tänzen und anderen Kleinigkeiten im Stile des Notenbuches abgefunden. [2] B IV 186 f. [3] Hauptquellen sind die Auszüge aus den Briefen L. Mozarts an Hagenauer, einige Familienerinnerungen bei Nissen und die Mitteilungen der Schwester, Nott. S. 97 f. Von Interesse sind auch die kurzen Reisenotizen L. Mozarts, welche Adressen von Personen, mit denen sie in Berührung kamen, Angabe der Wirtshäuser, sowie Bemerkungen über Sehenswürdigkeiten enthalten. Man sieht daraus, wie genau er auf alles achtgab. Herausgegeben von Schurig, Dresden 1920.

[es] ist eine neue Gnade Gottes, die mancher nach vieler Mühe erst erhält". Während der ganzen Reise ließ der Knabe sich häufig auf der Orgel hören und wurde meistens, wie der Vater wiederholt berichtet, seines Orgelspiels wegen noch mehr bewundert denn als Klavierspieler.

Am 12. Juni 1763 in München angelangt, begaben sie sich gleich nach Nymphenburg. Durch den Prinzen von Zweibrücken, der sie von Wien her kannte, dem Kurfürsten angemeldet, wurden sie gnädig aufgenommen und mußten vor diesem und dem Herzog Clemens sich wiederholt hören lassen, und zwar Wolfgang auch auf der Violine; er spielte ein Konzert und „präambulierte zwischen den Kadenzen aus dem Kopf." Hier begegneten ihnen zwei sächsische Reisende, Baron Hopfgarten und Bose, mit denen sie wiederholt zusammentrafen und eine nähere Freundschaft schlossen, die namentlich durch den längeren Aufenthalt in Paris befestigt wurde. In Augsburg hielten sie sich 15 Tage bis zum 6. Juli auf, sie wohnten dort im Gasthofe zu den 3 Mohren[1] und gaben drei Konzerte (28., 30. Juni, 4. Juli)[2], die fast durchaus von den Lutheranern besucht wurden. Die „Europäische Zeitung" von Salzburg (19. Juli 1763) berichtete darüber aus Augsburg vom 9. Juli:

Vorgestern ist der Salzburgische Vice-Kapellmeister Hr. L. Mozart mit seinen zwei bewunderungswerten Kindern von hier nach Stuttgart abgereist, um seine Reise über die größten Höfe Deutschlands nach Frankreich und England fortzusetzen. Er hat den Inwohnern seiner Vaterstadt das Vergnügen gemacht, die Wirkung der ganz außerordentlichen Gaben mit anzuhören, die der große Gott diesen zwei lieben Kleinen in so großem Maße mitgeteilt und deren Herr Capellmeister sich mit so unermüdetem Fleiße als ein wahrer Vater bedient hat, um ein Mägdlein von eilf und, was unglaublich ist, einen Knaben von sieben Jahren als ein Wunder unser und voriger Zeiten auf dem Claveßin der musikalischen Welt darzustellen. Alle Kenner haben dasjenige, was ein Freund von Wien ehedem von diesen berühmten Kindern geschrieben und in den allhiesigen Intelligenz-Zettel ist eingerückt worden, so unglaublich es schien, nicht nur wahr, sondern noch weit bewunderungswerter gefunden.

Nach Ludwigsburg, der zweiten Residenz des Herzogs Karl Eugen von Württemberg, brachten sie zwar vom Domherrn Grafen Wolfegg Empfehlungen an den Oberjägermeister Baron v. Pöllnitz und an den Oberkapellmeister Jommelli mit, allein es gelang ihnen

---

[1] Vgl. Buff a. a. O. S. 30. [2] „2 Academieen" sagt die Schwester, Nottebohm S. 97.

nicht, beim Herzog zu Gehör zu kommen. Der stets mißtrauische Vater schob die Schuld auf Jommelli, der ein abgesagter Feind aller fremden Virtuosen sei und kraft seiner allmächtigen Stellung am Hofe die deutschen Künstler zugunsten der Italiener fast ganz verdrängt habe. Das ist indessen ebenso stark übertrieben, wie Mozarts Angaben über Jommellis Gehalt. Der italienische Meister war im Gegenteil eine durchaus liebenswürdige und entgegenkommende Natur und, wie die Tatsachen beweisen, weit davon entfernt, die deutschen Künstler am Hofe „ausrotten" zu wollen[1]. Auch den jungen Wolfgang hat er ohne weiteres bei sich vorgelassen und sich, wie Leopold berichtet[2], über sein Spiel dahin geäußert, „daß es zu verwundern und kaum glaublich seye, daß ein Kind deutscher Geburt so ein Musikalisches genie und so viel Geist und Feuer haben könne." Aus diesen Worten spricht zwar das ganze Selbstgefühl des Italieners, sie beweisen aber doch, daß Jommelli das Talent des Knaben richtig erkannt hat. Der Grund des Fehlschlags am Ludwigsburger Hofe lag also nur in der sprunghaften Despotennatur des Herzogs, bei dem gerade damals die Leidenschaft für Theater und Künstlerinnen ihren Höhepunkt erreicht hatte. Trotzdem merkt man L. Mozarts Bericht deutlich die starken Eindrücke an, die er hier gewann. Dieser Hof, an dem unter einem schrankenlosen, aber musikalisch begabten und geschulten Fürsten mit Theater und Kunst ein unerhörter Luxus getrieben wurde, mag ihm später wie ein Vorschmack von Versailles erschienen sein; auch die unselige Soldatenwirtschaft des Herzogs ist seinem aufmerksamen Auge nicht entgangen. Über Jommelli selbst und Mozarts künstlerische Stellung zu ihm wird noch zu reden sein. Von den Virtuosen, die damals im Stuttgarter Orchester saßen, zeichnet L. Mozart nur den Schüler Tartinis, P. Nardini (1722—1793), aus mit der Bemerkung, „daß in der Schönheit, Reinigkeit, Gleichheit des Tones und im singbaren Geschmacke nichts Schöners kann gehört werden. Er spielt aber nicht gar schwer".

Von Ludwigsburg begab sich die Mozartsche Familie nach Schwetzingen, der Sommerresidenz des Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz, der sie am 18. Juli auf die Empfehlungen der Prinzen von Zweibrücken und Clemens von Bayern hin gnädig aufnahm. Am Hofe fand für sie eine große Akademie statt, die von 5 bis 9 Uhr währte; die Kinder setzten ganz Schwetzingen in Bewegung, und auch

[1] Vgl. hierüber H. Abert, N. Jommelli als Opernkomponist 1908, S. 65, 79, 97 ff. [2] B IV 207 ff.

die kurfürstlichen Herrschaften kargten nicht mit ihrem Beifall. Das wichtigste aber war, daß Mozart hier das berühmte Mannheimer Orchester und seine neue Art des Vortrags erstmals kennen gelernt hat. „Das Orchester ist ohne Widerspruch das beste in Deutschland," schreibt der Vater[1], „und lauter junge Leute, und durchaus Leute von guter Lebensart, weder Säufer, weder Spieler, weder liederliche Lumpen [ein unmißverständlicher Hieb auf Salzburg], sodaß sowohl ihre Conduite als ihre production hoch zu schätzen sind." Auch der Flötist J. B. Wendling fiel ihm bereits damals durch seine Leistungen auf. Zugleich wird aber der frommen Frau Hagenauer noch berichtet, daß die Reisenden seit Wasserburg kein Weihbrunnkrügl und gar selten ein Kruzifix in ihrem Schlafzimmer fanden und in der Pfalz auch die Fastenspeisen nur hart und schlecht gemacht bekamen; „denn alles frißt Fleisch, wer weiß, was sie uns gegeben haben — basta, wir haben keine Schuld"[2].

In Heidelberg, wohin sie einen Abstecher machten, spielte Wolfgang in der Heil. Geistkirche die Orgel und setzte die Zuhörer dadurch in ein solches Erstaunen, daß der Stadtdechant seinen Namen und die näheren Umstände seines Besuches zu ewigem Andenken an die Orgel anschreiben ließ. Leider ist davon keine Spur mehr vorhanden.

In Mainz konnten sie, da der Kurfürst Joseph Emmerich (von Breidtbach) krank war, nicht bei Hofe spielen, nahmen aber in zwei Konzerten (im römischen Kaiser) 200 fl. ein[3]. Hier trafen sie mit der Sängerin Marianne de Amicis zusammen, die mit ihrem Vater und ihren Geschwistern von London kam. In Frankfurt, wo wir sie schon am 12. August finden[4], erregten sie in einem am 18. August gegebenen Konzert solches Aufsehen, daß ihm noch drei andere folgten. Die Anzeige vom 30. August 1763 zeigt, welche erstaunliche Leistungen dem Publikum geboten wurden[5]:

---

[1] B IV 211 f. [2] „In Mannheim ließen sie sich beim Churfürsten von der Pfalz hören", erzählt die Schwester, die indes über das Spiel in Schwetzingen schweigt, so daß hier wohl eine Verwechslung vorliegt. Daß die Reisenden auch in Mannheim sich aufhielten, zeigt des Vaters Brief bei Nissen, S. 41. [3] Nach den Mitteilungen der Schwester. [4] Vgl. K. Wölcke in B. Müllers Alt-Frankfurt 1917, S. 103 ff., wo auf Grund einer Fensterritzung Leopolds vom 12. August 1763 sogar die Wohnung, Bendergasse 3, festgestellt wird. Das Konzert am 30. und wohl auch die früheren fanden im „Scharffischen Saal auf dem Liebfrauenberg" statt. [5] Belli-Gontard, Leben in Frankfurt V, S. 25.

Die allgemeine Bewunderung, welche die noch niemals in solchem Grade weder gesehene noch gehörte Geschicklichkeit der 2 Kinder des Hochfürstl. Salzburgischen Kapellmeisters Hrn. Leopold Mozart in den Gemüthern aller Zuhörer erweckt, hat die bereits dreymahlige Wiederholung des nur für einmal angesetzten Concerts nach sich gezogen.

Ja diese allgemeine Bewunderung und das Anverlangen verschiedener großer Kenner und Liebhaber ist die Ursach daß heute Dienstag den 30. August in dem Scharfischen Saal auf dem Liebfrauenberge Abends um 6 Uhr, aber ganz gewiß das letzte Concert sein wird; wobei das Mägdlein, welches im zwölften, und der Knab, der im siebenten Jahr ist, nicht nur Concerten auf dem Claveßin oder Flügel, und zwar ersteres die schwersten Stücke der größten Meister spielen wird, sondern der Knab wird auch ein Concert auf der Violine spielen, bei Synfonien mit dem Clavier accompagniren, das Manual oder die Tastatur des Clavier mit einem Tuch gänzlich verdecken, und auf dem Tuche so gut spielen, als ob er die Claviatur vor Augen hätte; er wird ferner in der Entfernung alle Töne, die man einzeln oder in Accorden auf dem Clavier, oder auf allen nur denkbaren Instrumenten, Glocken, Gläsern und Uhren &c. anzugeben im Stande ist, genauest benennen. Letzlich wird er nicht nur auf dem Flügel, sondern auch auf einer Orgel (so lange man zuhören will, und aus allen, auch den schwersten Tönen, die man ihm benennen kann) vom Kopf phantasiren, um zu zeigen, daß er auch die Art, die Orgel zu spielen versteht, die von der Art den Flügel zu spielen ganz unterschieden ist[1].

Hier hörte ihn auch Goethe. „Ich habe ihn als siebenjährigen Knaben gesehen", erzählte er Eckermann, „wo er auf einer Durchreise ein Konzert gab. Ich selber war etwa vierzehn Jahre alt, und ich erinnere mich des kleinen Mannes in seiner Frisur und Degen noch ganz deutlich"[2].

In Koblenz, wo Baron Walderdorf und der kaiserliche Gesandte Graf Bergen die Wunderkinder bei der Hand zum Kurfürsten von Trier, Johann Philipp (von Walderdorf), führten, ließen sie sich bei Hofe am 18. September hören. Im übrigen verkehrten sie viel in der Familie des Geheimrats und Ritterhauptmanns von Kerpen, der sieben Söhne und zwei Töchter hatte; sie spielten fast alle Klavier, zum Teil auch Violine und Violoncell und sangen. In Bonn war der Kurfürst von Köln, Maximilian Friedrich (Graf zu Königseck-Rothenfels), nicht anwesend; sie hielten sich daher nur so lange auf, um in der Residenz die zwei ungemein kostbaren Betten, das Bad, die erstaunlichen Galerien und Konzertsäle, Malereien, alle Gattungen von Uhren, eingelegten Tischen, Porzellan und in Poppelsdorf und

[1] Noch ist hinzugefügt: „Die Person zahlt einen kleinen Thaler. Man kann Billets im goldenen Löwen haben." [2] Eckermann, Gespräche mit Goethe. Leipzig 1908, II 178f.

Falkenlust die verschiedensten Raritäten zu bewundern. Dagegen wird in Köln der „schmutzige Münster oder Dom" notiert. In Aachen, wo sie ein Konzert gaben[1], war damals die Prinzessin Amalie, die Schwester Friedrichs des Großen, die eifrige Liebhaberin und Kennerin der Musik, zum Badeaufenthalt. Sie suchte Mozart zu bereden, mit seinen Kindern nach Berlin zu gehen, allein er ließ sich in seinem Plane nicht irremachen. „Sie hat kein Geld", schreibt der praktische Mann; „wenn die Küsse, so sie meinen Kindern, zumal dem Meister Wolfgang, gegeben, lauter neue Louisd'ors wären, so wären wir glücklich genug; alleine weder der Wirt noch die Postmeister lassen sich mit Küssen abfertigen"[2]. In Brüssel, wo Prinz Karl von Lothringen, Bruder des Kaisers Franz I., als Gubernator und Generalkapitän der österreichischen Niederlande residierte, mußten sie einige Zeit verweilen, bis es ihnen gelang, ein großes Konzert zu geben. Die unfreiwillige Muße wurde ausgiebig zum Studium der Gemälde der alten Niederländer benutzt. Daneben werden den Knaben vor allem die flötenspielenden Figuren und singenden Vögel des Mechanikers Adam Lambman gefesselt haben. Weniger vermochten ihm die damaligen Brüsseler Musiker zu bieten: Meister wie die von L. Mozart u. a. genannten Fr. Schwindel (gest. 1786) und P. van Maldere (1736—1803), der Komponist der 1762 in Paris aufgeführten komischen Oper »La Bagarre«, waren zwar Anhänger des modernen Mannheimer Stils, jedoch ohne schärfere Eigenart.

In Brüssel treffen wir Mozart zugleich wieder als Komponisten an, und zwar mit einem Allegro für Klavier in Cdur, das später in die erste Pariser Violinsonate (K.-V. 6) überging und von L. Mozart in Mariannes Notenbuch mit dem Datum des 14. Oktober versehen ist. In neuester Zeit hat man es als Anfangssatz einer Klaviersonate betrachtet, dem dann die (im Notenbuch allerdings an ganz verschiedenen Stellen stehenden) Sätze Andante (K.-V. 18, Nr. 2), Menuett (ebenda 2. Menuett) und Allegro (K.-V. 9a) gefolgt wären[3]. Das ist indessen

[1] Nach Mitteilung der Schwester; der Brief des Vaters sagt davon nichts.
[2] B IV 216. [3] So WSF I 27. Nimmt man schließlich auch — wozu übrigens die Tonarten F- und Cdur keinen zwingenden Grund darbieten — eine Zusammengehörigkeit der drei ersten Sätze an, so erschiene es mir wahrscheinlicher, daß die Sonate nach zahllosen bekannten Vorbildern mit dem Menuett auch geschlossen hätte. Daß dazu noch das erwähnte Allegro gekommen wäre, bei dem Köchel (Them. Verz. Anh. IV 203) zudem sogar noch die Echtheit anzweifelt, ist mehr als unwahrscheinlich. Auch das Allegro (K.-V. 3) steht ja als selbständiges Stück in dem Heft.

bei dem ganzen Charakter und Zweck des Notenbuches zum mindesten zweifelhaft. Weit glaubwürdiger ist, daß die drei Sätze zusammen mit einem ganz neuen Schlußsatz erst bei der Umarbeitung zur Violinsonate zu einer Sonate zusammengefaßt wurden.

Am 18. November kam L. Mozart mit seinen Kindern in Paris an. Die Eindrücke, die hier von allen Seiten auf sie einstürmten, mögen auch dem Vater trotz aller Weltklugheit innerlich schwer zu schaffen gemacht haben, im Herzen des Sohnes aber klangen sie noch bis in die Tage des „Figaro" und des „Don Giovanni" hinein nach. Staunend erkannten sie die ungeheuren Gegensätze, die den französischen Staat unheilbar zerrissen und sich infolge der erst vor Jahresfrist beendeten, mit wenig Ruhm geführten Kriege gegen England und Preußen noch verschärft hatten: auf der einen Seite Adel und Klerus im alleinigen Besitz aller Rechte, die Vertreter eines bis an die Grenzen des Wahnsinns gesteigerten Lebensgenusses, auf der anderen die so gut wie rechtlosen, ausgesogenen Massen, die kaum ihres Lebens und Eigentums sicher waren, und über alle dem ein Königtum, dessen Träger Ludwig XV. über den Freuden seines Seraillebens seine Herrscherpflichten längst vergessen hatte; die eigentliche Leiterin des Staates, die Pompadour, stand damals im letzten Jahre ihres Lebens. Aber bereits hatte auch schon der Kampf der Geister gegen die Unnatur auf allen Gebieten begonnen. Schon war das ältere Geschlecht, das von dem Siege der Vernunft und fortschreitenden Gesittung das Heil für die bestehende Ordnung der Dinge erwartete, abgelöst worden durch Rousseau, der dieser Ordnung und ihrer ganzen Kultur überhaupt den Fehdehandschuh hinwarf und das heißersehnte allgemeine Menschenglück nur durch die Aufgabe der Kultur als solcher zu verwirklichen trachtete. Unmittelbar vor der Ankunft der Mozarts waren seine »Nouvelle Héloïse«, sein »Émile« und »Contrat social« erschienen, die auf die beiden dunkelsten Seiten der damaligen Gesellschaft, Ehe und Kindererziehung, ein grelles Schlaglicht warfen und schließlich der bestehenden Monarchie überhaupt den Krieg erklärten.

Gerade in den Kreisen des Adels, auf die die Mozarts auch in Paris fast ausschließlich angewiesen waren, stießen alle diese Gegensätze besonders heftig aufeinander. Zügelloseste Genußsucht, wie sie in dem frevelhaften Wort vom „Sakrament des Ehebruchs" ihren krassesten Ausdruck fand, wohnte hier dicht neben der durch Rousseaus Romane hervorgerufenen, empfindsamen Tugendbegeisterung der „schönen

Seelen", nüchterne Aufklärung neben rührseliger Gefühlsschwelgerei, raffinierte Unnatur neben überschwänglicher Naturfreude. Zum erstenmal trat dem jungen Künstler die Welt gegenüber, die er dann in seinen reifen Werken so meisterhaft schildern sollte, aber auch für die Art Don Juans, des dämonischen Sinnesmenschen, waren in diesen Kreisen, die, auf ihren Plutarch eingeschworen, das Heldentum der Unmoral besonders liebten, die lebendigen Beispiele nicht schwer zu suchen.

Wir wollen indessen über den Schäden dieser Gesellschaft auch ihre Vorzüge nicht vergessen, den freien Gedanken, die elegante Form, das Spiel des Geistes, des Witzes und des zarten Gefühls und endlich jenen berückenden Traum vom allgemeinen Menschenglück, dem wir in letzter Linie auch die „Zauberflöte" verdanken. Manche dieser Züge, besonders die eigentümliche Mischung daseinsfroher Ritterlichkeit und grüblerischen Sinnens, schlummerten bereits in Mozarts eigener Natur; jetzt traten sie ihm inmitten eines betäubenden Wirbels neuer Erscheinungen erstmals leibhaftig entgegen. Gewiß hat er nach der formalen Seite der Kunst in Paris unendlich viel gelernt, aber zum mindesten ebenso wichtig ist der Anteil, den dieser und namentlich der spätere Pariser Aufenthalt an der Entwicklung seiner Persönlichkeit gewonnen haben.

Sehr bezeichnend ist, was der Vater über seine ersten Pariser Eindrücke an seinen Freund Hagenauer schreibt[1]:

Ob die Frauenzimmer in Paris schön sind, kann ich Ihnen mit Grund nicht sagen; denn sie sind wider alle Natur, wie die Berchtesgadner Docken, so gemahlt, daß auch eine von Natur schöne Person durch diese garstige Zierlichkeit den Augen eines ehrlichen Deutschen unerträglich wird. Was die Andacht anbelanget, so kann ich versichern, daß man gar keine Mühe haben wird die Wunderwerke der französischen Heiliginnen zu untersuchen; die größten Wunder wirken diejenigen, die weder Jungfern, weder Frauen noch Wittwen sind; und diese Wunder geschehen alle bei lebendigem Leibe .... genug man hat Mühe genug hier zu unterscheiden, wer die Frau vom Hause ist. Jeder lebt wie er will und (wenn Gott nicht sonderheitl. gnädig ist) so gehet es dem Staat von Frankreich, wie dem ehemaligen Persischen Reiche .... Ich kann Sie versichern, daß man die schlechten Früchte des letzten Krieges ohne Augenglas aller Orten siehet. Denn den äußerlichen Pracht wollen die Franzosen im höchsten Grade fortführen, füglich sind niemand reich als die Pachter, die Herren sind voller Schulden. Der größte Reichtum steckt etwa

[1] B IV 219ff.

unter hundert Personen, die sind einige große Banquiers und Fermiers généraux, und endlich das meiste Geld wird auf die Lucretien, die sich nicht selbst erstechen, verwendet ..... Die Frauenzimmer tragen nicht nur im Winter die Kleider mit Pelz garniert, sondern sogar Halskresl oder Halsbinde und statt der Einsteckblüml alles dergleichen von Pelz gemacht in den Haaren, auch statt der Maschen an den Armen xr. Das Lächerlichste aber ist ein Degenband, (welche hier Mode sind) mit feinem Pelz um und um ausgeschlagen zu sehen. Das wird gut sein, daß der Degen nicht eingefriert. Zu dieser ihrer närrischen Mode in allen Sachen kommt noch die große Liebe zur Bequemlichkeit, welche verursachet daß diese Nation auch die Stimme der Natur nicht mehr höret, und derwegen gibt jedermann in Paris die neugeborenen Kinder aufs Land zur Aufziehung. Es sind eigens geschworne sogenannte Führerinnen, die solche Kinder auf das Land führen, jede hat ein großes Buch dahinein Vatter und Mutter x: dann am Orte wo das Kind hingebracht wird der Name der Amme, oder besser zu sagen, des Bauern und seines Weibs von dem Parocho loci eingeschrieben wird. Und das tun Hohe und niederen Stands Personen und man zahlt ein bagatelle. Man sieht aber auch die erbärmlichsten Folgen davon; Sie werden nicht bald einen Ort finden, der mit so vielen elenden und gestümmelten Menschen angefüllt ....

Nach ihrer Ankunft stiegen die Mozarts bei dem bayrischen Gesandten von Eyck ab, dessen Gemahlin eine Tochter des Salzburger Oberstkämmerers Grafen Arco war, im Hotel Beauvais in der Rue St. Antoine[1]. Der reiche Vorrat vornehmer und diplomatischer Empfehlungen, den sie mitgebracht hatten, blieb ohne Wirkung, mit einziger Ausnahme eines Briefes an Grimm, den ihnen eine Frankfurter Kaufmannsfrau mitgegeben hatte. Friedrich Melch. Grimm (geb. 1723 zu Regensburg) hatte als Student in Leipzig zu den Füßen Ernestis und namentlich Gottscheds gesessen, den er glühend verehrte[2], und war dann 1748 nach Paris übergesiedelt, wo er als Sekretär des Grafen Friesen und dann des Herzogs von Orleans bald Zutritt in den maßgebenden Kreisen fand. Entscheidend wurde für ihn seine Bekanntschaft mit Rousseau, Diderot, D'Alembert und anderen Mitarbeitern an der Enzyklopädie, an der er sich ebenfalls beteiligt hat. Kein Wunder, daß er sich unter diesem Einfluß zu einem der nachdrücklichsten Verfechter der italienischen Oper gegenüber der französischen entwickelt hat. Schon 1752 veröffentlichte er im »Mercure de France« über Destouches' »Omphale« eine vernichtende Kritik, ließ ihr dann 1753 in seiner »Vision du petit prophète de Boehmisch-

[1] Gegenwärtig Rue François-Miron No. 68. Vgl. Wilder S. 22. [2] Danzel, Gottsched S. 343 ff.

Broda« eine Satire desselben Geistes folgen und begründete gleich darauf mit Raynal und Meister die »Correspondance littéraire, philosophique et critique«, die seinen, als des Hauptverfassers Namen auf immer mit der Kulturgeschichte des ancien régime verknüpft hat. Für die Musik der Jahre 1747—1790 ist diese für den Hof und die Gesellschaft bestimmte Zeitschrift eine Quelle ersten Ranges[1]. Daß sie trotzdem mit Vorsicht zu benützen ist, liegt an der Persönlichkeit ihres Verfassers. Denn Grimm war weder musikalisch genügend geschult, um der Kunst, die er schilderte, gerecht zu werden, noch war er überhaupt der Mann, der sich um der Wahrheit willen einen sprühenden Witz oder eine schillernde Redeblüte hätte entgehen lassen. Er war überhaupt der richtige Journalist für die Pariser Gesellschaft: stets vorzüglich auf dem Laufenden über alles, was sie von der hohen Politik an bis zum schmutzigen Klatsch herab bewegte, ein nicht minder guter Kenner ihrer Anschauungen und ihres Geschmacks und endlich ein Darsteller von treffendem Witz und nie versagender Gewandtheit. Nach der damaligen Sitte des gegenseitigen Verhimmelns hat ihn daraufhin Sainte Beuve den „Klassiker der Kritik" genannt.

Das Außerordentliche, noch nie Dagewesene war es denn auch, was ihn veranlaßte, die deutschen Wunderkinder unter seinen Schutz zu nehmen. Selbst Leopold ließ diesem „großen Freunde", dem „gelehrten Mann und großen Menschenfreunde" gegenüber das gewohnte Mißtrauen fahren. „Er hat die Sache nach Hofe gebracht; er hat das erste Concert besorget . . . und wird auch das zweite besorgen . . . Sehen Sie was ein Mensch kann, der Vernunft und ein gutes Herz hat . . . er ist schon über 15 Jahre in Paris und weiß Alles auf die rechte Straße so einzuleiten, daß es, so wie er will, ausfallen muß"[2]. Ja selbst in seinen Kunstanschauungen ließ sich der sonst so kritische Mann von Grimm vollständig ins Schlepptau nehmen. „Die ganze franz. Musik ist keinen T— — wert", schreibt er an Frau Hagenauer[3], „man fängt nun aber an grausam abzuändern und es wird in 10 bis 15 Jahren der französische Geschmack, wie ich hoffe, völlig erlöschen".

Zunächst war ihr Augenmerk auch hier, sich bei Hofe hören zu lassen. Am Weihnachtsabend, dem 24. Dezember, kamen sie nach Versailles, und blieben dort 14 Tage (Brief des Vaters vom 1. Febr. 1764). Der ausführliche Bericht über die Vorstellung in Versailles,

[1] H. Kretzschmar, Die Correspondance littéraire als musikgeschichtliche Quelle, Gesammelte Aufsätze II 210 ff. [2] B IV 232. [3] B IV 224.

den L. Mozart dem Erzbischof selbst erstattete, ist leider nicht mehr vorhanden. Die wichtigste Person war natürlich die Marquise von Pompadour. „Sie muß recht gar schön gewesen sein“, schreibt L. Mozart an Frau Hagenauer, „denn sie ist noch sauber. Sie ist großer, ansehnlicher Person, sie ist fett, wohl bey Leib, aber sehr proportioniert, blond, hat vieles von der ehemaligen Freysauf Tresel[1] und in den Augen einige Aehnlichkeit mit der Kaiserin Majestät. Sie gibt sich viele Ehre und hat einen ungemeinen Geist.“ Sie ließ, wie Mozarts Schwester sich noch später erinnerte, den kleinen Wolfgang vor sich auf den Tisch stellen, wehrte ihn aber, als er sich gegen sie neigte um sie zu küssen, ab, so daß er entrüstet fragte: „Wer ist denn die da, daß sie mich nicht küssen will? hat mich doch die Kaiserin geküßt“[2]. Freundlicher waren die Töchter des Königs, welche gegen alle Etikette nicht nur in ihren Zimmern, sondern in der öffentlichen Passage sich mit den Kindern unterhielten, sie küßten und sich von ihnen die Hände küssen ließen. Am Neujahrstage bei der Abendtafel wurde die Familie Mozart durch die Schweizer in den Saal an die königliche Tafel geführt; Wolfgang mußte unmittelbar neben der Königin stehen, die ihm von den Leckerbissen mitteilte und sich mit ihm deutsch unterhielt, was sie dann Ludwig XV., der natürlich kein Deutsch verstand, übersetzen mußte. Neben Wolfgang stand der Vater, auf der andern Seite des Königs, neben dem Dauphin und Mme. Adelaide, die Mutter mit der Tochter. Auch erhielt der Knabe Gelegenheit, in der Hofkapelle im Beisein des Hofes die Orgel zu spielen, was ihm gleichen Beifall einbrachte[3]. Als sie erst in Versailles gespielt hatten, fanden sie auch in allen vornehmen Zirkeln Zutritt und Bewunderung. Ein kleines Ölgemälde, jetzt im Museum des Louvre, stellt den kleinen Wolfgang am Klavier im Salon des Prinzen Conti inmitten einer großen Gesellschaft vornehmer Herren und Damen dar (s. Beil. „Mozarts Bildnisse“). Nun, nachdem sie sich in Privatgesellschaften oft hatten hören lassen, gaben sie am 10. März und 9. April 1764 zwei große Konzerte in dem Saale eines vornehmen Mannes, Mr. Felix, worin ein kleines Theater für die Schauspiele des Adels stand. Die Er-

[1] Gemeint ist eine Salzburgerin Therese Freysauff. [2] Auf die Kaiserin war er überhaupt stolz. Als man ihm an einem der kleineren deutschen Höfe Mut machen wollte, weil er vor einem vornehmen Herren spielen sollte, erwiderte er, er habe vor der Kaiserin gespielt und da sei ihm nicht bange. [3] Mitteilung der Schwester, Nottebohm S. 98.

laubnis zu diesen Konzerten war eine große Gunst, da sie den Privilegien des Concert spirituel, wie des französischen und italienischen Theaters zuwiderlief, und wurde nur auf die Verwendung vieler vornehmer Gönner erreicht; der Erfolg war in jeder Hinsicht glänzend.

Während Marianne in ihrem Vortrage sich den ersten damaligen Pariser Virtuosen ebenbürtig an die Seite stellte, überraschte Wolfgang das Publikum neben seinen Leistungen als Pianist, Geiger und Orgelspieler die Welt noch durch andere Beweise seiner Begabung. Er begleitete nicht nur in Konzerten und Gesellschaften italienische und französische Arien vom Blatt, sondern transponierte sie auch prima vista. Das setzt eine vollständige Beherrschung des Generalbaßspiels voraus. Aber er war auch imstande, eine italienische Kavatine, deren Baß er nicht kannte, aus dem Stegreif zu begleiten und diese Begleitung bei öfteren Wiederholungen des Stückes immer wieder neu zu gestalten. Und was das wichtigste ist, er trat jetzt zum ersten Male mit freiem Phantasieren hervor, jener Kunst, die damals noch allgemein geübt und verlangt wurde und den modernen Künstlern leider fast völlig abhanden gekommen ist. Das alles berichtet uns Grimm, voll stolzer Genugtuung darüber, daß ihm diese neueste „Sensation" glänzend gelungen war[1].

Nicht minder wichtig aber ist, was L. Mozart über ihren künstlerischen Verkehr in Paris mitteilt, der sich auf so ziemlich alle hervorragenden Männer erstreckte. Da ist in erster Linie der Schlesier Joh. Schobert zu nennen, ein Mann, aus dessen Leben außer einer von Mozart[2] überlieferten Augsburger Spur nur bekannt ist, daß er von etwa 1760 an Kammercembalist des Prinzen von Conti in Paris war und hier am 28. August 1767 einer Pilzvergiftung erlegen ist. Er war der gefeiertste Klavierspieler des damaligen Paris, aber auch als Komponist genoß er eines hohen Ansehens[3]. Welchen großen Ein-

[1] Corresp. littér. III 367 f. Vgl. das Zeugnis Suards (Mél. de litt. II, p. 337): Il avait 6 à 7 ans. Je l'ai entendu jouer du clavecin au concert spirituel et dans des maisons particulières. Il étonnait tous les amateurs par sa facilité et la précision avec laquelle il exécutait les pièces les plus difficiles. Il accompagnait sur la partition à la première vue. Il préludait sur son instrument et dans des capricci improvisés, il laissait échapper les traits du chant les plus heureux et montrait déjà un sentiment profond de l'harmonie. [2] B I 92. [3] Zusammenfassend über sein Leben und Wirken H. Riemann in der Einl. zu S.s Ausgewählten Werken DT Bd. 39. Hier findet man auch die Zeugnisse von Schubart, Burney, Grimm u. a. und von Goethes Schwester Cornelie zusammengestellt. Wichtig sind

fluß dieser Meister, der erste vollwertige Vertreter der Mannheimer Kunst, den Mozart persönlich kennen lernte, auf ihn ausgeübt hat, wird später zu erörtern sein. Der erste Eindruck war freilich alles eher als günstig. L. Mozart spricht geradezu von dem „niederträchtigen Schobert, der seine Eifersucht und seinen Neid nicht bergen kann, und sich bei Mr. Eckard, der ein ehrlicher Mann ist, und bei vielen Leuten zum Gelächter macht ... Mr. Schobert ist gar nicht derjenige, der er sein soll. Er schmeichelt ins Gesicht, und ist der fälscheste Mensch; seine Religion aber ist nach der Mode. Gott bewahre ihn!"[1] Weit günstiger wird der Hauptnebenbuhler Schoberts in der Gunst der Pariser Salons beurteilt, Joh. Gottfried Eckardt (etwa 1735 bis 1809), der, gleich Leopold ein Augsburger Kind, seit 1758 in Paris lebte. Wir wissen auch aus den Briefen des Sohnes[2], daß seine Kunst hoch geschätzt wurde. Er, sowie der ebenfalls von L. Mozart genannte L. Honauer werden uns bei der Besprechung von Mozarts Werken wieder begegnen. Man erkennt übrigens schon aus diesen Namen, welche Rolle die deutschen Musiker damals in Paris spielten; bestätigt wird sie durch die Ankündigungen der Verleger La Chevardière und Venier, die damals neben Werken von J. Stamitz auch solche von Chr. Bach und J. Haydn aufführen[3].

Neben der Kirchenmusik, von der die Mozarts in Versailles einige von L. Mozart wegen ihrer Chöre sehr gerühmte Proben hörten, kommt vor allem die Oper in Betracht, der erklärte Liebling der Pariser, der ihnen mehr galt als alle Instrumentalmusik. Wie sehr die alte tragédie lyrique Lullys und Rameaus, einst der Stolz der Franzosen, beim Publikum in Ungnade gefallen war, bewies die Aufführung von Rameaus „Castor" am 23. Januar 1764, die von sämtlichen Berichterstattern als der Gipfel der Langeweile bezeichnet wird[4], und nicht besser erging es den folgenden Werken von Mondonville und Bury. Um so mehr jubelte das Publikum den Aufführungen der »Comédie italienne« zu, die zur Zeit von Mozarts Aufenthalt hauptsächlich von Duni (Les deux chasseurs, Le milicien), Philidor (Le

außerdem die Aufsätze von Wyzewa und Saint-Foix ZIMG X 35ff. und 139f. und WSF I 65ff. Vgl. auch Hiller, Wöchentl. Nachr. I 134f.; Junker, Zwanzig Komponisten S. 89ff. [1] B IV 225. [2] B I 48. [3] WSF I 60.

[4] Bachaumont, Mémoires secrets II 13 meint sogar: »C'est le système de Copernic mis en action, il est très bien exécuté: reste à savoir pourquoi le système de Copernic dans cet opéra?«

Bûcheron, Blaise le savetier, Le Maréchal, Le Sorcier) und Monsigny (Rose et Colas) bestritten wurden; auch »Bastien et Bastienne«, Text von Mad. Favart, konnte Mozart am Hofe zu Versailles hören[1]. Ist er natürlich auch nicht bei allen diesen Aufführungen selbst im Theater anwesend gewesen, so hat er doch bald ihre Hauptnummern auf allen Straßen hören können. Überhaupt sind diese französischen Gassen- und Gesellschaftslieder seinem aufmerksamen Ohre sicher nicht entgangen; in ihren witzigen und bissigen Versen, denen in Staat und Gesellschaft nichts heilig war, spiegelt sich der Geist des damaligen Paris getreu wider.

Es war kein Wunder, daß sich inmitten dieser Fülle neuer Eindrücke bei dem Knaben auch der eigene Schaffensdrang wieder regte. Der Vater ließ Ende Januar 1764 vier Sonaten für Klavier und Violine[2] von ihm stechen und war sehr gespannt auf den Lärm, den sie in der Welt machen würden, wenn auf dem Titel stände, daß sie das Werk eines Kindes von sieben Jahren wären. Er fand diese Sonaten in der Tat gut, nicht bloß weil ein Kind sie gemacht habe, und besonders ein Andante darin „von einem ganz sonderbaren goût". Als sich später ergab, daß im letzten Trio von op. 2 drei Quinten mit der Violine, welche der junge Herr gemacht habe, stehen geblieben seien, obgleich er sie korrigiert habe, tröstete er sich damit, „daß sie als ein Beweis gelten könnten, daß Wolfgangerl die Sonaten selbst gemacht habe; welches, wie billig, vielleicht nicht Jeder glauben werde, obgleich es denn doch so sei." Die zuerst gestochenen beiden Sonaten (K.-V. 6, 7, S. XVIII. 1, 2) wurden von dem kleinen Komponisten der zweiten Tochter des Königs, der gutmütigen Prinzessin Victoire, die sich wie ihre Schwestern gern mit Musik unterhielt, gewidmet und selbst zu Versailles überreicht. Die folgenden (K.-V. 8, 9, S. XVIII. 3, 4) waren der steifleinenen und preziösen Gräfin de Tessé, Ehrendame der Dauphine[3], dediziert. Grimm hatte im Namen des Knaben eine Dedikation geschrieben, worin sie und Wolfgang lebhaft abgeschildert

[1] WSF I 55. [2] Von diesen Sonaten standen K.-V. 6, 1.—3. Satz, K.-V. 7, Satz 3 und K.-V. 8, Satz 1—2 als Klavierstücke bereits in dem erwähnten Notenbuch; K.-V. 8 trägt von L. Mozarts Hand das Datum des 21. Nov. 1763. K.-V. 7 und 9 stammen aller Wahrscheinlichkeit aus dem Dezember 1763 oder Januar 1764. Der Titel beider Sammlungen lautet übrigens »Sonates pour le clavecin, qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de violon«; sie konnten also sowohl mit als ohne Geige gespielt werden. Vgl. B IV 224 f.; 241. [3] Goncourt, La femme au XVIIIième siècle 1862, I 71 f.

waren. Zu L. Mozarts Bedauern lehnte sie sie ab, weil sie nicht gelobt sein wollte; so mußte denn eine einfachere an die Stelle treten[1].

Die Wunderkinder wurden mit Auszeichnungen, Ehrengeschenken, Lobgedichten überhäuft. Hr. v. Carmontelle, ein als Porträtist geschätzter Dilettant[2], malte die Künstlerfamilie allein; das artige Bild wurde auf Grimms Anstiften von Delafosse gestochen (Beil. „Mozart-Bildnisse").

In dem stolzen Bewußtsein, den Sohn beim Pariser Publikum fest in den Sattel gesetzt zu haben, reiste L. Mozart am 10. April 1764 mit seinen Kindern von Paris ab. In Calais sah Marianne, nach der Angabe ihres Tagebuchs, „wie das Meer ablaufet und wieder zunihmt". Von da fuhren sie, da das Paketboot überfüllt war, in einem eigenen Schiff, nicht ohne tüchtig seekrank zu werden, nach Dover über; ein gewandter Kurier, den sie von Paris mitgenommen hatten, ordnete die Reise und wies sie in London, wo sie am 22. April ankamen, zurecht.

Hier umfing sie von Anfang an eine ganz andere Luft als in dem unaufhaltsam dem Umsturz zutreibenden Frankreich. Gewiß entsprach gerade um 1765 das staatliche Leben Englands durchaus nicht dem begeisterten Lob, das ihm dereinst Voltaire in den Philosophischen Briefen gespendet hatte, aber die Rührigkeit des Volkes, seine von großen nationalen Gedanken getragene Freude am Erwerb, seine staunenswerten Erfolge in Handel und Industrie mußten jedem Ankömmling nicht minder auffallen, als seine selbstbewußte, oft derbe Fröhlichkeit; hatte doch der große Krieg England allein von allen Teilnehmern einen unabsehbaren Zuwachs seiner Macht und vor allem seiner Seeherrschaft gebracht.

Auf anderen Gebieten freilich war mit diesem glänzenden Aufstieg eine beträchtliche Einbuße verbunden. Es ist kein Zufall, daß England vom Beginn des 18. Jahrhunderts, von der Zeit an, da der Handel seine Politik mehr und mehr bestimmt, aus der Reihe der großen Musiknationen ausscheidet und sich in der Tonkunst teils mit ausländischer Einfuhr, teils mit bescheidenen eigenen Durchschnittsleistungen begnügen muß. Die deutschen Beziehungen seines Königshauses haben London so manchen bedeutenden deutschen Musiker zugeführt, so vor allem Händel selbst, dessen Kunst damals noch in

---

[1] B IV 1, 2. [2] Mad. du Deffand, Lettres I 207.

ungebrochener Kraft lebendig war. Mozart hatte Gelegenheit, eine stattliche Anzahl Händelscher Werke kennen zu lernen[1]; auch lebte Händels bekannter Schüler und Vertrauter Joh. Christoph Schmidt (Smith) noch am Londoner Hofe. König Georg III. selbst war ein großer Freund der Musik, wenn ihm auch die genaue Kennerschaft so mancher festländischer Fürsten abging, und namentlich ein wirksamer Anhänger der Händelschen Kunst; Königin Sophie Charlotte war im Gesang ausgebildet und spielte auch das Klavier, nach Haydns Worten „ganz leidlich für eine Königin“[2].

Auf dem Gebiete der Oper bewährte immer noch die im Covent-Garden-Theater aufgeführte »Beggars Opera« von Gay und Pepusch mit ihren Volksliedern ihre Anziehungskraft[3], wichtiger dagegen wurde für Mozart die italienische Oper im Kings Theatre, die von Colomba Mattei und dann von dem Violinvirtuosen Giardini und Regina Mingotti geleitet wurde. Mozart konnte hier Opern von Joh. Christ. Bach, N. Piccinni, M. Vento, F. Giardini, sowie eine Anzahl Pasticci von den verschiedensten Komponisten hören[4]. Zugleich trat er aber auch mit den Sängern der Oper in nähere Beziehungen, so vor allem mit dem um 1725 zu Florenz geborenen Kastraten Giov. Manzuoli, einem der gefeiertsten Sänger und Schauspieler seiner Zeit, der seinen Ruhm in Italien begründet hatte und dann nacheinander in London, Madrid, Wien (1760)[5] und abermals in London tätig gewesen war. Unter glänzenden Bedingungen angestellt, war er der Mittelpunkt der damaligen Londoner Oper und riß das Publikum durch Stimme und Vortrag zur äußersten Begeisterung hin[6]. Er und der neben ihm wirkende Kastrat Ferd. Tenducci (geb. 1736) waren die ersten großen Gesangseindrücke Mozarts, und Manzuoli ließ sich aus Freundschaft für die Familie sogar herbei, dem Knaben Unterricht im Gesang zu geben. Er machte von der neu erlangten Fertigkeit schon in London Gebrauch[7], und als er im folgenden Jahr

[1] Von Händel wurden zur Zeit von Mozarts Anwesenheit aufgeführt: Judas Maccabäus, Alexanderfest, Israel in Ägypten, Samson, Messias, Salomo und Acis und Galathea. Vgl. C. F. Pohl, Mozart und Haydn in London 1867 (S. 37 ff.), das zuverlässigste Werk über diese Zeit. [2] Pohl S. 99. [3] Pohl S. 82, 89. [4] Pohl S. 71 ff. Von J. Chr. Bach kommen in Frage: »Orione« (19. Febr. 1763), »Zanaida« (7. Mai 1763) und »Adriano in Siria« (26. Jan. 1765). [5] Metastasio, Opp. post. II 272. [6] Burney, History of music VI 485. Kelly, Reminiscences of the Kings Theatre 1826, I 7. [7] „Der Sohn sang auch Arien mit der größten Empfindung“, erzählt die Schwester (Notteb. S. 99).

wieder nach Paris kam, berichtete Grimm, er habe den Vorteil, Manzuoli zu hören, so wohl benutzt, daß er, wenngleich mit sehr schwacher Stimme, doch mit ebensoviel Gefühl als Geschmack singe.

Den größten Einfluß auf ihn sollten aber zwei Künstler deutscher Geburt gewinnen, die im damaligen Londoner Musikleben den Ton angaben: K. Fr. Abel und Joh. Christian Bach. Abel[1], geb. 1725 zu Cöthen, war Schüler Seb. Bachs an der Leipziger Thomasschule gewesen und, nachdem er 1746—1758 der Dresdener Hofkapelle angehört hatte, 1759 als Kammermusiker der Königin Sophie Charlotte in London angestellt worden, wo er mit kleinen Unterbrechungen bis zu seinem Tode (1787) geblieben ist. Abel war nicht allein ein äußerst fruchtbarer Komponist, sondern auch der letzte bedeutende Virtuose auf der Gambe. Joh. Christian Bach aber, der erste Meister, der für Mozarts Schaffen auf den verschiedensten Gebieten entscheidende und nachhaltige Bedeutung gewonnen hat, ist als jüngster Sohn Sebastians am 5. September 1735 geboren[2]. Er genoß zuerst den Unterricht seines Vaters und kam nach dessen Tode 1750 zu seinem Bruder Philipp Emanuel nach Berlin in die Lehre, wo er sich im Klavierspiel weiter ausbildete und zugleich mit der italienischen Oper Fühlung gewann. 1754 ging er als erster und einziger der Bache nach Italien, trat in den Dienst des Grafen Litta in Mailand und vollendete bei Padre Martini in Bologna seine Studien; er ist damals auch zum Katholizismus übergetreten. 1760 wurde er Domorganist zu Mailand. Daneben zog es ihn aber mehr und mehr zur Oper hin: 1761 ging sein »Catone in Utica«, 1762 sein »Alessandro nelle Indie« in Neapel in Szene[3]. Auch eine ganze Reihe von Kirchenkompositionen ist damals entstanden. Bald darauf erreichte ihn der Auftrag der Mattei, für London eine neue Oper zu schreiben; er war zugleich das sichtbare Zeichen dafür, daß Bach jetzt als vollwertiger Vertreter der herrschenden italienischen Opernrichtung betrachtet wurde. Der Erfolg von »Orione« und »Zanaida« war durchschlagend und Bach wurde mit 300 Pfund Gehalt zum Musikmeister der Königin ernannt. Mit Abel zusammen begründete er 1764 ein Konzertunternehmen, die sog. „Bach-Abel-Konzerte", die

[1] Pohl S. 155 ff. und Burneys Biographie in S. Cramers Ausgabe von Abels „Adagios" 1820. [2] Vgl. M. Schwarz, Joh. Christ. Bach, SIMG II 401 ff. [3] Von dem »Demofoonte« des Jahres 1758 ist nicht sicher, ob Bach die ganze Oper oder nur einzelne Arien geschrieben hat. Schwarz S. 442.

lange Zeit für die Londoner Musikwelt tonangebend wurden. Außer Bach und Abel selbst kam hier namentlich Jos. Haydn mit seinen Sinfonien zum Wort, auch ließen sich bedeutende Virtuosen aus aller Herren Länder hören. Auf den »Adriano« folgten zunächst 1767 der »Caratacco«, sowie einige Pasticci: »L'Olimpiade« 1769 (mit Piccinni) und »Orfeo« 1769—70 (mit Gluck und Guglielmi), einer der vielen Versuche, das Glucksche Werk durch Zugeständnisse an den italienischen Geschmack dem Publikum näher zu bringen, endlich im Jahre 1770 das Oratorium »Gioas, re di Giuda«. Kein Wunder, daß Bach jetzt auch von auswärts Aufträge erhielt: so schrieb er 1772 und 1774 den »Temistocle« und »Lucio Silla« für Mannheim. Den »Silla« hat Mozart damals eifrig studiert[1]. Persönlich trafen die beiden 1778 wieder in Paris zusammen, wo 1779 Bachs »Amadis de Gaules« mit geringem Erfolg aufgeführt wurde. „Seine Freude und meine Freude, als wir uns wiedersahen", schreibt Mozart damals dem Vater[2], „können Sie sich leicht vorstellen — vielleicht ist seine Freude nicht so wahrhaft — doch muß man ihm dieses lassen, daß er ein ehrlicher Mann ist und den Leuten Gerechtigkeit widerfahren läßt; ich liebe ihn (wie Sie wohl wissen) von ganzem Herzen — und habe Hochachtung für ihn und er — das ist einmal gewiß, daß er mich sowohl zu mir selbst, als bei andern Leuten — nicht übertrieben wie einige, sondern ernsthaft, wahrhaft gelobt hat".

Am 1. Januar 1782 ist Bach gestorben[3]. Sein Ruhm und seine geschichtliche Stellung beruht neben seinen Opern besonders auf seinen Sinfonien und auf seiner Klaviermusik[4], über die bald in Verbindung mit Mozart noch zu reden sein wird.

Das Glück war den Mozarts in London nicht minder hold als in Paris. Es gelang ihnen schon am 27. April, sich bei Hofe hören zu lassen, und die Aufnahme übertraf alle Erwartungen. „Die uns von beiden hohen Personen bezeugte Gnade ist unbeschreiblich", sagt L. Mozart[5], „ihr freundschaftliches Wesen ließ uns gar nicht mehr denken, daß es der König und die Königin von England wären. Man hat uns an allen Höfen noch ganz außerordentlich höflich begegnet, allein diese Art die wir hier erfahren haben, übertrifft alle die andern. Acht Tage darauf gingen wir in St. James Park spazieren. Der

[1] B I 113 f., vgl. auch 171. [2] B I 246. [3] Von seinen Opern ist noch La clemenza di Scipione, London 1775 nachzutragen. [4] Ein genaues Verzeichnis aller seiner Werke nebst den Fundorten gibt Schwarz S. 442 ff. [5] B IV 234.

König kam mit der Königin gefahren, und obwohl wir alle andere Kleider anhatten, erkannten sie uns doch, grüßten uns nicht nur, sondern der König öffnete das Fenster, neigte das Haupt heraus und grüßte lachend mit Haupt und Händen im Vorbeifahren uns, besonders unsern Master Wolfgang." Schon am 19. Mai wurden sie wieder an den Hof berufen, wo im vertrauten Zirkel abends von 6—10 Uhr musiziert wurde. Der König legte dem „unüberwindlichen" Wolfgang Stücke von Wagenseil, Bach, Abel und Händel vor, die er prima vista wegspielte; auf des Königs Orgel spielte er so, daß man es seinem Klavierspiel noch vorzog; der Königin begleitete er eine Arie, einem Flötisten ein Solo, endlich nahm er die Baßstimme einer Händelschen Arie und improvisierte dazu die schönste Melodie. „Es übersteigt alle Einbildungskraft", sagt der Vater. „Das was er gewußt hat, als wir aus Salzburg abgereist, ist ein purer Schatten gegen das, was er jetzt weiß"; und bald darauf:[1] „Genug ist es, daß mein Mädel eine der geschicktesten Spielerinnen in Europa ist, wenn sie gleich nur zwölf Jahre hat, und daß mein Bub, kurz zu sagen, alles in diesem seinem achtjährigen Alter weiß, was man von einem Manne von vierzig Jahren fordern kann. Mit Kurzem, wer es nicht sieht und hört, kann es nicht glauben. Sie selbst, alle in Salzburg wissen nichts davon, denn die Sache ist nun etwas ganz anderes." Von Bach aber empfing der Knabe einen Eindruck für sein ganzes Leben. Mächtig fühlte er sich zu diesem Manne hingezogen, dessen Persönlichkeit seiner eigenen in so manchen Zügen verwandt war[2]. Bach hat die Größe seines Talents voll erkannt. Er musizierte gern mit dem Knaben; er nahm ihn auf den Schoß und führte mit ihm eine Sonate so aus, daß jeder abwechselnd einige Takte spielte, mit einer Präzision, daß man glauben mußte, sie würde von einem gespielt; er fing eine Fuge an, die Wolfgang, wenn er abbrach, aufnahm und weiter führte.

Nunmehr glaubte L. Mozart es wagen zu können, trotz der nicht günstigen Saison dem großen Publikum „das größte Wunder darzustellen, dessen sich Europa und die Menschheit überhaupt rühmen kann", wie es in der Ankündigung hieß[3]. Mit kluger Berechnung war das Konzert auf den 5. Juni gesetzt, den Tag nach des Königs

[1] B IV 237 f. [2] Vgl. O. Fleischer, Mozart S. 27, der überhaupt das Verdienst hat, auf die Beziehungen zwischen Bach und Mozart, die auch Jahn gänzlich entgangen sind, erstmals hingewiesen zu haben. [3] Pohl S. 101.

Geburtstag, dessen glänzende Feier auch ein glänzendes Publikum in London versammelte. Die Spekulation gelang, L. Mozart „hatte den Schrecken, in drei Stunden 100 Guineen einzunehmen" und konnte eine schöne Summe nach Hause schicken[1]. Am 29. ließ er, um sich dem englischen Publikum zu empfehlen, Wolfgang in einem Konzert, das zu einem wohltätigen Zweck im Saal des Ranelagh-Gartens gegeben wurde, „eine vorzügliche Auswahl Musikstücke auf dem Klavier und der Orgel vortragen, welche das höchste Entzücken und Erstaunen bei den größten Musikkennern in England erregten." Der glückliche Gang ihrer Angelegenheiten wurde durch eine gefährliche Halsentzündung des Vaters unterbrochen, die ihn bei der Rückkehr aus einem bei Lord Thanet gehaltenen Konzert überfiel. Er mußte sich zu seiner völligen Erholung am 5. Aug.[2] nach Chelsea begeben, wo er mit seiner Familie sieben Wochen verweilte. Während hier aus Schonung für den Vater kein Instrument angerührt werden durfte, machte Wolfgang sich daran, Sinfonien für Orchester zu schreiben, und seine Schwester erzählt[3], wie er zu ihr, die neben ihm saß, gesagt habe: „Erinnere mich, daß ich dem Waldhorn etwas Rechtes zu tun gebe." Das Horn war derzeit in England ein beliebtes Instrument, und noch einige Zeit hindurch findet es sich in Wolfgangs jugendlichen Kompositionen bevorzugt. Es entstanden damals die Sinfonien in B-, Es- und D dur (K.-V. 17, 16, 19, S. VIII. 1, 2, 4)[4], Mozarts erste Versuche in der Instrumentalmusik hohen Stils.

Nachdem die Familie wieder in die Stadt gezogen war, wurde sie am 25. Oktober abermals bei Hofe eingeladen. Es war der vierte Jahrestag der Thronbesteigung des Königs, der am Hofe wie in der Stadt festlich begangen wurde. L. Mozart ließ nun als ein Denkmal

---

[1] Daß in diesem Konzerte „alle Symphonien von der Komposition des Sohnes gemacht" gewesen seien, wie die Schwester erzählt (Nott. S. 99), dürfte auf Verwechslung beruhen; der Vater berichtet davon nichts. Außerdem berichtet die Schwester, daß sie nun auch überall „Concert auf 2 Claviere" spielten. (S. u.) [2] Diesen Tag gibt die Schwester an, während Pohl S. 106 den 6. nennt. L. Mozart mietete dort ein Landhaus. [3] AMZ II 301. [4] Ich folge hier der Datierung von WSF I 99 ff., die für K.-V. 17 den Sommer 1764, für K.-V. 16 den Januar 1765 und für K.-V. 19 das Frühjahr 1765 als Entstehungszeiten annehmen. Die Handschriften vermerken bei den beiden letzten nur „London", bei der ersten überhaupt nichts. Die Sinfonie in Es dur (K.-V. 18, S. VIII. 3) ist nicht von Mozart, sondern von Abel, vgl. WSF I 97. Ebenso ist Mozarts Verfasserschaft bei dem von Köchel ins Jahr 1765 gesetzten Orchestermenuett in C dur (K.-V. 25a) sehr unsicher.

der königlichen Gnade sechs neue von Wolfgang komponierte Sonaten für Klavier und Violine oder Flöte auf seine Kosten stechen, die der Königin mit einer vom 18. Januar 1765 datierten und von ihr mit 50 Guineen belohnten Widmung zugeeignet wurden; am 20. März kamen sie in den Handel (K.-V. 10—15)[1].

Am 21. Februar traten die „Wunder der Natur“ wieder in einem mehrmals aufgeschobenen Konzert öffentlich auf. Die Anzeige im public advertiser fügte hinzu: „alle Ouvertüren (d. h. Sinfonien) sind von diesem staunenswerten, nur 8 Jahre alten Komponisten“[2]. Die Zeit war der politischen Verhältnisse und der Krankheit des Königs wegen nicht günstig, „andere Plaisirs“ standen ihnen auch im Wege, die Einnahme fiel nicht so gut aus, wie man gehofft hatte. Nur nach wiederholten Ankündigungen, die auf die bevorstehende Abreise der Kinder hinwiesen, und zu herabgesetztem Preise kam am 13. Mai ein Konzert zustande. „Es war etwas ganz Bezauberndes“, berichtete die Salzburger Zeitung[3], „die vierzehn Jahre alte Schwester dieses kleinen Virtuosen mit der erstaunlichsten Fertigkeit die schwersten Sonaten auf dem Flügel abspielen und ihren Bruder auf einem anderen Flügel solche aus dem Stegreif accompagnieren zu hören.“ Auch spielte Wolfgang auf einem Flügel mit zwei Manualen und Pedal, den der Instrumentenmacher Tschudi für Se. Kön. Preußische Majestät gebaut hatte[4], er war froh, „seinen außerordentlichen Flügel durch den außerordentlichsten Klavierspieler dieser Welt das erste mal spielen zu lassen“. Von da an lud L. Mozart wiederholt das Publikum ein, die jungen Wunder privatim zu hören und zu prüfen, täglich von 12 bis 2 Uhr, anfangs in ihrer Wohnung, später in einem Gasthof, nicht von erstem Range. Als etwas Außerordentliches wurde verheißen, daß beide Kinder zu vier Händen auf demselben Klavier mit verdeckten Tasten spielen würden. Auch komponierte Wolfgang hier sein erstes vierhändiges Stück, was L. Mozart zu der — allerdings unrichtigen —

[1] B IV 3. Am 20. März 1765 wurden sie zum Verkauf angezeigt. [2] Pohl S. 123; es waren wohl die eben genannten Werke. [3] Europ. Zeitg. 1765 Nr. 63, 6. Aug. Auch sonst hatte man ihn in Salzburg damals nicht vergessen. Am 3. Jan. 1765 war eine Gesellschaft bei Hof, „während solcher Zeit eine kleine Cammer-Musique, — welche der Junge Sohn des Mozard, allhiesigen vice Capelmeisters, so sich aber dermahlen mit dessen Sohn in London befindet, Componiret hat, — produciret wurde.“ So Pirckmayer, Über Musik und Theater am salzb. Hofe (s. u.), nach dem Hofdiarium. Dies könnte eine der in Paris komponierten Sonaten gewesen sein. [4] Burney, Reise II, S. 104 f.

Bemerkung veranlaßte, daß es bis dahin nirgends eine vierhändige Sonate gegeben habe.[1]

Eine wiederholte und gewissenhafte Prüfung der Fähigkeiten und Leistungen des Wunderkindes nahm im Juni ein als Rechtsgelehrter und Naturkundiger geachteter Mann, Daines Barrington, vor und erstattete darüber ausführlichen Bericht[2]. Gewissenhaft hatte er sich einen Taufschein Wolfgangs verschrieben, um über sein Alter sicher zu sein, und sich überhaupt zuverlässige Nachrichten von ihm verschafft. Außer den gewöhnlichen Probestücken, schwierige Klaviersachen a vista zu spielen und aus einer ihm unbekannten Partitur sicher und geschmackvoll zu singen und zu begleiten, veranlaßte er ihn zu einer Improvisation. Er bat den Knaben, ihm einen Liebesgesang zu improvisieren, wie ihn etwa Manzuoli in der Oper singen möchte. Sogleich begann dieser einige Worte herzusagen, die einem einleitenden Rezitativ entsprachen, darauf folgte ein Musikstück auf das Wort affetto (Liebe) komponiert, ungefähr von der Länge einer gewöhnlichen Arie, regelrecht in zwei Teilen. In derselben Weise ließ er dann einen Gesang des Zornes hören, auf das Wort perfido (Treuloser) komponiert, wobei er in eine solche Begeisterung geriet, daß er wie ein Besessener auf das Klavier schlug und mehrmals von seinem Sessel in die Höhe fuhr. Barrington bemerkt, daß diese improvisierten Kompositionen, wenn auch nicht staunenswert, doch weit über das Gewöhnliche erhaben und Beweise einer bedeutenden Erfindungskraft gewesen seien. Man sieht also, daß nicht bloß die technische Ausbildung so merkwürdig vorgeschritten war, daß der Knabe die Regeln und die Formen der Komposition mit einer gewissen Freiheit beherrschte, sondern daß auch die Begeisterung einer künstlerisch angeregten Phantasie ihn wirklich schöpferisch machte. Reizvoll ist es, hier schon die ersten Regungen des dramatischen Elements wahrzunehmen, das sich später in Mozart als das wesentlich gestaltende entwickelt, und wie er dem Ausdruck einer bestimmt ausgesprochenen

---

[1] Im Besitze der Schwester befanden sich zwei Stücke für vier Hände, welche sie als seine erste derartige Komposition bezeichnet. Sie sind verschollen. Nott. S. 139.

[2] Philosophical Transactions 1770 Vol. XL., wiederholt in Barrington, Miscellanies on various subjects (London 1781) p. 279 ff. In Wien war, als es sich um den zulässigen Zeitpunkt der Judentaufen handelte, Mozart als Beweis dafür angeführt worden, daß mit dem 7. Lebensjahre das hierzu erforderliche Unterscheidungsvermögen vorhanden sei. Hanslick, Konzertw. in Wien S. 121.

leidenschaftlichen Stimmung bereits die feste Form zu geben weiß. Den Beleg dazu gibt eine in London 1765 komponierte Tenorarie Va dal furor portata (K.-V. 21, S. VI. 1), die, in der regelrechten Dacapoform knapp ausgeführt, zwar keine Originalität, aber Sinn für charakteristischen Ausdruck verrät.

In der letzten Zeit ihres Aufenthalts besuchten sie auch das britische Museum, dessen naturhistorische und ethnographische Merkwürdigkeiten Marianne sich aufschrieb. Auf einen ihm ausgesprochenen Wunsch schenkte Wolfgang dem Museum nicht allein seine gedruckten Sonaten, sondern auch eine handschriftliche Komposition (K.-V. 20 S. III. 9.)[1]. Es ist ein kurzes vierstimmiges Madrigal God is our refuge, dessen Melodie vielleicht eine gegebene war. Dann ist jedenfalls die Bearbeitung ein merkwürdiger Beweis, nicht allein von dem Geschick des Knaben, sondern auch von seiner Fähigkeit, eine eigentümliche Form aufzufassen und wiederzugeben[2].

Von einer ganz anderen Seite freilich zeigt sich uns der junge Mozart in einer Sammlung von 43 Stücken, die laut dem Vermerk des Vaters 1764 in London entstanden sind[3]. Ein Skizzenbuch im Sinne der Beethovenschen ist sie schon deshalb nicht, weil Mozart später auf kein einziges von den Stücken zurückgekommen ist; sie ist vielmehr ein Übungsbuch, worin sich der Knabe in den verschiedensten Formen versuchte und zwar, was das Wichtigste ist, ganz für sich allein, ohne die Hilfe des Vaters. Wahrscheinlich stammt es aus der Zeit der unfreiwilligen Muße von Chelsea, wo der Vater krank darniederlag und Wolfgang deshalb kein Klavier benutzen konnte.

Die Ansicht, daß Mozart auch als Komponist schon in London auf der vollen Höhe der Meisterschaft gestanden habe, wird durch dieses Notenbuch gründlich wiederlegt und wir müssen einen großen Teil

---

[1] Pohl AMZ 1863, S. 853 ff. [2] Das Dankschreiben vom 19. Juli 1765 lautet: Sir, I am ordered by the standing committee of the trustees of the British Museum, to signify to You, that they have received the present of the musical performances of your very ingenious son, which You were pleased to make them, and to return You their thanks for the same. — M. Maty, Secretary. [3] Es befand sich unter den Manuskripten, die Ernst von Mendelssohn-Bartholdy 1908 dem Deutschen Kaiser schenkte. Kaiser Wilhelm II. überwies sie der Kgl. Bibliothek in Berlin. Anfänge einzelner Stücke K.-V. Anh. II 109 b. Einen Teil publizierte R. Genée in verschiedenen Heften der MBM seit 1898. Das Ganze hat 1908 Dr. G. Schünemann bei Breitkopf und Härtel in Leipzig herausgegeben unter dem Titel „Mozart als achtjähriger Komponist. Ein Notenbuch Wolfgangs“.

des Lobes, das wir bisher den fertigen Kompositionen aus dieser Zeit gezollt haben, vom Sohne auf den Vater übertragen, der in manchen Fällen überhaupt erst Ordnung geschaffen haben mag. Wer es bei Mozart nur mit dem Bewundern hält, mag enttäuscht sein; der Vernünftige wird sich erleichtert fühlen, wenn er sieht, daß auch Mozart sich zwar früher und rascher als gewöhnliche Sterbliche, aber doch gesund und ohne übernatürliche Sprünge entwickelt hat. Nicht einmal auf sein inneres Ohr konnte er sich damals fest verlassen, wie die zahlreichen klanglichen Unmöglichkeiten beweisen, die er mit Hilfe des Klaviers sicher erkannt und beseitigt hätte. Aber es finden sich außerdem noch zahlreiche Satzfehler, und zwar meist da, wo es sich um verwickeltere kontrapunktische und harmonische Aufgaben handelt[1]. Das war also damals noch die schwächste Seite seines Könnens. Auch die melodische Arbeit steht bei weitem nicht auf der Höhe. Vor allem zeigt sich bereits hier eine Schwäche, mit der Mozart noch Jahre lang zu kämpfen hatte und die im Grunde nichts anderes war als die Kehrseite seines Ideenreichtums: er bleibt nicht bei den einmal gewählten Gedanken, er verarbeitet sie nicht, sondern ersetzt sie, wenn es ihm gut dünkt, einfach durch neue. Manchmal tragen diese Sprünge ein geradezu herausforderndes Gepräge, als wollte der von der väterlichen Zucht befreite Knabe einmal tüchtig den Stürmer und Dränger spielen (Nr. 28)[2], zumeist aber tut diese Art des Aneinanderstückelns, die zudem mitunter noch arges Ungeschick verrät, der Einheitlichkeit der Wirkung empfindlich Abbruch.

Der Form nach sind die Stücke mit wenigen Ausnahmen einfache zweiteilige Tänze, Rondos und Sonatensätze. Die Tänze sind augenscheinlich dem Muster des väterlichen Notenbuches von 1762 (s. o. S. 32 ff.) nachgebildet. Schon die große Zahl der Menuette (12) spricht dafür. Dazu kommt eine offenbar auf Pariser Eindrücke zurückgehende Reihe von Kontretänzen, von denen allerdings einige mit österreichischen, speziell böhmischen Tanzrhythmen durchsetzt sind (Nr. 5 und 32). Im ganzen genommen sind gerade diese Tanzstücke am besten geglückt;

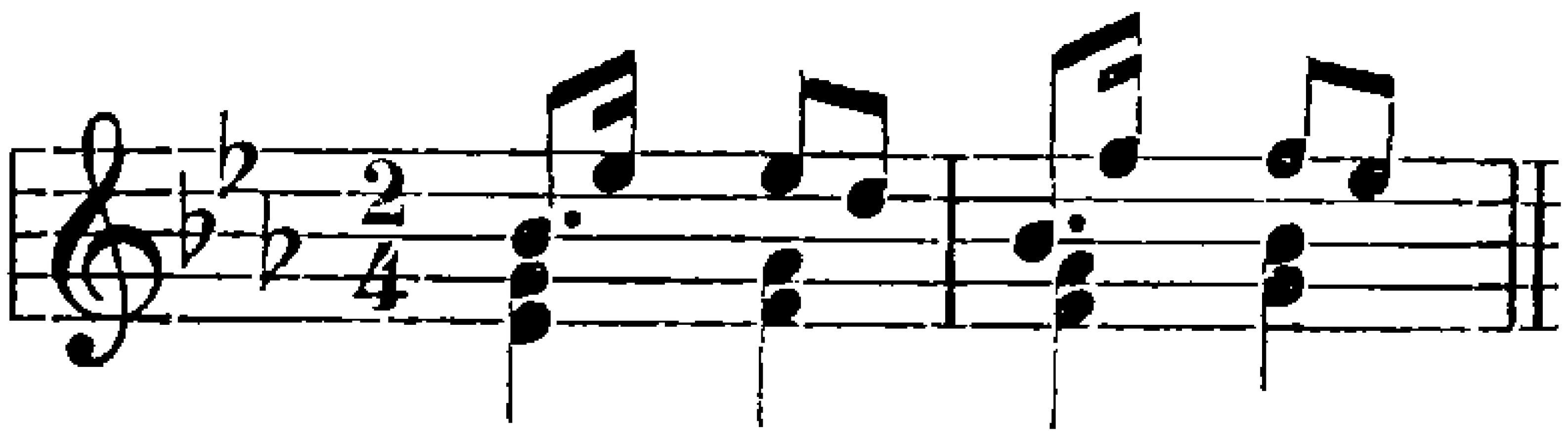
[1] Die Fuge Nr. 43 ist sicher nicht bloß zufällig unvollendet geblieben; schon ihr akkordisches Thema zeigt, wie ferne der Knabe dem Geist dieser Form damals noch stand. Vgl. außerdem Nr. 7, 10, 15, 19, 20, 21 u. a. m. [2] In Nr. 6, T. 5 ff. hat ihn die von A. Heuß (ZIMG X 181 f.) richtig erkannte Messias-Reminiszenz aus der Bahn gedrängt, ein lehrreiches Beispiel für Mozarts Empfänglichkeit für künstlerische Eindrücke.

sie überraschen namentlich durch Züge herzhafter Kindlichkeit, die wir in den veröffentlichten Kompositionen vergebens suchen; in Nr. 31 ist der an das „Veilchen" gemahnende Beginn schon ganz von der späteren schwärmerischen Kantabilität erfüllt. An Gegensätzen fehlt es zwar auch hier nicht. Schon im ersten Teil lautet der Nachsatz meist ganz anders als der Vordersatz und auch der zweite beginnt häufig mit neuen Gedanken, lenkt aber dann in die Schlußphrase des ersten zurück. Trotzdem fügt sich alles zwanglos zusammen, die Harmonik verläuft regelrecht und die gleiche Länge beider Teile erhöht in den Menuetten die einheitliche Wirkung[1]. Bei den Rondos fällt auf, daß ihre Seitensätze, wie die Trios in den Menuetten von Wagenseil und zum Teil auch von L. Mozart, durchweg in Moll stehen, in vier Fällen (N. 11, 18, 32 und dem 2. Seitensatz von Nr. 33) offenbart sich schon die spätere Neigung, an der trüben Mollstimmung zäh festzuhalten[2].

Die Sonatensätze zeigen noch bei weitem nicht die fortgeschrittene Gestalt der deutschen Meister, auch nicht L. Mozarts. Den Beweis liefern die zweiten Teile, die meist gleich lang sind wie die ersten (in Nr. 26 sogar kürzer). Es fehlt besonders die volle Reprise, statt ihrer erscheint die Themengruppe verkürzt oder in stark zusammengedrängter Form wieder[3]. Die Durchführungen beginnen meist regelmäßig mit dem Hauptthema auf der Dominante[4], dann folgt aber nur zu häufig ein freies Schalten mit allerhand neuen Gebilden, bis der Anschluß an den früheren Gedankenkreis wieder erreicht ist. Auch in den Themengruppen geht es noch bunt genug zu. Wir haben zwar für die Dreiteilung in Haupt-, Seitenthema und Schlußgruppe, wie sie z. B. in einfachster Form in Wagenseils Divertimenti op. 1—4 vorliegt, verschiedene Belege (Nr. 14, 15, 17), daneben aber Nr. 19, in deren Themengruppe der Knabe eine ganze Anzahl von Themen hineingepfropft hat. Man sieht deutlich, es war nicht die Lust an der Arbeit, an geordneter Gedankenfolge, die ihm die Feder führte,

[1] Verstiegenheiten wie in Nr. 6 und im A moll-Menuett Nr. 10, wo der erste Teil in F dur schließt, sind selten. In der im Satze höchst ungeschickten Nr. 32 fällt das plötzlich eintretende Chroma des zweiten Teils auf, ein kindlich ungelenker Vorläufer der späteren Art. [2] Hier mag überhaupt auf die Tonarten der Stücke hingewiesen werden: 27 weisen B- und nur 9 Kreuztonarten auf; fünf sind Mollstücke. [3] Nur Nr. 22 hat eine volle Reprise. [4] Nr. 21 hat an dieser Stelle einen der dem späteren Mozart so geläufigen überraschenden Harmoniewechsel mittels einfacher Unisonorückung.

sondern die Freude am Stimmungswechsel und besonders an der eigenen Ideenfülle[1]. Das Vorbild Chr. Bachs ist in allen diesen Sätzen unverkennbar; es zeigt sich nicht allein in der Form, sondern auch in so manchen (in der Ausführung allerdings meist mißlungenen) revolutionären Zügen, wo der Knabe offenkundig nach einem besonders scharfen, im damaligen Sinne „modernen" Ausdruck strebt (Nr. 29). Auch an unmittelbaren Anklängen fehlt es nicht. So gehört der Anfang des Liedes Nr. 37



zu den Lieblingswendungen Bachs[2] (vgl. auch Nr. 2).

Die Mehrzahl der Stücke war augenscheinlich für das Klavier bestimmt. Das geht aus ihrem ganzen Charakter (vgl. die beiden wohl in Erinnerung an den Vater geschriebenen Jagdstücke Nr. 4 und 27) und aus ihrer Technik hervor, die an Virtuosität das Notenbuch von 1762 zum Teil erheblich übertrifft[3]; dagegen sind die Albertischen Bässe hier so selten wie dort[4]. Andere Stücke aber weisen über das Klavier hinaus: Nr. 7 scheint für die Orgel bestimmt, bei Nr. 29 und 35[5] handelt es sich anscheinend um Entwürfe zu Sinfonie-Andantes, bei Nr. 28 um ein Orchestermenuett.

So ist dieses Notenbuch, das uns ein glücklicher Zufall erhalten hat, das merkwürdigste Zeugnis aus Mozarts erster Periode. Wir sehen den Knaben an den verschiedensten Formen und Stilarten herumtasten und ältere und neuere Eindrücke verarbeiten; auch treten da und dort schon Züge des späteren Meisters hervor, zu denen namentlich das Sichtreibenlassen durch den eigenen Gedankenstrom gehört. Im

[1] Durchaus einheitlich ist eigentlich nur Nr. 1, die deshalb wohl absichtlich an dieser Stelle steht. [2] Sie findet sich schon dreimal im Catone (I 2, 5, III 6). Die Rolle, die sie bei Gluck im Orpheus und den beiden Iphigenien spielt, ist bekannt. Bei Mozart klingt sie noch in der ersten Kavatine der Gräfin im „Figaro" nach. [3] Vgl. namentlich Nr. 14. [4] S. das Fragment Nr. 38 mit dem Überschlagen der Hände, bei dem Mozart wohl das in derselben Tonart stehende Andante aus der 3. Sonate des Vaters vorgeschwebt hat. Für den Brauch, dieselbe Phrase nacheinander in beiden Händen zu bringen, den WSF I 135 dem Vorbilde Bachs zuschreiben, lagen Mozart bereits in dem Notenbuch von 1762 mehrere Muster vor. [5] Nr. 35 hält Heuß a. a. O. sogar für die Bearbeitung eines fremden Werkes, jedoch ohne genügenden Grund.

allgemeinen aber handelt es sich bei diesen Stücken um alles eher als um ein „Wunder der Natur“: mitunter gelingt dem Knaben kraft seines Talentes wohl ein Wurf, namentlich da, wo er in den Grenzen des Kindlichen bleibt, im großen und ganzen steckt er jedoch noch tief in den Lehrjahren, ja zum Teil sogar noch in grobem Dilettantismus drin.

Am 24. Juli 1765 verließen die Mozarts London, blieben einen Tag in Canterbury und hielten sich bis zum Ende des Monats auf dem Landgut Boure bei Horatio Man auf. Auf die wiederholten eifrigen Bitten des holländischen Gesandten, der den dringenden Wunsch der Prinzessin Caroline von Nassau-Weilburg aussprach, die Kinder zu hören, entschloß sich L. Mozart nach dem Haag zu gehen, obgleich dies eigentlich nicht in seinem Plane lag[1]. Wahrscheinlich betont er diese dringende Einladung, um sein langes Ausbleiben dadurch zu entschuldigen. Sein Urlaub war längst abgelaufen, man drang wiederholt in ihn, seine Rückkehr zu beschleunigen, während er dagegen darauf bedacht war, was er mit Gott angefangen habe, auch mit dessen Hilfe durchzuführen. „Ich hoffe, es wird alles gut werden, wenn nur die Häftel daran kommen“, schreibt er, „Gott verläßt keinen ehrlichen Teutschen[2].“ Von Dover fuhren sie am 1. August bei günstigem Winde in $3^1/_2$ Stunden nach Calais, gingen von hier nach Dünkirchen, „wo sie alles Merkwürdige besahen“ und von da nach Lille. Hier wurden Vater und Sohn von einer Krankheit befallen, die sie zu einem vierwöchigen Aufenthalte nötigte, und von der sie in Gent, wo er auf der großen neuen Orgel in der Bernhardinerkirche spielte, noch nicht wieder völlig hergestellt waren. In Antwerpen spielte Wolfgang auf der großen Orgel der Kathedrale. Von dort fuhren sie über Rotterdam nach dem Haag, langten um den 11. September daselbst an und kehrten in der Ville de Paris, einem schlechten, aber von Künstlern viel besuchten Gasthause ein. Sie fanden beim Prinzen von Oranien und seiner Schwester, der Prinzessin von Weilburg, die gnädigste Aufnahme[3]. Schon am 20. berichtete der „Leidener Courant“ von der Anwesenheit des Knaben

[1] In seinem ersten Brief aus dem Haag (B IV 245) sagt L. Mozart, er sei bereits entschlossen gewesen, „nach Mailand und über Venedig nach Haus zu gehen“, ein Beweis, wie planmäßig er bei seinen Reisen zu Werke ging. [2] B IV 244.
[3] Über Mozarts Aufenthalt in Holland erfahren wir näheres aus der sorgfältigen Schrift von Scheurleer Mozarts Verblijf in Niederland ('s Gravenhage 1883).

und dem Erfolge seines Spiels am Hofe des Statthalters. Das erste Konzert der Kinder war am 30. September; auch hier war angekündigt worden, daß alle Ouvertüren (Sinfonien) von Wolfgangs Komposition sein würden, und es waren die Liebhaber aufgefordert worden, ihm nach Gefallen Musik vorzulegen, die er sogleich vom Blatt spielen werde[1]. Das Orchester bildeten Haager Musiker, von denen mehrere auch in dem von Leopold Mozart aufgestellten Verzeichnis der Personen genannt sind, mit denen sie in Berührung kamen. Dirigent war Christian Ernst Graf (Graaf), geboren 1723 in Rudolstadt; er ist der Komponist der Arie zur Installation des Statthalters, die Mozart variierte (K.-V. 24). Allein hier wurde im Oktober die Tochter von einer heftigen Krankheit befallen, an der sie wochenlang darniederlag; sie phantasierte heftig und wurde aufgegeben, so daß man sie mit den Sterbesakramenten versah. „Sollte jemand unsere Unterredung", schreibt der Vater[2], „die wir drei, meine Frau, ich und meine Tochter, manchen Abend zusammen hatten, und wo wir dieselbe von der Eitelkeit dieser Welt, von dem glückseligen Tode der Kinder überzeuget, gehöret haben, der würde ohne nasse Augen es nicht angehöret haben, da inzwischen der Wolfgangl sich im anderen Zimmer mit seiner Musik unterhielt." Auch versäumten sie nicht, in Salzburg Messen für Marianne lesen zu lassen. Am Sonntag, da sie ganz schlecht war, las Leopold das Evangelium „Domine descende, Vater meine Tochter stirbt"; da begann Prof. Schwencke[3], den die Prinzessin von Weilburg sandte, eine neue Kur, die so günstig verlief, daß ihn nach einiger Zeit das Sonntagsevangelium: „die Tochter schlief, dein Glaube hat dir geholfen" mit

[1] Die Ankündigung im Haager Courant lautete so: Met permissie zal de Heer Mozart, Musiek Meester van den Prins Bisschop van Saltzburg, de eer hebben op Maendag den 30 September 1765, in de Zael van den Ouden Doelen in's Hage een Groot Concert te geeven, in het welke zyn Zoon, oud maar 8 Jaeren en 3 Maenden, beneevens zyn Dogter, oud 14 Jaeren, Concerten op het Clavecimbael zullen executeeren. Alle de ouvertüres zullen zyn von de Compositie van dien jonge Componist die nooyt zien weerga gevonden hebbende, de goed-keuring van de Hoven van Weenen, Versailles en London heeft weggedraagen. De Liefhebbers kunnen na hun plaisir hem Muziek vorleggen, hy zal het zelve voor de vuyst speelen. Jeder billet vor een Persoon is 3 Guldens, en voor een Heer en Dame f. 5. 5. 0. De Entree-Billetten worden uytgegeven by den Heer Mozart, Logeerende op den Hoek van de Burgwal, alwaar de Stadt Parys uithangt, als mede in den Ouden Doelen. [2] B IV 248 f. [3] Thomas Schwencke, Direktor des anatomischen Theaters und Leibarzt des Statthalters. Scheurleer S. 76 (D).

guter Zuversicht erfüllte. Kaum war der Vater von dieser Angst befreit, als seine Fassung auf eine noch härtere Probe gestellt wurde. Wolfgang wurde von einem hitzigen Fieber befallen, das ihn mehrere Wochen sehr elend machte. Bei der Krankenpflege leistete ein Pater Vincenzo Castiglione gute Dienste, der dreißig Jahre in England und Holland den Medikus gemacht hatte und sich nun auf L. Mozarts Zureden entschloß, wieder als Geistlicher in seine Heimat zurückzugehen. Auch die Krankheit konnte die geistige Regsamkeit des Knaben nicht lähmen. Man mußte ihm, da er noch das Bett hütete, ein Brett über das Lager legen, auf dem er schreiben konnte, und selbst als die kleinen Finger noch ihren Dienst versagten, ließ er sich nur mit Mühe vom Schreiben und Spielen abhalten. Im Januar 1766 entstand die für die Prinzessin bestimmte Sopranarie »Conservati fedele« (K.-V. 23, S. VI. 2, aus Metastasios »Artaserse«). Das zweite Konzert fand am 22. Januar statt und wurde in ähnlicher Weise wie das erste angekündigt. Aus der Anzeige geht hervor, daß die Familie inzwischen eine andere Wohnung bezogen hatte. Noch in demselben Monat konnten sie sich nach Amsterdam begeben, wo sie vier Wochen zubrachten. Wolfgang ließ sich in zwei Konzerten hören, in denen nur Instrumentalmusik von seiner Komposition aufgeführt wurde. Das erste war am 29. Januar 1766 und wurde in der Haarlemer und Amsterdamer Zeitung angezeigt[1]. Das zweite Konzert war am 26. Februar; in der Ankündigung heißt es u. a.: ces deux Enfants Exécuteront non Seulement des Concerts sur différents clavecins, mais aussi sur le même à 4 Mains, et le Fils jouera à la Fin sur

1 Anzeige in der Amsterdamer und Haarlemer Zeitung: Le Sr. Mozart, Maitre de Chapelle du Prince Archevêque de Saltzbourg, aura l'honneur de donner Mercredi le 29. Janvier 1766 un grand Concert, à la Salle du Manege à Amsterdam, dans lequel son Fils, âgé de 8 ans et 11 mois, et sa Fille, âgée de 14 ans exécuteront des Concerts sur le Clavecin. Toutes les Ouvertures seront de la Composition de ce petit compositeur, qui, n'ayant jamais trouvé son égal, a fait l'Admiration des Cours de Vienne, Versailles et Londres. Les amateurs pourront à leur gré, présenter de la Musique; il exécutera tout à Livre ouvert. Le Prix par Personne est f. 2. On distribuera les Billets chez J. J. Hummel, Marchand de Musique sur le Vygendam. Les Mrs. auront la bonté de se pourvoir des billets, parce qu'on ne recevra point d'Argent à la Porte. Die Ankündigung wurde am 25. und 28. wiederholt; beim letzten Male wurde eingefügt, daß Billetts auch zu haben seien beim Sr. Mozart, qui loge au Lion d'Or dans la Warmoestraat, und es wurde hinzugesetzt: N. B. Ils joueront sur un clavecin à quatre mains. Die Ankunft erfolgte also zwischen diesen beiden genannten Tagen.

l'Orgue de ses Propres Caprices, des Fugues et d'Autres Pièces de la Musique la plus profonde[1]. Zum Belege der Angabe, daß in den Konzerten nur Instrumentalmusik von Wolfgangs Komposition gespielt wurde, dient eine Sinfonie in Bdur in drei Sätzen (K.-V. 22, S. VIII. 5), die noch im Haag fertig geworden war. Obgleich in den Fasten alle öffentlichen Vergnügungen streng verboten waren, erlaubte man doch diese Konzerte, „weil die Verbreitung der Wundergabe dieser Kinder zu Gottes Preis diente", — eine Begründung, die dem strengen Katholiken Leopold, wiewohl sie von Reformierten erlassen war, fromm und besonnen erschien[2].

Von da riefen sie die Festlichkeiten bei der Installation des am 8. März 1766 volljährig gewordenen Prinzen von Oranien wieder in den Haag zurück. Wenn Leopold und Marianne den 11. März angeben, so war das wohl der Tag, an dem sie selbst bei Hofe waren[3]. Wolfgang war aufgefordert worden, sechs Sonaten für Klavier und Violine für die Prinzessin von Weilburg zu komponieren, die mit einer Dedikation gestochen wurden (K.-V. 26—31, S. XVIII. 11—16). Außerdem mußte er neben mehreren Arien für die Prinzessin andere „Kleinigkeiten" schreiben, die gleich gedruckt wurden, darunter Klaviervariationen über eine Arie, die zur Installationsfeier gemacht war (K.-V. 24, S. XXI. 1.) und über eine andere Melodie, „die in Holland durchaus von jedermann gesungen, geblasen und gepfiffen wird" (K.-V. 25, S. XXI. 2.). Das war das alte Heldenlied des niederländischen Volkes: »Wilhelmus van Nassouwe«, die älteste nachweisbare „Nationalhymne", deren Text dem bekannten Geusenführer Marnix van St. Aldegonde zugeschrieben wird; die Melodie findet sich zum ersten Male in M. Francks „Reuterliedlein" von 1603, dann in A. Valerius' »Nederlantsche Gedenck-clanck« 1626[4]. Dieses Wilhelmuslied fehlte in Holland bis auf heute bei keiner vaterländischen Feier[5], es

[1] Außerdem wird in derselben Anzeige gesagt, daß die Sonaten für Klavier und Violine op. 1—3 bei Hummel zu haben sein. [2] Scheurleer (S. 94) fand im Amsterdamer Archiv nichts von einer besonderen Gunst für Mozart und macht darauf aufmerksam, daß zwei andre Künstler den Tag vor Mozarts Konzert ebenfalls ein Konzert gaben. [3] Eine ausführliche Beschreibung der Feste, insbesondere der „erstmaligen Illumination", welche der Vater erwähnt, gibt Scheurleer S. 103f. [4] Vgl. Erk-Böhme, Deutscher Liederhort II 106 ff.; H. Abert, ZIMG II 72; E. Bohn, Die Nationalhymnen der europäischen Völker 1908, S. 16f. Wolfgang kannte sie bereits aus deutschen Umbildungen, s. o. S. 28. [5] Mattheson, Mithridat S. 12f., abgedruckt im Weimar. Jahrb. VI 162 ff.

kam auch bei der damaligen Installation gebührend zu Ehren[1]. Für ein dabei gegebenes Konzert komponierte Wolfgang ein Orchesterstück in der Art der noch damals, besonders in Süddeutschland beliebten Quodlibets, der Vorgänger der heutigen Potpourris; d. h. er reihte verschiedene bekannte Melodien in witzigem Gegensatz und entsprechender Instrumentation aneinander und schloß mit einer Fuge über das Wilhelmuslied. Das Ganze nannte er »Galimathias musicum«. L. Mozart führt das Werk in seinem Katalog der Werke Wolfgangs bis 1768 auf; erhalten ist es uns in zwei Fassungen, deren Verhältnis zueinander immer noch nicht ganz aufgeklärt ist[2]. Auch die Herkunft der einzelnen Stücke ist noch nicht durchweg festgestellt. Den Anfang macht ein bekanntes Händel-Zitat, das hier von Mozart

[1] Die sechs im Haag komponierten Sonaten (K.-V. 26 f.) zeigte der Haagsche Courant am 16. März 1766 an. Die Variationen K.-V. 24 waren betitelt: Een Nederduitsch Air op de Installatie van Z. D. H. Willem den V Prinz von Oranje etc. etc. etc. door C. E. Graaf in musiek gebragt, en door den beroemden jongen Compositeur J. G. W. Mozart, oud 9 Jaaren, met konstige Variatien vermeerdert, à 12 stuivers. Die Variationen K.-V. 25 wurden so angezeigt: Het bekende Airtje Wilhelmus von Nassau etc., gevariéért voor't Clavier door gemelden jongen Mozart, à 6 stuivers.

[2] Das Autograph, im Besitze des Herrn Scheurleer im Haag enthält nur zehn Stücke, die auch in der G. A. S. 24, Nr. 24, 12 wiedergegeben sind, mit Zusätzen und Verbesserungen L. Mozarts. Nun befinden sich in der Sammlung von Ch. Malherbe in Paris (früher im Besitze des Herrn Cathelineau) Stimmen, die aber weder vom Sohne noch vom Vater geschrieben sind: sie bringen die Stücke nicht allein in anderer Reihenfolge, sondern lassen auch einige weg und enthalten dafür noch vier weitere Nummern (ein Molto Allegro in D dur, ein Andante in D moll, ein Allegro in D dur, und ein Presto in D dur). Diese Fassung halten sowohl Scheurleer als H. Deiters (Jahn I⁴ 53 f.) für die von Mozart selbst als endgültig angesehene. Dem gegenüber weisen aber WSF I 158, m. E. mit Recht, darauf hin, daß in dieser Fassung das Anfangsstück in einer anderen Tonart steht als die Schlußfuge. Das widerspricht dem Brauche der Quodlibets: auch die großen mehrsätzigen Beispiele des „Tafelkonfekts" kehren am Schlusse immer wieder zur Anfangstonart zurück. Überhaupt scheint mir in Mozarts erster Fassung die Tonartenfolge wohl berechnet zu sein, sie führt von den B-Tonarten in die Kreuztonarten allmählich hinüber. Nun befindet sich aber in derselben Sammlung Malherbe außer den genannten Stimmen noch die autographe Partitur einer Sinfonie in D dur mit dem Vermerk: komponiert 1770 zu Mailand; sie besteht eben aus drei jener in den Stimmen enthaltenen Zusätze, fügt ihnen noch ein neues Menuett hinzu (K.-V. Anh. II 100) und trägt dasselbe burleske Gepräge wie der „Galimathias", auch die Soli einzelner Instrumente fehlen nicht. Es ist also die Annahme nicht von der Hand zu weisen, daß die Partiturfassung die ursprüngliche, für Holland bestimmte war, während die erweiterte der Stimmen einer späteren Aufführung in Mailand zugrunde gelegt

sehr großartig durchgeführt wird, als handelte es sich um eine feierliche französische Ouvertüre. Aber statt des erwarteten Allegros tritt der Cembalist hervor und wartet mit einem lustigen Stücklein im Stile der „Husaren“- und verwandter Tänze auf, wie sie in den deutschen handschriftlichen Sammlungen zahlreich vertreten sind[1]. Nach einer gewalttätigen Orchesterfermate folgt ein manierlicheres, der Gesellschaftsmusik angehörendes Menuett. Das Trio freilich, das ihm folgen soll, läßt sich recht grämlich an (Adagio D moll), ein ungestümes Pochen, einige erwartungsvolle Akkorde darauf — da springt plötzlich in den Hörnern die deutsche Volksweise „Ich wollt es wäre Nacht“ auf den Plan und zeigt an, daß es sich um ein Abenteuer beim „Fensterln“ handelt[2]; richtig trollt sich denn auch im folgenden Adagio der verschmähte Liebhaber in der entgegengesetzten Richtung kleinlaut davon. Die nächste Gruppe führt uns mitten in ein Bauernfest hinein, bei dem sich Wolfgang augenscheinlich der väterlichen „Bauernhochzeit“ erinnert hat, wie auch dessen Pastoralsinfonie in dem G dursatz (34) noch deutlich nachklingt[3]. Im Allegretto scheinen Dorfmusikanten aufzuziehen, abermals folgt ein handfester Bauerntanz mit Dudelsackbässen und mit erhöhter Quart[4] und schließlich eine noch heute bekannte Schuhplattlerweise, worauf die Musik wieder abzieht und die Bässe das Wilhelmuslied als Fugenthema anstimmen. Das ganze Stück, das jedenfalls ganz besonders nach Leopolds Herzen war, und an dem ihm deshalb sicher auch ein starker Anteil zufällt, ist wichtig, weil es zeigt, daß alle Reiseeindrücke doch nicht das Band mit der heimatlichen deutschen Volksmusik zu zerreißen vermochten.

Auch dem Vater widerfuhr damals eine schmeichelhafte Auszeichnung; man übersetzte seine Violinschule ins Holländische und widmete sie zur Installationsfeier dem Prinzen von Oranien[5]. Der Verleger über-

wurde. Dem italienischen Publikum, das den deutschen Quodlibets und ihren Witzen ferner stand, wollte Mozart offenbar mit der Parodie auf die ihm vertrautere Form der Sinfonie entgegenkommen. Vgl. WSF a. a. O. u. S. 291. [1] S. oben S. 34.
[2] Erk-Böhme II 618f. Auch J. Haydn hat die Melodie seinem Capriccio für Klavier zugrunde gelegt, vgl. Pohl, Haydn II 1882, S. 324. [3] S. oben S. 16.
[4] Auch damit war der Vater vorangegangen, s. oben S. 16. [5] Mozart, Grondig Onderwys in het behandelen der Violin met 4 Konst-Plaaten en een Tafel. Haarlem bei Enschede, 1766, 4. Die ausführliche Anzeige bei Scheurleer S. 120. Hier heißt es „der Viool“ statt „der Violin“. Das Prachtexemplar, welches dem Statthalter überreicht wurde, besitzt die Königliche Bibliothek im Haag. Das Spiel auf der Haarlemer Orgel war nach Scheurleers Ansicht etwa Mitte März.

brachte sie Leopold Mozart in Begleitung des Organisten, der Wolfgang einlud, auf der berühmten großen Orgel in Haarlem zu spielen, was auch den folgenden Tag geschah.

Nach den Festlichkeiten blieb die Familie noch fünf Wochen im Haag, und die Kinder spielten noch mehrere Male bei Hofe. Dann begaben sie sich auf die Rückreise, gaben am 16. April noch ein Konzert in Amsterdam und wenige Tage später eins in Utrecht, wie aus dem Beschlusse des städtischen Musikkollegiums vom 18. April hervorgeht[1]. Nunmehr reisten sie über Mecheln, wo sie ihren alten Bekannten, den Erzbischof Johann Heinrich Grafen von Frankenberg besuchten, nach Paris, und trafen dort am 10. Mai[2] in einer von Freund Grimm besorgten Wohnung ein. Man fand, wie dieser berichtet, dort sowohl die Tochter als besonders den Sohn ungemein vorgeschritten; allein die Teilnahme des Publikums, die mehr dem Wunder so jugendlicher Virtuosität galt, als der ungleich bedeutenderen Entwicklung eines außerordentlichen Genies, scheint doch nicht in gleichem Maße rege gewesen zu sein, wie bei ihrem ersten Aufenthalt. Indessen mußten sie wiederholt in Versailles bei Hofe spielen; die Prinzessin von Orleans, spätere Herzogin von Condé, rechnete es sich zur Ehre, Wolfgang ein kleines Rondo für Klavier und Violine von ihrer Komposition zu überreichen[3]. Der Erbprinz Karl Wilhelm Ferdinand von Braunschweig, der braunschweigische Achilles, wie ihn Winckelmann nennt[4], den die Lorbeeren des siebenjährigen Krieges berühmt gemacht hatten, suchte sie hier auf. „Er ist ein sehr angenehmer schöner freundlicher Herr", schreibt L. Mozart, „und bei seinem Eintritt fragte er mich, ob ich der Autor des Buches über die Violin wäre". Er war nämlich nicht bloß ein Mann von Einsicht und feinem Geschmack in der Musik, sondern spielte so gut Violine, „daß ein Musikus von Profession dadurch sein Glück machen könnte"[5]. Über Wolfgang sagte er, daß viele Kapellmeister stürben, ohne das gelernt zu haben, was der Knabe jetzt schon könnte. In der Tat bestand er

---

[1] Monsr. Mozart Virtuoso, het Collegie verzogt hebbende om't gebruik van het orchest en instrumenten, is zulks naa deliberatie hem op den ouden voet en conditien geaccordeert. [2] Marianne (Nott. 101) gibt Ende April an; nach Leopolds Reiseaufzeichnungen war es aber der 10. Mai (Schurig, Reiseaufz. 47). Nissen hat es mitgeteilt, S. 114 ff. Vgl. Nott. S. 118. [4] Winckelmanns Briefe III S. 95, 98, 104. Vgl. Goethe, Briefe an Fr. v. Stein (Wahle) 3. Aufl. II 103, 110. [5] Burney, Reisen III. S. 258.

Wettkämpfe mit den ausgezeichnetsten Künstlern auf der Orgel, dem Klavier, im Improvisieren, aus denen er als Sieger oder wenigstens in allen Ehren hervorging. Am 12. Juni komponierte er ein kleines Kyrie für vierstimmigen Chor mit Begleitung von Saiteninstrumenten (K.-V. 33, S. III. 1), das, auf einer französischen Liedmelodie aufgebaut, den Knaben wieder vollständig im Pariser Fahrwasser zeigt.

Am 9. Juli verließen sie Paris, begaben sich zunächst auf die Aufforderung des Prinzen von Condé nach Dijon, wo die Stände von Burgund versammelt waren[1], dann nach Lyon. Hier lernten sie während eines Aufenthaltes von vier Wochen einen Kaufmann Meurikofer kennen, der Wolfgang wiederholt den Spaß machen mußte, ein italienisches Lied mit der Brille auf der Nase zu singen. In Genf, wo sie alles in Unruhe fanden, blieben sie drei Wochen; in Lausanne mußten sie auf Bitten vornehmer Herrschaften, namentlich des Prinzen Ludwig von Württemberg (des Bruders des Herzogs Karl), der sie ungemein freundschaftlich behandelte, fünf Tage bleiben[2]; von da ging es nach Bern, wo sie acht, und nach Zürich, wo sie vom 19. September bis 3. Oktober verweilten. Hier verlebten sie in der Gesnerschen Familie frohe Tage und schieden mit schwerem Herzen. Unter anderen Büchern, die man ihnen dort als Andenken verehrte, schenkte Salomon Gesner ihnen seine Werke mit folgender Zuschrift:

> Nehmen Sie, werteste Freunde, dies Geschenk mit der Freundschaft, mit der ich es Ihnen gebe. Möchte es würdig sein, mein Andenken beständig bei Ihnen zu unterhalten. Genießen Sie, verehrungswürdige Eltern, noch lange die besten Früchte der Erziehung in dem Glücke Ihrer Kinder; sie seyen so glücklich, als außerordentlich ihre Verdienste sind! In der zartesten Jugend sind sie die Ehre der Nation und die Bewunderung der Welt. Glückliche Eltern! Glückliche Kinder! Vergessen Sie alle nie den Freund, dessen Hochachtung und Liebe für Euch sein ganzes Leben durch so lebhaft sein werden als heute.
>
> Zürich den 3. Weinmonat 1766. Salomo Gesner.

In Zürich sind sie aber auch öffentlich aufgetreten, und zwar in einem Konzert der Musikgesellschaft, in dem Orchesterwerke aufgeführt wurden[3].

---

[1] Poisot, Lecture sur Mozart à propos du 116e anniversaire de la naissance de ce maître. Dijon 1872. [2] Nach der Schwester 8 Tage, Nott. S. 101. Vgl. aber die folgende Anm. [3] Vgl. M. Fehr, Neue Zürcher Zeitung vom 18. April 1918; darnach wurde einer Notiz des Quästors der Gesellschaft zufolge „einem Salzburger per Symphonien und Notturni aus Befehl bezahlet 28 Pfund." Vgl. auch AMZ 1816, 458.

Über Winterthur und Schaffhausen, wo sie vier Tage angenehm zubrachten, reisten sie nach Donaueschingen, wo der Fürst Joseph Wenzeslaus von Fürstenberg sie schon erwartete und durch seinen Musikdirektor Martelli empfangen ließ. Während zwölf Tagen war neunmal abends von 5—9 Uhr Musik, wo sie jederzeit etwas Besonderes aufführten; reich beschenkt entließ sie der Fürst, durch den Abschied bis zu Tränen gerührt. In Biberach veranlaßte Graf Fugger von Babenhausen, daß Wolfgang auf der Orgel einen Wettkampf mit Sixtus Bachmann unternahm, der, nur zwei Jahre älter als Wolfgang, durch seine musikalischen Leistungen großes Aufsehen erregte. „Jeder tat sein Äußerstes um den andern den Vorzug streitig zu machen und für beide fiel der angestellte Wettstreit sehr rühmlich aus"[1]. Dann gingen sie über Ulm, Günzburg, Dillingen (wo sie vor dem Fürsten spielten) und Augsburg nach München. Am 8. November angelangt, stellten sie sich am folgenden Tage dem Kurfürsten bei Tafel vor. Wolfgang mußte gleich neben ihm auf der Tafel auf ein Thema von einigen Takten, das der Kurfürst ihm vorsang, ein Stück mit Bleistift komponieren, das er dann im Kabinett zu allgemeinem Erstaunen vorspielte. Ein Unwohlsein, von dem Wolfgang hier befallen wurde, scheint eine Reise nach Regensburg, zu der sie aufgefordert wurden, verhindert zu haben: gegen Ende November 1766 traf die Familie Mozart wieder in Salzburg ein.

[1] Christmann, Musikal. Correspondenz 1790, S. 164.

Die Werke aus der Zeit der großen Reise

Die Art und Weise, wie sich ein großer Künstler in seinen ersten Versuchen mit der Tradition auseinandersetzt, gehört zu den wichtigsten Zeugnissen für die Erkenntnis seiner Persönlichkeit, nicht wegen der neuen Offenbarungen, die darin beschlossen wären (denn die sind in den meisten Fällen entweder gar nicht oder doch nur in sehr bescheidenem Maße vorhanden), sondern wegen der Kritik, die der Künstler sei es bewußt oder unbewußt, an der Überlieferung übt. Kritik ist dabei im ursprünglichen Sinne der Auswahl zu verstehen: aus der Fülle der ihn umgebenden Erscheinungen entscheidet sich jeder Künstler, von Anfang an für einen bestimmten, begrenzten Kreis, der seiner eigenen Art am meisten entspricht. Wohl mögen dabei die äußeren Verhältnisse ein gewichtiges Wort mitsprechen, sie dürfen aber auch nicht überschätzt oder gar als das einzig Entscheidende betrachtet werden, denn kein Künstler ahmt etwas nach, wozu er die Keime nicht bereits in sich selbst trüge, er stößt alles seiner Natur Fremde über kurz oder lang wieder ab.

Art und Maß jener Kritik sind bei den einzelnen Künstlern sehr verschieden. Bei der einen Gruppe, der z. B. der junge Haydn, Schubert und Schumann angehören, wird sie fast ausschließlich durch ein ungebändigtes, jugendliches Temperament bestimmt, ist ein Erzeugnis von Gefühl und Phantasie und fällt deshalb besonders radikal aus. Es sind die richtigen Stürmer und Dränger, die die Tradition bewußt ablehnen, als Neuerer auftreten, und was das Bezeichnendste ist, unter dem Neuen, das sie verkünden, zugleich das Entlegene, Maßlose und Abenteuerliche verstehen. Die andere Gruppe dagegen, die hauptsächlich durch Bach und Beethoven vertreten ist, weiß von einem solchen Sturm und Drange nichts. Sie sucht sich die Tradition, statt sie rein gefühlsmäßig abzulehnen, vielmehr nach Kräften zu eigen zu machen und so zu überwinden. Es sind bezeich-

nender Weise gerade die großen Willensnaturen der Musikgeschichte, die in dieser Weise ganz planmäßig vorgehen und Phantasie und Kunstverstand gleichermaßen in den Dienst ihrer klar erfaßten Kunstideale stellen. Es kommt ihnen auch nicht darauf an, um jeden Preis Neues zu sagen, sondern darauf, das was sie zu sagen haben, nach Form und Inhalt auf den klarsten und überzeugendsten Ausdruck zu bringen. Am deutlichsten zeigt sich der Unterschied beider Gruppen in ihrem Verhältnis zu den bestehenden Formen: jene sucht sie bewußt aufzulösen und zu sprengen, diese von innen heraus um- und weiterzubilden, weshalb denn auch der Bruch mit dem Bestehenden bei ihr erst weit später sichtbar wird.

Der junge Mozart läßt sich in keiner von beiden Gruppen unterbringen. Weder in der Form noch im Ausdruck tritt er als bewußter Neuerer auf, aber ebensowenig regt sich bei ihm irgendwelche Kritik an der Überlieferung in dem Sinne, daß er sich mit festem Willen ein bestimmtes Ziel für seine Weiterentwicklung gesteckt hätte. Er ist wohl der sensibelste unserer großen Tonmeister gewesen. Die künstlerische Außenwelt wirkte weit lebhafter auf ihn ein, neue Eindrücke rührten seine Seele weit stärker auf, als es bei den meisten Musikern der Fall zu sein pflegt, und er hat sich diese eigentlich kindliche Fähigkeit, Alltägliches als neu aufzufassen, bis an sein Lebensende zu bewahren gewußt. So blieb er von keiner der musikalischen Strömungen seiner Zeit unberührt und namentlich in seiner Jugendzeit gab er sich ihnen, dem jungen Göthe vergleichbar, rückhaltlos und ohne bestimmten Plan hin, wie ein Schmetterling von Blume zu Blume dahinflatternd; erst ganz allmählich erwacht in ihm der Drang, über all diesen Reichtum bewußt zu verfügen. Aber seine im höchsten Sinne produktive Natur nahm nicht nur auf, sondern ahmte zugleich auch schaffend nach. Sämtliche Richtungen auf vokalem und instrumentalem Gebiet, die seinen Lebensweg kreuzten, weckten seinen Nachahmungstrieb und dabei zeigt sich, daß seine Anpassungsfähigkeit nicht weniger erstaunlich war als sein Anpassungsbedürfnis. Dem Meister, der gerade den stärksten Eindruck auf ihn machte, verschrieb er seine ganze Seele, ja er schlüpfte sozusagen in die Haut des Vorbildes gelegentlich so völlig hinein, daß das Werk des Schülers von dem des Meisters kaum zu trennen ist. Das hinderte aber durchaus nicht, daß oft schon wenige Wochen darauf ein neues Ideal auftauchte, das seinem Schaffen wieder eine ganz andere Richtung gab. Nur ganz wenige Meister, vor allem Schobert und

Chr. Bach, haben ihren Einfluß auf den jungen Mozart dauernd zu behaupten vermocht. Man kann daher von einer bestimmten Schule bei ihm nur sehr bedingt reden, er war eben immer der Schüler des Meisters, an dessen Kunst sich seine junge Seele gerade mit klammernden Organen festgesogen hatte.

Trotzdem wäre es sehr verhängnisvoll, wollte man in Mozarts Entwicklung ein chaotisches Spiel des Zufalls erblicken. Das Verbindende, Persönliche fehlt auch bei ihm so wenig wie bei irgendwelchem großen Künstler. Die Philistermethode, die das Wesen des Genies durch Zusammenzählen von „Einflüssen" errechnen will, ist hier weniger am Platze denn je. Auch Mozart hat nichts nachgeahmt, wozu er nicht vorher die Anlage in sich selbst getragen hätte, und wenn er sich zu diesem oder jenem Meister besonders hingezogen fühlte, so geschah dies aus der ihm selbst unbewußten Erkenntnis heraus, daß das betreffende Vorbild die eine oder andere Seite seines eigenen Wesens in besonderer Reinheit wiederspiegelte. So sind alle jene Künstler zwar von außerordentlichem Einfluß auf ihn gewesen, aber weniger durch das, was sie ihm gaben, als durch das, was sie in seiner Seele aus dem Schlummer weckten und bekräftigten. Sein Wesen verlangte nach einer solchen Bekräftigung der eigenen Gefühls- und Gedankenwelt, es drängte darnach, über die eigenen Bedürfnisse ins klare zu kommen, um nicht immer neuen Möglichkeiten preisgegeben zu sein. Göthe schreibt einmal mit Beziehung auf sich: „Wie sauer wird's dem Menschen, ohne Überlieferung, ohne Lehre zur rechten Zeit sich selbst zu finden und zu helfen"[1]. Dieses Wort hat sich auch an dem jungen Mozart bewahrheitet. Unendlich Vieles hat er in sich aufgenommen und nicht Weniges davon, genau wie der junge Göthe, später als mit seinem Wesen nicht vereinbar instinktiv wieder abgestoßen. In vielen seiner Jugendwerke hat er sich mit der Rolle des naiven Nachbildens begnügt, ohne jeden Anspruch auf besondere Originalität, und seine Entwicklung hat sich denn auch nicht in gerader Linie vollzogen, sondern ruckweise, in einzelnen Wellen, gleichwie das Meer viel Schlamm auswirft, bis es eine Perle zu Tage fördert.

An die Öffentlichkeit trat der junge Mozart zuerst mit Sonaten. Zwanzig Jahre früher wären es höchstwahrscheinlich noch Suiten gewesen. Denn damals hatte diese Form soeben mit S. Bach und

[1] An Frau v. Stein 10. Febr. 1787. Briefwechsel (Wahle) II 279.

Händel ihre klassische Blütezeit erreicht, neben der die von Joh. Kuhnau unter Anlehnung an die Violinsonate begründete Klaviersonate lange einen schweren Stand hatte. Zum Teil kam die Wendung aus der Suite selbst heraus. Während sich die Franzosen als eifrige Hüter der einzelnen Tanztypen und ihrer rhythmischen Eigenart erwiesen, strebten die Italiener mehr und mehr darnach, diese Eigenart zu Gunsten eines subjektiveren Ausdrucks und glänzenderer Wirkung abzuschleifen und zu verflüchtigen, so daß schließlich an die Stelle der alten Allemanden, Couranten, Giguen usw. Charakterstücke allgemeiner Art traten, bei denen außer der zweiteiligen Form kaum noch etwas an den alten Tanzcharakter erinnerte. Den entscheidenden Vorstoß hat in dieser Hinsicht D. Scarlatti (1683—1757) in seinen »Essercizi« unternommen, der erste bedeutende Vertreter des modernen Geistes in der Klaviermusik des 18. Jahrhunderts[1]. Diese meist einsätzigen Stücke, die nach Inhalt und Form die Hand des Genies verraten, haben für den späteren ersten Sonatensatz die Grundzüge der beiden Formen festgestellt, die wir auch bei Mozart wiederfinden: die eine beginnt den zweiten Teil mit dem Hauptthema auf der Dominante und lenkt dann nach einer rein melodischen Durchführung in die zweite Hälfte des ersten Teils zurück, die andere aber wiederholt nach der Durchführung den ganzen ersten Teil, wenn auch in gedrängterer Form. Auch in Deutschland wandelte sich die Suite von der ursprünglichen Tanzform sehr bald zur rein musikalischen um. In S. Bachs „Deutschen Suiten" z. B. hat der Tiefsinn des Meisters die alte Gattung derart erweitert und vergeistigt, daß von Tanzstücken überhaupt kaum mehr gesprochen werden kann; sie beweisen nur, daß die Leistungsfähigkeit der Suite erschöpft war.

Das Erbe hat die Sonate angetreten; freilich hat es ziemlich lange gedauert, bis sie zu einer allgemein anerkannten, festen Form gelangte. Einen Weg dazu hatte Scarlatti in seinen zweisätzigen »Essercizi« gewiesen, einen andern, wichtigeren bot die dreisätzige Form des italienischen Konzertes. S. Bachs „Italienisches Konzert" und verwandte Werke haben auch der Klaviersonate neue Aussichten eröffnet[2]. Daneben aber trieb in Deutschland immer noch die viersätzige alte Kirchensonate ihr Wesen, allerdings mit allerhand Suitenhaftem stark vermischt[3]. Das ist ja überhaupt das Kennzeichen solcher Übergangszeiten:

[1] Seiffert, Gesch. der Klaviermusik S. 419 ff. [2] Ph. Spitta, Bach II 629 ff.
[3] Vgl. die Kirchhoffsche Sonate oben S. 33.

namentlich die kleineren Meister treten zwar für das Neue ein, wollen aber dabei doch, um des lieben Publikums willen, auf das bewährte Alte nicht verzichten. So hat die Klaviermusik lange Zeit von eigentümlichen Mischformen gelebt; ja nicht selten erscheint unter dem Namen Sonate eine unverfälschte Suite[1]. In anderen Fällen ist die Dreisätzigkeit der Sonate zwar erreicht, aber es wird als Zugeständnis an das Publikum zum Schluß noch einer der Lieblingstänze der Zeit, Menuett oder Polonäse, angehängt[2]. Namentlich das Menuett hat sich, wie in der Sinfonie, so auch in der Sonate als einziges Überbleibsel der alten Suite den Zutritt erzwungen; es taucht bald als Mittelsatz, noch häufiger aber als Schlußsatz auf. Es ist unter diesen Umständen kein Wunder, daß die Zahl der Sätze in diesen Sonaten von zwei bis zu einem halben Dutzend schwankt und daß außer den genannten Formen auch noch andere damals gebräuchliche auftauchen[3]. Auch die Tonarteneinheit der Sätze wird unter dem Einfluß der Suite noch häufig festgehalten[4].

Den ersten und folgenschwersten Versuch, in diesen Wirrwarr Ordnung zu bringen, unternahm Ph. Em. Bach und zwar gleich mit seinen ersten gedruckten Sonaten, den „preußischen" (1742) und den „württembergischen" (1743). Er hat nicht allein die Dreisätzigkeit endgültig festgestellt, nicht allein, Scarlattis Anregung folgend, die „klassische" Dreiteiligkeit des ersten Satzes mit Themengruppe, Durchführung und Reprise begründet, sondern auch Wesen und Gedankengehalt der Sonate in andere Bahnen gelenkt. Das beliebte Schlagwort vom „galanten Stil" erschöpft nicht entfernt die Kunst dieses merkwürdigen Mannes, in dem sich Züge der Aufklärung alten Schlages mit dem Geiste von Sturm und Drang, ja der späteren Romantik

[1] So durchweg in den Sonaten von Amandus Roffeld und von Krause; beide genügen der Sonate mit einem raschen oder langsamen Satz allgemeinen Charakters und verbinden mit ihm eine ganze Reihe von Tänzen. Aber auch noch Wagenseil bringt in einer A dur-Sonate eine vollständige viersätzige Suite alten Stils (vgl. Sammelband der Dresdener Bibliothek mus. c. Ch. 6 Nr. 6). [2] Das ist der Standpunkt z. B. des Dresdeners Chr. S. Binder. Auch Agrell läßt in seinen Sonaten op. 2 den drei regelmäßigen Sätzen noch eine „Aria" nebst Menuetten und Polonäsen folgen. [3] So bringt G. M. Rutini in einer F dur-Sonate ein Instrumentalrezitativ als Mittelsatz und Wagenseil eröffnet die 11. Sonate der genannten Sammlung mit einer französischen Ouvertüre. [4] Dagegen kommt das ebenfalls der Suite geläufige Ausweichen in die Moll- oder Durtonart derselben Stufe häufig vor.

beständig kreuzen[1]. Er ist in vielen Dingen sogar das gerade Widerspiel des galanten Geistes, sofern man darunter eben die Vorliebe für ein teils anmutiges, teils empfindsames Spiel der Gedanken und Gefühle versteht. Trotz aller modischen Einkleidung und trotz des mitunter unklaren Überschwangs, der solchen Neuerern stets zu eigen ist, verlangt Bach in seinen Sonaten weit mehr vom Hörer, er reißt ihn oft über seltsame Höhen und Tiefen hinweg und zwingt ihn, hierin ein echter Bachsohn, namentlich durch eine Harmonik von oft geradezu wilder Kühnheit, in Gebiete des Seelenlebens hinein, die den „Galanten", auch seinem Bruder Christian, durchaus ferne lagen. Vor allem aber hat er die Sonate, namentlich ihren ersten Satz, zum Träger eines stetigen, geordneten Gefühlsverlaufs gemacht. Nicht die Freude an schweifender Phantasie oder am bunten Wechsel der Gegensätze hat ihm die Feder geführt, sondern der norddeutsche Sinn für Zucht und Ordnung, das Streben nach organischer Einheit. So spinnt er oft genug schon in der Themengruppe, hierin der richtige Vorgänger Haydns, das zweite Thema aus dem ersten heraus, vor allem aber ist er in den Durchführungen zu ganz neuen Grundsätzen gelangt. Hier war bisher ein einfaches melodisches Weiterspinnen und Aneinanderreihen der Hauptgedanken der Brauch gewesen. Bach zergliedert und zerlegt sie, bringt die Teile in immer neuer Beleuchtung und sucht ihren Ausdrucksgehalt auf jede Weise zu erschöpfen. Er hat damit, in augenscheinlicher Anlehnung an seinen Vater, die „thematische Arbeit" zum Hauptgrundsatz der modernen Sonate erhoben. Natürlich erhielt der Sonatensatz dadurch auch einen ganz veränderten seelischen Gehalt. Die Durchführungen waren bisher oft genug bloße Rück- und Übergänge gewesen, jetzt wurden sie zum Kern des ganzen Satzes, zu Trägern der höchsten seelischen Spannung innerhalb seines Gefühlsverlaufs, und damit gewann natürlich auch die Reprise ein ganz anderes Gesicht. Zugleich hat er aber auch, ein weiterer Beweis für sein feines Stilgefühl, die Suitenelemente nach Möglichkeit ausgeschlossen. Die Tragweite dieses Schrittes ist nicht sofort nach Gebühr erkannt worden: eine ganze Reihe seiner Nachfolger, die zwar die drei Sonatensätze übernahmen, ihnen aber noch verschiedene Tanzsätze anhängten, bewies damit nur, daß sie in den eigentlichen Geist der Bachschen Sonate

[1] Vgl. die treffliche Arbeit von R. Steglich im Bachjahrbuch 1915, S. 60ff. und H. Jalowetz SIMG XII 419ff. Eine ganz abweichende Darstellung der Genesis des modernen Stils bei F. Torrefranca RMI 1910, 276ff.

nicht eingedrungen war. Denn dieser drängte, wie ursprünglich auch die Opernsinfonie A. Scarlattis, weit eher zur Ein- als zur Mehrsätzigkeit hin; tatsächlich besitzen wir von Bach zweisätzige Sonaten, in denen der langsame Satz auf ein paar überleitende Takte zusammengeschmolzen ist[1]. Mit seiner neuen Art der thematischen Gedankenentwicklung aber, durch die er den dreiteiligen Allegrosätzen Scarlattis ein festes Rückgrat verlieh, hat Bach der klassischen Sonate die Bahn vorgezeichnet. Auch damit ist er lange Zeit nicht allgemein durchgedrungen. Denn auch abgesehen von den weit höheren Ansprüchen, die diese Art an die Komponisten stellte, machte die ältere italienische Form noch bis in die klassische Zeit hinein ihre Rechte wirksam geltend. Vor allem hat sie sich in Süddeutschland siegreich zu behaupten vermocht und hier durch G. Chr. Wagenseil eine dem süddeutschen Wesen angepaßte Umformung erfahren. Es ist kein Wunder, daß man in Wien, dem Hauptsitz der volkstümlichen Tanzmusik, auch in der Sonate die Tanzsätze nicht missen mochte, und es wurde bereits gezeigt, wie sehr auch Wagenseil in einzelnen seiner Sonaten diesem Verlangen entgegenkam. Zu einer geschlosseneren Form ist er dagegen in seinen »Divertimenti da cimbalo« op. 1—4 gelangt[2]. Zwei Drittel der Stücke sind dreisätzig mit der Reihenfolge Rasch—Langsam—Rasch, charakteristisch ist dabei aber die entscheidende Rolle des aus der Suite übernommenen Menuetts, das meist als Schlußsatz, seltener als Mittelsatz erscheint[3]. Aber auch das letzte, viersätzige Drittel ist lediglich durch Erweiterung der Dreisätzigkeit entstanden, namentlich da, wo zwischen die beiden Ecksätze Andante und Menuett eingeschoben sind[4].

Diese Form verrät deutlich den Einfluß von Wagenseils italienischen Zeitgenossen, Meistern wie B. Galuppi (1706—1785), G. A. Paganelli, D. Paradisi (1710—1792), G. B. Pescetti (um 1704—1766) u. a., nur daß bei diesen noch größere Freiheit in der Reihenfolge der Sätze herrscht und das Menuett z. B. häufig durch freie Sätze, besonders durch flüssige Giguen, ersetzt wird.

[1] Auch Friedemann Bach huldigt in seinen Klaviersonaten in E- und F dur diesem Grundsatz. Vgl. M. Falck, W. Fr. Bach 1913, S. 70 ff. [2] Es sind vier Sammlungen zu je sechs Divertimenti, die erste trägt das Datum 1753 und bringt eine für den Vortrag wichtige Vorrede. [3] Zweimal taucht auch die Form: Allegro-Più Allegro-Menuetto auf, offenbar unter dem Einfluß der zweisätzigen »Esercizi« Scarlattis, denen hier noch ein Menuett angehängt wird. [4] Nur einmal (op. 2 Nr. 4) erscheint neben dem Menuett noch eine Polonäse als Mittelsatz; in op. 4 Nr. 5 ist den drei Sätzen noch eine »Ricercata« vorangeschickt.

Auch der innere Bau der Allegrosätze ist ein anderer als bei Ph. E. Bach. Zwar geht die Behauptung zu weit[1], sie seien durchweg zweiteilig und wiederholen nur den zweiten Abschnitt des ersten Teils. Schon Scarlatti kehrte ja in einzelnen Sätzen zum Anfange seines ersten Teils zurück, um ihn, allerdings in gedrängterer Form zu wiederholen; auch seine Nachfolger sind auf diese Art immer wieder zurückgekommen[2], und gerade Wagenseil neigt, gleich den Wiener Sinfonikern dazu, die Reprise vollständig oder doch nur mit geringer Verkürzung zu bringen. Das Entscheidende für den Unterschied zwischen der italienisch-süddeutschen und der norddeutschen Sonate, die in letzter Linie ebenfalls ein Absenker italienischen Geistes ist, liegt aber in der grundsätzlich verschiedenen Art der Gedankenverarbeitung. Im Gegensatz zu der logischen Art Bachs huldigen die Süddeutschen, Wagenseil an der Spitze, noch durchaus dem Scarlattischen Grundsatz des freien, aber rein melodischen Weiterspinnens der Gedanken, der gelegentlich auch die Einführung ganz neuer Motive in den Durchführungen nicht ausschließt. Diese naivere süddeutsche Kunst trat eben auch an die Sonate von einer ganz anderen Seite heran: nicht die Darstellung eines geordneten Gedankenverlaufs war ihr die Hauptsache, sondern das phantasievolle Spiel mit wechselnden Ideen und Stimmungen. So ist ihr gleich die Themengruppe mindestens ebenso wichtig wie die Durchführung. Schon Wagenseil bringt hier drei Themen, die zwar noch nicht so scharf wie später, aber doch fühlbar genug voneinander unterschieden sind: Hauptthema, Seitenthema (in der Dominanttonart) und Schlußsätzchen[3].

Die harmonischen Grübeleien Bachs sind Wagenseil fremd, nur der plötzliche Wechsel von Dur und Moll findet sich bei ihm manchmal bis zum Überdruß, und darin, wie auch in dem Glanz und der Gewandtheit des Stils, zeigt sich der Einfluß Scarlattis[4]. Daneben taucht aber ein anderer auf, der sich ebenfalls für die weitere Entwicklung der Sonate als sehr fruchtbar erweisen sollte: die österreichische Volksmusik. Liederanklänge, flotte Marsch- und kurze Juchzer-

[1] WSF I 38. [2] Ein leicht zugängliches Beispiel bietet der zweite Satz in Galuppis A dur-Sonate in Pauers Alten Meistern des Klavierspiels II, S. 74 ff. [3] Diese Schlußthemen sind alle sehr knapp und häufig volkstümlich gehalten, harmonisch liegt ihnen gewöhnlich die Kadenz IV—V—I zugrunde. [4] Auch die Albertischen Bässe hat Mozart schon bei Wagenseil und nicht erst auf der Pariser Reise (WSF I 37 ff.) in Hülle und Fülle kennen gelernt.

motive, Melodien in Terzen- und Sextengängen, wie wir sie auch schon bei Mozart, Vater und Sohn[1], antrafen, aber auch verschwiegene Naturbildchen und andere „Geschichten aus dem Wiener Wald" gehören hierher[2]. Damit schlich sich der alte Suitengeist, auch abgesehen vom Menuett, doch wieder in die Sonate ein; welche Blüte dieser Vereinigung von Volks- und hoher Kunst entsprießen sollte, hat dann J. Haydns Beispiel gezeigt.

Natürlich haben besonders die kleineren Talente häufig versucht, die norddeutsche und die italienisch-süddeutsche Sonatenform miteinander zu verbinden, sei es daß sie in verschiedenen Werken bald das eine, bald das andere Muster benutzten oder gar in demselben Werke beide miteinander zu verschmelzen trachteten. Ein Beispiel dafür haben wir bereits in L. Mozart selbst kennen gelernt[3], weitere sollten seinem Sohne in den deutschen Meistern, mit denen er auf der Pariser Reise zusammentraf, begegnen. Der erste davon war J. G. Eckardt[4], ein Meister, der von Ph. E. Bach, seinem Lehrer[5], zwar die Dreisätzigkeit und die Durchführungsarbeit übernahm, aber die ganze Form doch dem Pariser Geschmack zuliebe und unter italienischem Einfluß ins Gefällige und Salonmäßige umbildete. In Mozarts erster Sonate weisen Anlage und Stil bis auf den (in seinem Übermaß ganz unbachschen) Gebrauch der Albertischen Bässe herab auf das Eckardtsche Vorbild hin. Aber auch der Vater, dem wir ja wohl überhaupt die endgiltige Fassung aller dieser Stücke verdanken, ist mit den Sequenzen in der Durchführung, einzelnen figurativen Wendungen und der Art, das Andante nach dem Muster mancher Sinfoniesätze aus einem einzigen Motiv herauszuspinnen, deutlich vertreten[6]. Dagegen tritt im letzten Satz ein weiterer Meister auf den Plan, der Eckardt bald ganz aus Mozarts Gunst verdrängen sollte, Johann Schobert.

[1] S. oben S. 14. [2] Meist tritt dieser Volkston in den Hauptthemen hervor, während die Seitenthemen figurativen Charakter tragen. [3] S. oben S. 13ff. [4] Über ihn vgl. WSF I 41ff. In Betracht kommen vor allem Eckardts »Six sonates pour le clavecin« von 1763. [5] Auf den Bachschen Einfluß weisen WSF mit Recht hin; die Notiz bei Gerber Neues Lex. II 16 über den „Versuch" ist zwar sicher ein Irrtum, deutet aber doch auf den Unterricht bei Bach hin. [6] Die Schlußphrase des ersten Satzes, die WSF als von Eckardt entlehnt bezeichnen, taucht an derselben Stelle schon in L. Mozarts A dur-Trio auf (Seiffert S. 58); sie gehört wohl zum Gemeingut der damaligen Zeit. Dagegen überrascht im 5.—8. Takt des Menuetts eine ausgesprochen Stamitzsche Wendung, die erste in Mozarts Werken.

So sehr Schoberts Persönlichkeit den Mozarts mißfiel, so war er doch, besonders für ein junges Künstlergemüt, die fesselndste Erscheinung, die das damalige Paris aufzuweisen hatte. Er war ein richtiges Kind des Sturms und Dranges, reizbar und unruhig, oft von dämonischer Glut und namentlich stets zu Neuerungen bereit. Schon daß er Violinsonaten, Trios und Quartette mit obligatem Klavier schrieb und dadurch zum Ahnherrn unserer heutigen Kammermusik mit Klavier geworden ist[1], sichert ihm einen hervorragenden Platz in der Geschichte. Daß Mozart seinen ersten Sonaten die Violine, wenn auch nur ad libitum, hinzugefügt hat, ist das erste sichtbare Kennzeichen des Schobertschen Einflusses. Leider sind wir über den Bildungsgang des merkwürdigen Mannes noch fast ganz im Dunkeln. Aus seinen Werken ergibt sich mit Sicherheit nur, daß er von der Mannheimer Kunst aufs Lebhafteste berührt war. Das beweist nicht allein ihr schwungvolles, revolutionäres Wesen und ihr Schwelgen in Stimmungsgegensätzen im allgemeinen, sondern auch eine Menge Anklänge; Schoberts Menuette z. B. sind oft kaum von den Stamitzschen zu unterscheiden[2]. Andere Züge dagegen weisen nach Wien in die Schule Wagenseils: die Anordnung der Sätze mit dem Menuett als Schluß- oder Mittelsatz, die Dreiteilung der Themengruppe, die überraschenden Mollwirkungen (besonders auch die leidenschaftlichen Molltrios der Menuette), endlich so manche, teils in kurzen hüpfenden Motiven, teils in raschen Sechzehnteln dahineilende Allegrothemen. Sicher hat Schobert diese Wiener Klaviermusik auf seinem Wege von Schlesien nach Paris an der Quelle kennen gelernt, einen Umweg über Italien anzunehmen liegt kein Grund vor[3].

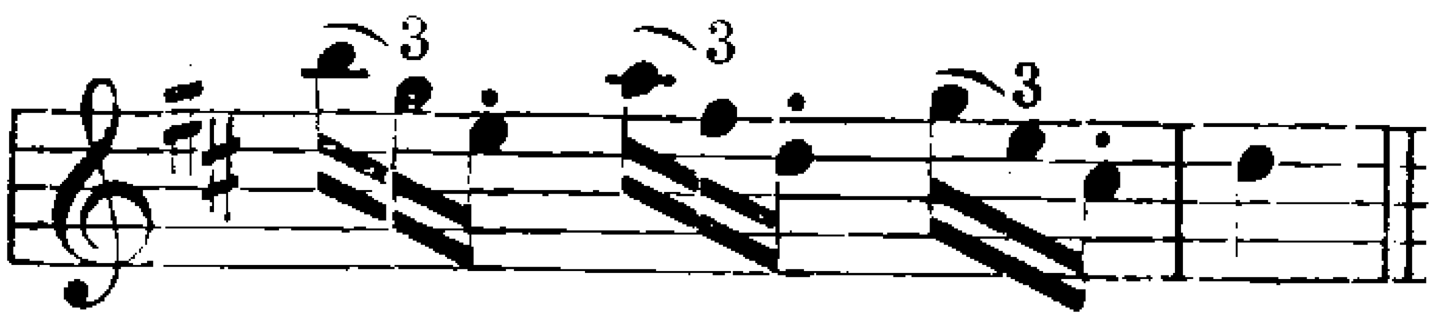
Aber Schobert war, ganz anders als die jüngeren Mannheimer, der Mann, alle diese Einflüsse nicht zur Manier erstarren zu lassen, sondern zu einem lebendigen, höchst persönlichen Stil weiterzubilden. Schon seine Eigenschaft als Pianist (und zwar als moderner Pianofortespieler) ermöglichte es ihm, die orchestralen Wirkungen der Mann-

[1] Unter seinen Vorläufern sind die wichtigsten S. Bachs Sonaten für Violine, Gambe und Flöte mit Klavier und Rameaus »pièces de clavecin en concert«. Von ihnen unterscheidet sich aber Schobert außer durch seinen moderneren Stil vor allem durch die herrschende Rolle des Klaviers, wenn man auch freilich nicht so weit gehen darf, die Streichinstrumente, wie dies tatsächlich bei Mozarts Pariser Sonaten der Fall ist, bloß als Zusatz »ad libitum« zu behandeln. Vgl. H. Riemann a. a. O. S. VIII f. [2] Riemann S. XV. [3] WSF I 73.

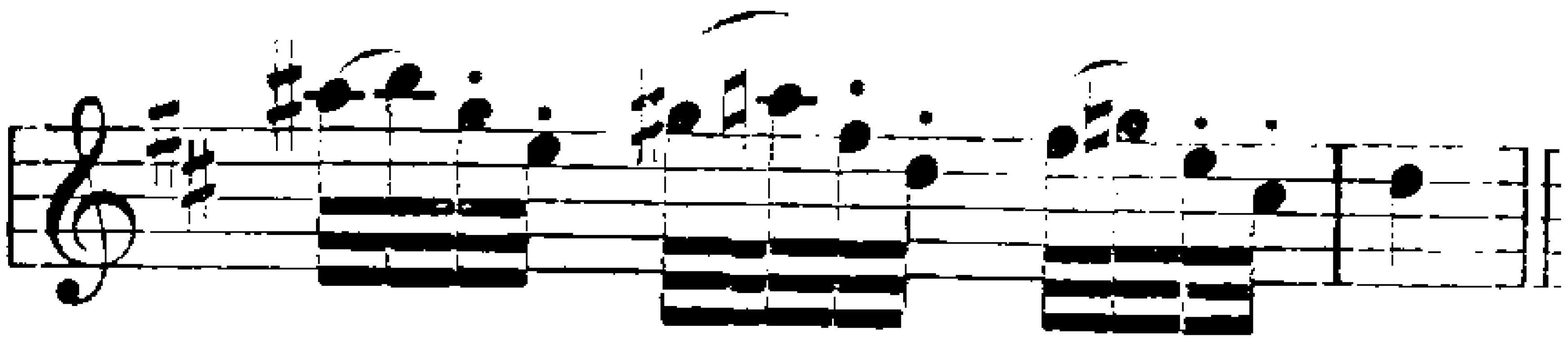
heimer auf das Klavier zu übertragen. Sein Klavierstil übertrifft an Vollgriffigkeit und namentlich an virtuoser Selbständigkeit der linken Hand alles, was Mozart bisher kennen gelernt hatte. Aber auch im Ausdruck seiner Musik war Schobert der richtige Mann für das damalige Pariser Publikum, dem seit Rousseau „Natur" in menschlichen Dingen zugleich auch das Recht zu großen Leidenschaften bedeutete; er war eine der vor Mozart sehr seltenen sentimentalischen Musikernaturen im Schillerschen Sinn [1], und hieraus erklärt sich seine ungeheure Anziehungskraft auf den ihm geistesverwandten jungen Meister. Zwei Hauptseiten seines eigenen Wesens, die schwere Empfindung, die ihn auch in den Allegros zu breiten Gesangsthemen trieb, und die Neigung zu plötzlichen, unvermuteten Ausbrüchen der Leidenschaft, fand Mozart in Schobert verkörpert. Man betrachte daraufhin nur einmal die kantablen Themen der beiden Schobertschen Esdur-Klavierquartette [2]. Für die dämonische Seite aber boten Mozart besonders Schoberts Durchführungen Beispiele genug. Ph. E. Bachs Themenwandlungskunst gegenüber vertreten sie noch den älteren Standpunkt, ja sie führen sogar mitunter noch ganz neue Gedanken ein. Dafür erscheinen an dieser Stelle aber häufig Ausbrüche wilder Leidenschaft, die mit den Gepflogenheiten dieser Gesellschaftskunst in grellem Widerspruch stehen. Die Dmoll-Sonate liefert einen schlagenden Beleg dafür [3]: da setzt ganz unvermittelt eine lediglich aus ineinandergleitenden dunkeln Harmonien bestehende, gärende Partie ein mit scharfen Sforzati und abgrundtiefen Bässen, die schließlich ebenso überraschend durch ein unwirsches Unisono wieder hinweggefegt wird. Schobert hat damit einen ganz neuen Durchführungstypus geschaffen, den man im Gegensatz zu der logischen Gedankenentwicklung Ph. E. Bachs als Phantasiedurchführung bezeichnen kann: sein Hauptmerkmal ist ein phantastisch erregtes harmonisches Wesen, das oft auf kühnen harmonischen Sequenzbogen von Tonart zu Tonart dahingleitet, mehr improvisiert, als wirklich gearbeitet, aber von unmittelbar packendem Gefühlsausdruck und sehr häufig unter Aufbietung eines großen virtuosen Glanzes. Kein Wunder, daß die Molltonart dabei ein entscheidendes Wort mitspricht, ja sogar psychologisch ganz folgerichtig

[1] Das bezieht sich nur auf den Stimmungsumschlag innerhalb der einzelnen Themen. Die Gegensätze selbst waren natürlich auch der älteren Kunst bekannt, nur wurden sie hier in den raschen und langsamen Sätzen getrennt behandelt.
[2] Riemann S. 83 und 94. [3] Riemann S. 36 f.

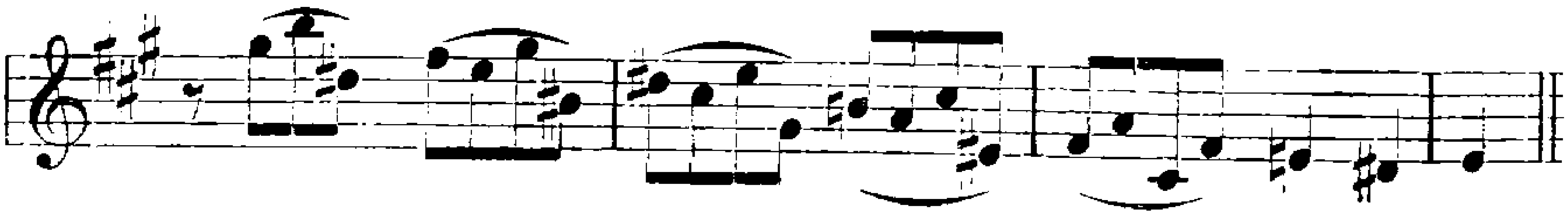
mitunter auch noch die Reprise in Mitleidenschaft zieht. Dieser Schobertsche Durchführungstypus ist für Mozart von ganz ungeheurer Bedeutung geworden; er kommt sogar in seiner späteren Zeit, als er im allgemeinen zur Bach-Haydnschen Art abgeschwenkt war, immer wieder zum Vorschein. Auch die Chromatik nimmt gelegentlich unter Schoberts Hand denselben eigentümlich herben und leidenschaftlichen, von der früheren Tränenseligkeit so sehr verschiedenen Zug an, wie später bei Mozart. Ja sogar bis in das Figurenwerk hinein erstreckt sich Schoberts Drang nach Zuspitzung des Ausdrucks. Stellen, die früher so gelautet hätten:



gewinnen bei ihm folgende Gestalt[1]:



In dieser und der folgenden Stelle[2]:



zeigt sich die Verwandtschaft mit Mozart besonders sinnfällig.

Gewiß stehen durchaus nicht alle Werke Schoberts auf derselben Höhe, und bis zu wirklicher Abklärung ist seine genialische Natur überhaupt nicht gelangt. Aber was Mozart von ihm sah, genügte doch, ihn vollständig in seinen Bann zu ziehen. Das beweist gleich die Verbeugung, die er mit dem Thema des Schlußsatzes der ersten Sonate vor dem Pariser Meister machte[3]. Am stärksten sind die Sonaten in D- und G dur (K.-V. 7 und 9) vom Geiste Schoberts berührt. Beide enthalten gleich in ihren ersten Durchführungen jene merkwürdigen

[1] Sonate op. 20 Nr. 3, Satz 1. WSF I 114. [2] Riemann S. 48. Vgl. den Themat. Katalog von Schoberts Werken bei Riemann S. XXI, Nr. 9.

Schobertschen Ausbrüche der Leidenschaft[1] mit den bekannten Ausdrucksmitteln, und besonders starke Gegensätze prallen namentlich im Andante der G dur-Sonate auf engstem Raume aufeinander[2]. Auch die fortschrittliche, beide Hände gleichmäßig beschäftigende Technik ist Schobertisch, ebenso wie der leidenschaftlich düstere Ton der mit einer einzigen Ausnahme (K.-V. 6) nach Wagenseils Vorbild in Moll stehenden Trios der Menuette[3]. Die Menuette selbst weisen dagegen jenen wohl ebenfalls an Schobert genährten Zug zum Gesangsmäßigen auf, den wir schon im Notenbuch von 1764 getroffen haben; ein wahres Prachtstück ist das der G dur-Sonate mit seiner in einem Geranke von Trillern und Triolen eingebetteten Volksmelodie[4].

Überhaupt ist in diesen Sonaten trotz aller Anlehnung an Eckardt und Schobert Mozarts eigene Hand schon deutlich zu erkennen, im Guten wie im weniger Guten. Zu diesem gehören namentlich in den beiden ersten Sonaten das den Anfänger verratende Aneinanderstückeln zwei- und viertaktiger Perioden[5], die die Entwicklung zerreißenden Schlüsse, die Sequenzenreihen väterlichen Angedenkens, aber auch die hier wieder stark auftretende Themenverschwendung. Der erste Satz der D dur-Sonate z. B. bringt gleich in der Themengruppe statt der üblichen drei Themen deren fünf und fügt ihnen in der Durchführung noch ein sechstes hinzu; ja sogar in so knappen Formen wie den Menuetts tauchen manchmal im zweiten Teil neue und zwar stark kon-

---

[1] In K.-V. 9 zeigt Mozart sogar nicht übel Lust, gleich Schobert die Reprise in Moll zu beginnen, bis sich das Ganze schließlich als falscher Alarm herausstellt. WSF I 84 vermuten in dieser nachträglichen Rückkehr zur Regel wohl nicht mit Unrecht die Hand des Vaters. [2] Schon der Nachsatz bringt im dritten Takte mit dem Unisono und dem grollenden Triller eine Gefühlsentladung, wie sie auch bei Schobert nicht vorkommt; das ist schon ganz der spätere, große Mozart, und man beachte auch, daß er hier zum ersten Male in seinen Werken die Dynamik genau bezeichnet hat. Auch auf das unvermittelt einsetzende chromatische Schluchzen in T. 18 ff. des zweiten Teils sei hingewiesen. [3] Das Trio in K.-V. 9 besteht gleich so manchem Schobertschen Stück (s. o.) lediglich aus einer Folge von Harmonien, ohne melodischen Gedanken. [4] WSF I 85 erblicken dahinter eine französische Ariette. Mir will scheinen, als klänge hier ein süddeutsches Volkslied nach, dessen Spuren sich bei Mozart bis in das Andante der Sinfonie K.-V. 95 und in die Variationen der A dur-Sonate (K.-V. 331) hinein nachweisen lassen. H. Rietsch, der (ZIMG XIV 278 ff.) erstmals darauf hinwies, hat merkwürdigerweise unser Menuett übersehen, trotzdem es in der Originaltonart des Liedes (G dur) steht; allerdings entfernt sich der zweite Teil vollständig von der Liedmelodie. [5] Der erste Satz der C dur-Sonate ist ein Musterbeispiel dafür.

trastierende Gedanken auf (K.-V. 7 und 8). Daß diese Art in Mozarts ganzem Wesen tief begründet war, ist schon mehrfach betont worden. Im Ganzen aber zeigt sich der kleine Mozart bereits hier als der vollendete Kavalier, der sich in der vornehmen Gesellschaft auch musikalisch mit Sicherheit zu bewegen weiß, schwungvoll, ritterlich, voll sprühenden Jugendmutes. Ja, er beherrscht die Sprache dieser Gesellschaftskreise bereits so gut, daß man das Fehlen wirklich kindlicher Züge, wie sie das Notenbuch aufweist, fast darüber vergißt. Aber auch andere Züge seiner Natur treten deutlich hervor, so jene merkwürdig drängende Empfindung eines übervollen Herzens, wie sie sich namentlich in dem G dur-Adagio von K.-V. 7 kundgibt. Dieses Stück mit seiner schwellenden Sehnsucht, seiner träumerisch pochenden Quinte im Tenor[1], seinen chromatischen Schmerzen und seiner verhaltenen Synkopenerregung[2] konnte damals wohl von keiner anderen Hand geschrieben werden, als von der seinigen.

Die Form dieser Sonaten ist noch die alte Wagenseilsche: Allegro, Andante, Menuett mit Trio; die ersten Allegros sind dreiteilig und beginnen die Reprise mit dem Hauptthema[3]. Die Violine kommt dem Klavier gegenüber kaum einmal mit einigen schüchternen Imitationen zum Wort und hat, sehr im Gegensatz zu Schobert, nichts Selbständiges zu sagen.

Ein wesentlich anderes Gesicht zeigen die in London und im Haag entstandenen Sonaten (K.-V. 10—15 und 26—31 S. XVIII. 5—16). Nicht als ob sich Mozart von seinen bisherigen Vorbildern losgesagt hätte. Gerade Schoberts Geist wirkt vielmehr bis in seine spätesten Jahre bei ihm nach, einfach deshalb, weil er Geist von seinem eigenen Geiste war. Aber die älteren Eindrücke verbanden sich nunmehr mit frischen, deren Hauptvermittler J. Chr. Bach war. Auch vollzog sich der Umschwung nicht mit einem Schlag: die Sonaten K.-V. 10 und 13 zeigen noch die alten drei Sätze, K.-V. 13 und 14 zudem noch die frühere vollständige Reprise, auch im einzelnen ist der Pariser Geschmack

[1] Das Vorbild für diese Triolenbewegung scheint in manchen damaligen Sinfonie- und Konzertadagios zu liegen. Vgl. auch Nr. 35 des Notenbuches. Der Baß gehört übrigens zu den Lieblingen der Schobertschen Muse, vgl. Riemann S. 94 und 112. [2] Die Synkope tritt hier bereits in der für Mozarts spätere Rhythmik charakteristischen Weise auf. [3] Nur die C dur-Sonate macht nach beiden Richtungen eine Ausnahme: sie ist viersätzig und wiederholt in der Reprise nur das Seitenthema.

noch am Werke[1]. Sonst aber herrscht in Zahl und Reihenfolge der Sätze größere Freiheit: K.-V. 11, 12 und 15 sind zweisätzig, K.-V. 14 läßt auf zwei Allegros ein Menuett folgen. Das bedeutet ein Abschwenken von Wagenseil und Schobert zu den Italienern, an dem der auf den Anschluß an den Geschmack des jeweiligen Publikums sorgsam bedachte L. Mozart sicher nicht unbeteiligt war. Ganz italienisch ist das Andante von K.-V. 12 mit seiner durchgehenden gefühlvollen Gesangsphrase, italienisch auch die auf das zweite Thema beschränkte Reprise im ersten Satz von K.-V. 10 und im letzten von K.-V. 15. Auch daß Mozart jetzt für die Stadt Händels schrieb, merkt man dem Beginn von K.-V. 15 deutlich an. Das Wichtigste aber ist die sich in diesen Sonaten Schritt für Schritt vollziehende Annäherung Mozarts an Joh. Chr. Bach.

Was Bach für unsern klassischen Instrumentalstil bedeutet, ist erst in jüngster Zeit erkannt worden[2]. Daß er in die Reihen des Mannheimer Fortschritts gehört, steht fest; ob er freilich schlankweg als Schüler von Stamitz zu betrachten ist oder außer dem „singenden Allegro" auch noch andere Eigentümlichkeiten seines Stils aus Italien mitgebracht hat, ist noch sehr die Frage. Denn die Italiener haben ihn nicht ohne Grund beständig als einen der Ihren gepriesen; tatsächlich beweisen seine Werke aus den italienischen Jahren, besonders seine Opern, wie sehr er zum Italiener geworden war. Seine natürliche Anlage hat diese Wandlung begünstigt. Er war der weichste, weiblichste Charakter unter den Söhnen Seb. Bachs, aber auch zugleich der beweglichste und anpassungsfähigste. Diese Grundzüge seines Wesens hat auch die Berührung mit dem Mannheimer Geist nicht zu verwischen vermocht. Er schließt sich zwar der neuen, subjektiven Art, für deren Stimmungswechsel übrigens schon in seinen italienischen Opern wichtige Beispiele vorliegen, rückhaltslos an, aber seine Gegensätze führen weder über solche Höhen und Tiefen hinweg wie bei Stamitz, noch in solche Strudel der Leidenschaft hinein wie bei Schobert; es vollzieht sich alles weit manierlicher und eleganter, und der italienisierte Deutsche offenbart sich auch in dem Vorwiegen des Anmutigen

[1] Vgl. das Menuett en carillon in K.-V. 14, eine Spielerei in den hohen Lagen des Klaviers; auch den zweiten Satz von K.-V. 13 halten WSF I 103 für eine Nachahmung der französischen »complaintes«; man beachte übrigens in diesem Stück und dem folgenden zweiten Menuett den zäh festgehaltenen Mollcharakter.

[2] Schwarz a. a. O., H. Riemann, Präludien und Studien III 181 ff.; Handbuch der Musikgesch. II 3, 181.

und Elegischen vor dem Leidenschaftlichen und Pathetischen. Daß darin natürlich nicht etwa der Vorwurf oberflächlicher Arbeit liegt, beweisen allein seine Mailänder Quartette, die des Schülers von Seb. und Ph. E. Bach und von Padre Martini durchaus würdig sind.

So hat Bach auch in seinen Klavier- und Violinsonaten dem jungen Mozart ein durch die neue Stilwandlung hindurchgegangenes, modernisiertes Italienertum vermittelt. Dazu gehören die Freiheit in der Zahl und Anordnung der Sätze, das Schwanken zwischen den beiden Arten der Reprise (wobei sich Mozart allerdings von K.-V. 16 an für die zweite, unvollständige, entschieden hat), endlich die Einführung neuer Formen, wie des Rondos, und zwar sowohl in seiner französischen Gestalt (mit einem Seitensatz in Moll)[1], als in der deutschen (mit mehreren Seitensätzen)[2].

Aber auch innerhalb der Sätze beginnt sich unter Bachs Einfluß ein neuer Geist zu regen. Die Neigung zu gesangsmäßigen Allegrothemen hatte dieser bereits aus Italien mitgebracht[3], sie tritt jetzt auch bei Mozart mehr und mehr zutage[4] und bildet von nun an in immer stärkerem Maße ein Hauptmerkmal seiner raschen Sätze. Mozart ist somit freilich nicht der Erfinder dieser „singenden" Allegrothemen gewesen, zu denen die Ansätze damals von allen möglichen Seiten zusammenkamen[5], wohl aber hat er aus ihnen und aus ihrer Verschmelzung mit den gegensätzlichen Elementen[6] einen neuen Stil geschaffen, der an Geschlossenheit alle Leistungen seiner Vorgänger weit übertraf und in letzter Linie eben in seiner Persönlichkeit wurzelte.

Auch das Verhältnis der einzelnen Gedanken zu einander hat Mozart in London anders auffassen gelernt. Die ältern deutschen Sonatenmeister, vor allem Ph. E. Bach (s. o.), aber auch Wagenseil, legten auf schroffe Gegensätze zwischen Haupt- und Seitenthemen keinen besonderen Wert; sie behandelten weit eher das Seitenthema gelegentlich als bloßen Absenker des Hauptthemas. Bei Christian Bach

[1] Vgl. Schlußsatz von K.-V. 11, wo der mit dem Hauptsatz thematisch verbundene Seitensatz sogar ein Menuett ist. [2] Schlußsatz von K.-V. 12. Zum Unterschied der beiden Typen vgl. WSF I 110. [3] Vgl. Pergolesis bekanntes G dur-Trio in Riemanns Collegium musicum Nr. 29, Satz 1. [4] K.-V. 10, 13, 14, 28, 29, 31, erste Sätze. [5] Vgl. auch Joh. Stamitz, für Mozart besonders aber noch Schobert, s. o. S. 87. Aber auch in der dritten „Preußischen" Sonate Ph. E. Bachs (E dur) findet sich ein kantables Allegrothema. [6] Vgl. K.-V. 14, S. 1, wo das kantable Motiv erst in dem schwungvollen Sechzehntelanlauf erreicht wird.

dagegen werden beide von Anfang an nach Mannheimer Vorbild als scharfe Gegensätze erfunden und außerdem durch nachdrückliche Schlüsse voneinander abgesondert. Von diesem Geiste, der das gerade Gegenteil der auf Geschlossenheit der Gedanken dringenden Art Ph. E. Bachs und J. Haydns war, ist bereits L. Mozart im ersten Satze seiner dritten Sonate berührt, und es ist sicher kein Zufall, daß das Seitenthema Leopolds im ersten Satze von Wolfgangs C dur-Sonate K.-V. 14 leicht verändert wiederkehrt.

Im allgemeinen ist Mozarts Stil unter dem Einflusse Bachs flüssiger und eleganter geworden. In den raschen Sätzen, namentlich den Rondos, erscheinen die Bach eigentümlichen frischen, sprühenden Rhythmen, dagegen ist jene aus italienischer Süßigkeit und deutscher Träumerei zusammengewobene Melodik der Bachschen langsamen Sätze, die dann den Opernkomponisten Mozart durchs Leben begleitet hat, in diesen Sonaten noch verhältnismäßig spärlich vertreten. Vollendet ist Mozarts Annäherung an den Bachschen Stil in den sechs holländischen Sonaten, für die sogar ein bestimmtes Muster, Bachs »Six sonates de clavecin« op. 5 festgestellt werden konnte[1].

So war Bachs Vorbild für Mozart eine willkommene Ergänzung des Schobertschen. Hatte dieser die dunklen Töne in seiner Brust zum Klingen gebracht, so spiegelte jenes die schwärmerische, optimistische Seite seines Wesens wieder. Gewiß hat der eine den andern nicht mechanisch abgelöst, wie überhaupt die Einheit von Mozarts Persönlichkeit allen Lehrmeistern zum Trotz auch in diesen Sonaten zum Ausdruck kommt. Plötzliche Trübungen fehlen auch hier nicht, und gleich die vier ersten Takte von K.-V. 15 offenbaren einen außerdem noch durch f und p bezeichneten[2] Stimmungsumschlag, der für Mozarts Themenbildung bis in die große C dur-Sinfonie hinein charakteristisch geblieben ist: ein kraftvoller Anfang, dem dann ganz unerwartet eine leise, nachdenkliche Fortsetzung folgt — Mannheimer Geist, ins Mozartsche übertragen. Auch in den Seitensätzen der Rondos wird der Mollcharakter zäh festgehalten[3]. Dagegen fehlt in den drei Variationenwerken aus dieser Zeit[4] die Molltonart noch ganz, trotz-

[1] WSF I 150 f. [2] Für die Dynamik ist besonders das Rondo von K.-V. 12 wichtig, vgl. auf S. 6 oben die mitten in die Phrase hereinplatzenden Fortes. [3] In K.-V. 30 wird er durch die Vorschrift »poco Adagio« und die echt Mozartsche Synkope mit langem Halteton noch verschärft. [4] K.-V. 24, 25, S. XXI. 1—2, und 31, S. XVIII. 16, letzter Satz.

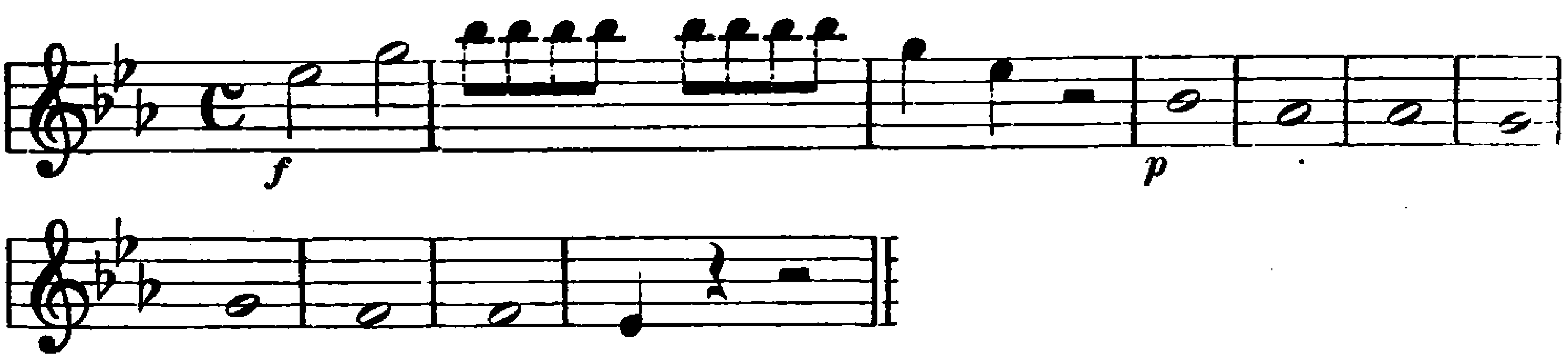
dem Mollvariationen damals bei Meistern wie Eckardt und Honauer bereits üblich waren[1]. Wohl aber hebt sich in allen drei Reihen eine Variation heraus, die dem Thema eine ganz besondere Seite abzugewinnen sucht: in K.-V. 31 ist es eine seltsam erregte Synkopenvariation, in K.-V. 24 und 25 einer jener reichverzierten, tiefempfundenen Adagiosätze, die auch in den späteren Variationen wiederkehren und offenbar Mozarts eigene Errungenschaft sind. Im allgemeinen sind aber diese Variationen rein melismatischer Natur, sie entfernen sich nicht zu weit von der melodischen Linie des Themas. Nur in den Wilhelmusvariationen regt sich erstmals das Bestreben, jeder einen besonderen Charakter zu verleihen und so den Ausdruck des Themas nach verschiedenen Richtungen zu steigern.

Endlich darf das Band nicht vergessen werden, das Mozart auch in England und Holland mit der Kunst seiner süddeutschen Heimat verknüpft. Der »Galimathias musicum« beweist am deutlichsten, wie stark diese Heimatklänge in ihm lebendig waren. Auch in den Sonaten huschen sie ab und zu vorüber, und zum ersten Male begegnet sich Mozart auf diesem Umwege mit Gluck[2].

Da für drei von den vier Londoner und Haager Sinfonien abermals Bach und Abel als unzweifelhafte Vorbilder nachgewiesen worden sind[3], kann eine Übersicht über den damaligen Stand der Gattung an dieser Stelle unterbleiben. Alle die bereits besprochenen Bachschen Stileigentümlichkeiten kehren hier wieder, und auch die Orchesterbehandlung schließt sich diesem Muster eng an, besonders was die geringe Selbständigkeit der Bläser anbetrifft. Wie bei Bach, so verrät auch bei Mozart nicht bloß die Dreisätzigkeit, sondern auch die ganze Haltung dieser Sinfonien von den Dreiklangsthemen und Trommelbässen der ersten Sätze an bis zu der häufigen italienischen Arienkadenz herab noch die zeitliche Nähe der neapolitanischen Opernsinfonie, die sich damals noch nicht allzulange von der Oper gelöst hatte. Was Bach in diese Form Neues hineinbrachte, war eine subjektiver gefärbte

[1] WSF I 148. Dagegen fehlt die Mollvariation bei L. Mozart (Seiffert S. 30 ff.). [2] Das Thema des Rondos von K.-V. 12 ist identisch mit dem Seitenthema der Sinfonie des Gluckschen »Re pastore« (1756); die gemeinsame Quelle war wohl Wagenseil, Divertimenti op 4, I 3. In Rondo von K.-V. 30 taucht plötzlich in Moll der Anfang des Liedes „Der hat vergeben" aus dem Augsburger Tafelkonfekt auf (Lindner, Gesch. des deutschen Liedes 1871, Beispiele S. 26). [3] Vgl. WSF 98 ff., 126 ff., wo auf die sechs „Ouvertüren" op. 3 von Bach und die sechs Sinfonien op. 7 von Abel hingewiesen wird.

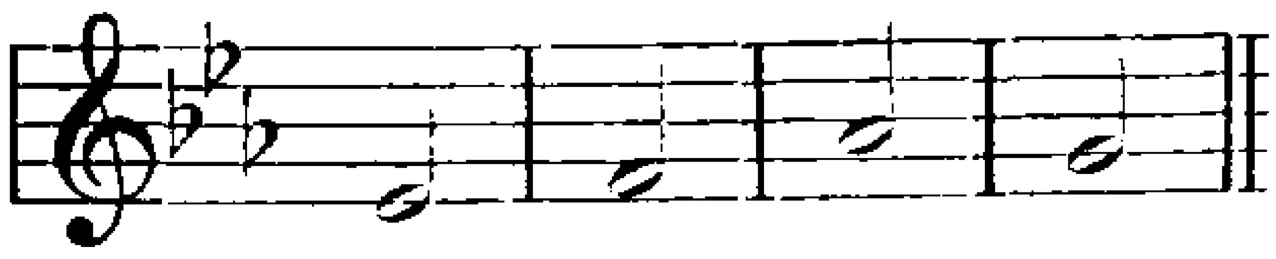
Thematik nach deutschem Muster, der scharfe Unterschied zwischen Haupt- und Seitenthema und die Rondoform des letzten Satzes. Alles dies kehrt bei Mozart wieder; indessen muß man ihm, allerdings nicht ohne erneuten Hinweis auf die Hilfe des Vaters, zugestehen, daß er sich nicht nur die Herrschaft über diese Form mit ebensoviel Geschick als Raschheit errungen, sondern sie auch in verschiedener Hinsicht mit seiner eigenen Ideen- und Empfindungswelt zu erfüllen verstanden hat. Gleich das erste Thema von K.-V. 16 legt ein beredtes Zeugnis dafür ab:



Ein flotter, energischer Ansturm im Vordersatz und ein stilles, frommes Einkehren in die eigene Brust in dem fast dreimal so langen, gesangsmäßigen Nachsatz! Das sind die beiden uns bekannten Seelen in Mozarts Brust in engstem Verein. Auch der erste Satz von K.-V. 19 bringt echt Mozartsches: die müde Synkopenstelle in Moll, die sich in das Seitenthema einschleicht, und das geradezu fürchterliche Unisono-Ais (auf den schlechten Taktteil), das die Durchführung beginnt und zwei Takte lang eine unheimlich bange Finsternis verbreitet — zugleich das erste Beispiel für jene lapidaren harmonischen Rückungen, mit denen Mozart auch noch später gerne seine Durchführungen einleitet. Die Durchführungen selbst verlaufen, wie in den Sonaten, rein melodisch, aber mit reichlichen Molltrübungen und münden stets in das Seitenthema aus. Diese Seitenthemen gemahnen mit ihrem kurzatmigen Gepräge und ihrem noch deutlich erkennbaren Triocharakter besonders stark an die Art der Theater-, speziell der Buffosinfonie. Am wenigsten Mozartsches Gut enthalten die Schlußrondos. Dagegen ist das G moll-Andante von K.-V. 22 ein bedeutendes Stück und in seiner Mischung gefaßten Ernstes und drängender Verzweiflung echt mozartisch; bei dem B dur-Einsatz des 16. Taktes glaubt man sich schon in die Stimmung des Andantes der großen G moll-Sinfonie versetzt[1]. Auch

[1] Vgl. hierzu H. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal I. Band, 4. A. 1913, S. 168 ff. und D. Schultz, Mozarts Jugendsinfonien 1900.

die Bläser reden hier eine beredtere Sprache: in dem Andante von K.-V. 16 weht aus dem Hornsatz



ein bekannter Gruß aus späterer Zeit herüber.

Ganz vereinzelt steht dagegen die Bdur-Sinfonie K.-V. 17 in dieser Reihe. Sie ist viersätzig; ihr erster Satz entbehrt des Seitenthemas und spinnt sich im Wesentlichen aus dem Hauptthema heraus, hat aber dafür eine volle Reprise. Auch will sein kräftiger Marschcharakter[1] nicht zum Theaterton der übrigen passen, er weist vielmehr zusammen mit dem Menuett auf die Wiener Serenadenmusik hin[2]. Nach alledem ist es doch recht zweifelhaft, ob das Werk in London entstanden ist[3] oder nicht vielmehr in der folgenden Wiener Zeit und dabei — worauf der unvollendete Zustand der Partitur hinweisen würde — schließlich liegen gelassen wurde. Merkwürdig rückschrittlich ist das Menuett, das mit seinem Festhalten am Grundmotiv und der thematischen Verwandschaft zwischen Menuett und Trio[4] an Mozarts älteste Stücke dieser Art erinnert[5].

[1] Der Baß ist wieder der alte Schobertsche (s. o. S. 87); im übrigen zeigt das Thema die auch in den Sonaten häufige, aus der italienischen Arie stammende Erweiterung von vier auf sechs Takte. [2] Schulz S. 15 f. [3] Zuerst bezweifelt von Wilder, Mozart S. 28. WSF I 99 halten an der Londoner Entstehung fest. [4] Es heißt hier obendrein nach alter Mode Menuetto II. Die motivische Verwandtschaft beider Teile findet sich übrigens auch noch in Haydns Cdur-Sinfonie (um 1764, Ges.-Ausg. Bd. II, Nr. 20). [5] S. o. S. 18, 36.

Studien in Salzburg

Leopold Mozart hatte sein Ziel voll erreicht: die Reise hatte ihm und seinen Kindern einen künstlerischen und materiellen Erfolg gebracht, wie er sich ihn nicht größer wünschen konnte[1]. Allerdings hatten die Kinder nunmehr eine Erholung dringend nötig, denn die verschiedenen Krankheitsfälle mahnten deutlich daran, daß ihre Leistungsfähigkeit ihre Grenzen hatte. Namentlich Wolfgang erwies sich als ein körperlich wie seelisch recht zartes Kind. Es gab auf der Reise Augenblicke, wo ihm das Heimweh nach Salzburg bittere Tränen entlockte. Er weinte namentlich, als er erfuhr, sein Freund, der junge Dominikus Hagenauer sei ins Kloster gegangen; er glaubte, er würde ihn nie wieder sehen, und nahm sich vor, als man ihn darüber beruhigt hatte, ihn gleich nach seiner Rückkehr in St. Peter zu besuchen, sich von ihm Fliegen fangen zu lassen und mit ihm Bölzl zu schießen. Anderenteils hatte die Reise sein jugendliches Selbstgefühl gewaltig gehoben. So entgegnete er einem vornehmen Salzburger, der nicht wußte, wie er den Knaben anreden sollte und sich schließlich für das neutrale „Wir" entschied: „Ich erinnere mich nicht, mein Herr, Sie je anderswo als hier in Salzburg gesehen zu haben." Im allgemeinen aber hatte sein kindlicher Sinn nicht Not gelitten. Er tollte munter auf dem Stock des Vaters im Zimmer umher, spielte mitten zwischen sein Klavierspiel hinein mit seiner Lieblingskatze u. dgl. Aber auch größere Pläne regten sich: er wollte eine Oper schreiben, die von lauter Salzburger Bekannten aufgeführt werden sollte. Von einer regen Phantasie des Kindes zeugt auch das „Königreich Rücken", dessen Herrscher er war; seine Untertanen bestanden aus Kindern, die er mit immer neuen Herrlichkeiten beglückte. Sogar eine Karte ließ er durch einen

[1] Vgl. Histor. moral. Belustigungen des Geistes, Hambg. 1765. VII. Stück. Aristide ou le citoyen, XVI e discours du 11 oct. 1766 (Lausanne), Hiller, Wöchentl. Nachr. 1766, I 174.

Diener davon entwerfen, für deren Ortschaften er selbst die Namen angab[1].

Aber auch der Ehrgeiz des Vaters war mächtig gewachsen. Er fragte sich allen Ernstes, ob das enge Salzburg überhaupt noch der rechte Boden für die Entwicklung des Talentes seiner Kinder sei. Schon kurz vor der Heimfahrt schreibt er an Hagenauer[2]:

Gott (der für mich bösen Menschen allzugütige Gott) hat meinen Kindern solche Talente gegeben, die, ohne an die Schuldigkeit des Vaters zu gedenken, mich reizen würden, alles der guten Erziehung derselben aufzuopfern. Jeder Augenblick, den ich verliere, ist auf ewig verloren, und wenn ich jemals gewußt habe, wie kostbar die Zeit für die Jugend ist, so weiß ich es jetzt. Sie wissen, daß meine Kinder zur Arbeit gewöhnt sind: sollten sie aus Entschuldigung, daß eins das andere verhindert, sich an müssige Stunden gewöhnen, so würde mein ganzes Gebäude über den Haufen fallen. Die Gewohnheit ist ein eisern Pfoad (Hemd) und Sie wissen auch selbst, wieviel meine Kinder, sonderlich der Wolfgangl noch zu lernen hat. Allein wer weiß, was man in Salzburg mit uns vor hat! Vielleicht begegnet man uns so, daß wir ganz gern unsern Wanderbingl über den Rücken nehmen und davon ziehen. Wenigstens bringe ich dem Vaterlande, wenn Gott will, die Kinder wieder. Will man sie nicht, so habe ich keine Schuld. Doch wird man sie nicht umsonst haben.

Ein seltsames Dunkel liegt über Mozarts wissenschaftlicher Erziehung. Wir wissen weder, ob er in Salzburg eine Schule besucht hat, noch welche; es ist nicht ausgeschlossen, daß der energische und auf seine Bildung so stolze Vater seine Kinder selbst unterrichtet hat. Doch können wir uns von dem Gange seiner Erziehung ungefähr einen Begriff machen. Sie umfaßte außer dem Lesen und Schreiben (aus der mangelhaften Orthographie wird ihm in damaliger Zeit hoffentlich niemand einen persönlichen Vorwurf machen) besonders das Rechnen, das ihm besondere Freude gemacht zu haben scheint[3]. Auf ein Studium von Geschichte und Geographie deutet ein Leitfaden hin, der sich in des Vaters Nachlaß vorgefunden hat[4]. Einen hervorragenden Platz

[1] Marianne bei Nottebohm, Mozartiana S. 137. [2] B IV 260f.
[3] S. o. Schachtner S. 28 und B I 13 und 15, wo sich Wolfgang sein Rechenbuch von der Schwester erbittet. [4] Kürtziste Universal Historie, Nach der Geographia Auf der Land-Karte zu erlernen, Von der studierenden Jugend des Bischöfflichen Lycei zu Freysing. Geschrieben von P. Anselmo Desing, Ord. S. Bened. Ensdorf Cum facultate Superiorum et Priv. Spec. Sac. Caes. Maj. Im Verlag Johann Gastl zu München und Stadt am Hof nächst Regensp. 1756. Vielleicht gehört auch der »Atlas des enfants« (1760) aus seinem eigenen Nachlaß hierher, vgl. Engl MJB 1894, S. 36f.

nahmen die Sprachen ein: Lateinisch, das für einen damaligen Musiker selbstverständliche Italienisch, aber auch Französisch und, wenn man Schlosser[1] glauben darf, auch etwas Englisch. Der Zweck dieser Studien war in erster Linie ein praktischer, und natürlich sind dem Knaben dabei die verschiedenen Reisen ungemein zustatten gekommen. Ganz spärlich sind dagegen die Spuren der deutschen Literatur in Mozarts Jugenderziehung; sie beschränken sich auf die Beziehungen zu Gellert, Geßner und dem Grafen Stollberg[2]. Indessen so ganz „unliterarisch" ist es in der Universitätsstadt Salzburg und in dem Hause des gebildeten L. Mozart sicher nicht zugegangen. Man hat heutzutage über den besonders Gellert und Wieland zugewandten Geschmack des Mannes leicht die Nase rümpfen, allein was vermochte ihm die damalige Literatur Österreichs dagegen zu bieten? Andere Bekanntschaften, wie z. B. die mit J. Chr. Günther, mag der junge Mozart bereits in seiner Jugend auf dem Umwege über Sperontes geschlossen haben. Über alles übrige, besonders auch über seine Beziehungen zur Literatur des Auslandes, wird noch in einem späteren Zusammenhang zu reden sein.

Für seine musikalische Weiterbildung in Salzburg, der sich der Vater mit gewohnter Gründlichkeit unterzog, kommt vor allem ein Arbeitsheft in Frage, das jetzt im Mozartarchiv aufbewahrt wird[3] und mit ziemlicher Sicherheit aus dieser Zeit stammt. Das 82 Seiten starke Heft umfaßt vier Teile, deren jeder für sich von Wolfgang durchnumeriert ist[4]. Das Ganze enthält nicht, wie Jahn und noch Deiters annahmen[5], Übungen im Generalbaß, sondern im strengen Kontrapunkt; vor dem Ende des letzten Abschnitts über den dreistimmigen Kontrapunkt brechen die Studien ab, wohl infolge des Antritts der neuen Reise. Das Heft beweist somit deutlich, daß L. Mozart die damalige Hauptlücke in des Sohnes musikalischer Bildung[6] wohl erkannt hat. Zu Grunde gelegt wurde den Studien das Hauptlehrbuch jener Zeit, der Gradus ad Parnassum von Joh. Jos. Fux (1725), aber in der deutschen Übersetzung von L. Mizler (1742), wie aus dem Hinweis auf S. 56 des „Buches" und auf die im Original nicht erwähnten Intervalle der vergrößerten Sekunde und der vergrößerten

[1] Mozart 3. A. 1844. [2] Vgl. oben S. 33. [3] Eine photographische Wiedergabe besitzt der Herausgeber. Vgl. S. J. Tanejew, Der Inhalt des Arbeitsheftes von W. A. Mozart MJB XXIII 1918. [4] Das ganze Heft wurde später von Nissen mit Bleistift durchpaginiert. [5] J I[4] 59. [6] S. o. S. 65.

und verkleinerten Terz hervorgeht. Das Heft ist von Vater und Sohn zusammen geschrieben, und zwar beginnt bei jeder neuen Gattung der Vater gewöhnlich mit den Regeln samt Beispielen, dann läßt er ein Musterbeispiel folgen, das der Sohn nachzuahmen hat. Wolfgangs mit zahlreichen Verbesserungen versehene Aufgaben bekunden zur Genüge, wie unsicher er sich noch damals auf diesem neuen Boden fühlte; auch der Galgenhumor, der ihn einmal die Stimmen als Sign. d'Alto, marchese Tenore, duca Basso bezeichnen läßt, vermag daran nichts zu ändern.

Behandelt werden nur der zwei- und dreistimmige Kontrapunkt, und zwar auf Grund von großenteils aus Fux stammenden Cantus firmi in Kirchentonarten. Die Intervalle, die die kontrapunktierende Stimme mit dem Cantus firmus bildet, sind durch Ziffern bezeichnet; sie haben den Anlaß zu der falschen Annahme einer Generalbaßlehre gegeben. Die dreistimmigen Kontrapunktübungen sind auf drei Liniensystemen geschrieben. Behandelt werden in beiden Arten sämtliche Gattungen bis zum Contrapunctus cum ligaturis und floridus[1].

So war Mozarts theoretische Ausbildung durch diese Studien zwar noch lange nicht vollendet, aber doch um ein gutes Stück gefördert worden. Der Erfolg zeigt sich in den noch vorhandenen Werken aus dieser Zeit.

Als Komponist wurde der Knabe schon bald nach seiner Rückkehr in Anspruch genommen; zum Jahrestag der Konsekration des Erzbischofs (21. Dez. 1766) komponierte er die »Licenza«, d. h. die Huldigungsmusik, die der eigentlichen Festlichkeit angehängt wurde[2]. Für den Hof scheinen auch noch andere, verloren gegangene Kompositionen bestimmt gewesen zu sein, die der Vater in seinem Verzeichnis in dieses Jahr setzt: 6 vierstimmige Divertimenti für verschiedene

---

[1] Hierher gehört auch ein Blatt von Mozarts Hand im Brit. Museum, von Vincent Novello geschenkt, der es 1829 von Mozarts Witwe erhalten hatte. Es enthält auf vier Zeilen einen auf vier verschiedene Arten gesetzten bezifferten Baß zu einer (nicht mitgeteilten) Melodie. Nach Thomae (AMZ 1871, 483) finden sich diese Zeilen nicht im Gradus ad Parnassum. [2] Die Beschreibung im Hofdiarium bei Pirckmayer lautet: „letztliche war die licenza in Einem recitatif und ein Aria, So welche Musique darüber der Junge Mozard Wolfgang, Sohn des hiesigen Vice Capelmeisters und bewunderungswürdige Knab von 10 iahr, in dem Instrument Ein Vollkommener Meister, auch erst von England hier ankommen, zu iedermans bewunderung componiert hat." Von den beiden erhaltenen Kompositionen dieser Art (K.-V. 36 und 70, S. I. 3, 4) wird dies die erste gewesen sein.

Instrumente, 6 Trios für 2 Geigen und Cello, Märsche und Menuette für Orchester, sowie Fanfarenstücke für Trompeten und Pauken.

Der Erzbischof, der zuerst an die Wunder des Knaben nicht glauben mochte, ließ ihn, wie Barrington erzählt, eine Woche lang bei sich einschließen, ohne daß er jemand sehen durfte; in dieser Abgeschlossenheit mußte er ein Oratorium komponieren, zu dem er ihm den Text gegeben hatte. Wolfgang vollendete auch so seine Komposition und erhielt bei der öffentlichen Aufführung allgemeinen Beifall.

Das Oratorium (K.-V. 35, S. V. 1 mit Wüllners R.-B.), das am 12. März 1767 am Hofe aufgeführt wurde, ist in Salzburg 1767 gedruckt unter dem Titel:

Die Schuldigkeit des ersten und fürnehmsten Gebottes Marc. 12 V. 30 Du sollst den Herrn, Deinen Gott lieben von ganzem Deinem Herzen, von Deiner ganzen Seel, von Deinem ganzen Gemüth, und aus allen Deinen Kräften. In dreyen Theilen zur Erwegung vorgestellt von J. A. W.[1]

Erster Theil in Musik gebracht von Herrn Wolfgang Mozart, alt 10 Jahr.

Zweyter Theil von Herrn Johann Michael Heiden, Hochfürstl. Conzertmeistern.

Dritter Theil von Herrn Anton Cajetan Adlgasser, Hochfürstl. Kammer-Componist- und -Organisten. —

Das Ort der Vorstellung ist eine anmüthige Gegend an einem Garten und kleinen Wald. Singende:

Ein Lauer und hienach eifriger Christ: Herr Joseph Meisner, —
Der Christengeist: Herr Anton Franz Spitzeder, —
Der Welt-Geist: Jungfer Marie Anna Fesemayrin, —
Die göttliche Barmherzigkeit: Jungfer Maria Magdalena Lippin, —
Die göttliche Gerechtigkeit: Jungfer Marie Anna Braunhoferin.

---

[1] Nach Köchels Vermutung Joh. Adam Wieland, geb. 1710, seit 1734 Kurat, 1766 Vikar in Golling und Anthering, 1767 Pfarrer in Friedorfing, gest. 1774. Mit weit größerer Wahrscheinlichkeit erkennt Hammerle (a. a. O. S. 6, 18) in dem Verfasser Jacob Anton Wimmer, geb. in Mühldorf 1725, gebildet auf dem Gymnasium und der Universität zu Salzburg, 1744 in das Kloster Seeon aufgenommen, wo er nach abgelegter Profeß den Klosternamen Marianus erhielt und 1748 primizierte; bald nachher als Professor und Präfekt an das Gymnasinm in Salzburg berufen, 1763—69 Prior von Seeon, nach seinem Rücktritt in Maria Plain bei Salzburg tätig, 1772—80 Lehrer und Seelsorger in Lauterbach; aus dieser Stelle kehrte er ins Kloster zurück und starb 1793. Er war in der Musik erfahren, schon früh mit Leopold Mozart bekannt und hatte für ihn, wie wir S. 4 sahen, verschiedene Texte verfaßt. Schon 1742 wird er in einem Verzeichnisse der actores als „Menander Aulicus" bezeichnet. Er war »comicus« der Universität. Vgl. auch Sattler a. a. O. S. 185.

Nach dem Vorbericht gab die Erwägung, „daß kein gefährlicherer Seelenzustand sei, als die Lauigkeit in dem Geschäfte des Heils", Veranlassung zu der musikalischen Vorstellung, „wodurch man zwar nicht bloß die Sinne zu ergötzen, sondern das Gemüt nützlich zu unterhalten gedachte".

„In dem ersten Teil wird die Gedächtnuß und der Verstand desselben (des lauen Christen) durch den unermüdeten und liebesvollen Eifer des Christlichen Tugendgeistes unter dem Beistand Göttlicher Barmherzigkeit und Gerechtigkeit beschäftiget; in dem zweiten Teil der Verstand besieget, nicht weniger auch der Wille zur Ergebung bereit gemacht und endlichen dieser in dem dritten Teil von der ihme noch anklebenden Forcht und Wankelmuth vollkommen befreyet und gewonnen."

Die Ausführung in Versen, reichlich mit lateinischen Bibelsprüchen nach damaliger Sitte durchsetzt, hat ganz den prosaisch-bombastischen Charakter jener Zeit, wie einzelne Belege zur Genüge zeigen werden.

Mozarts Originalpartitur[1] hat den von des Vaters Hand geschriebenen Titel: Oratorium di Wolfgango Mozart composto nel mese di Marzo 1766. Da sie damals noch in den Niederlanden waren, ist wohl ein Irrtum anzunehmen. Wahrscheinlich ist die Komposition Ende 1766 begonnen und im März 1767 vollendet worden; auf dem Textbuch wird Wolfgang als „alt 10 Jahre" bezeichnet. Am 2. April wurde das Oratorium wiederholt[2].

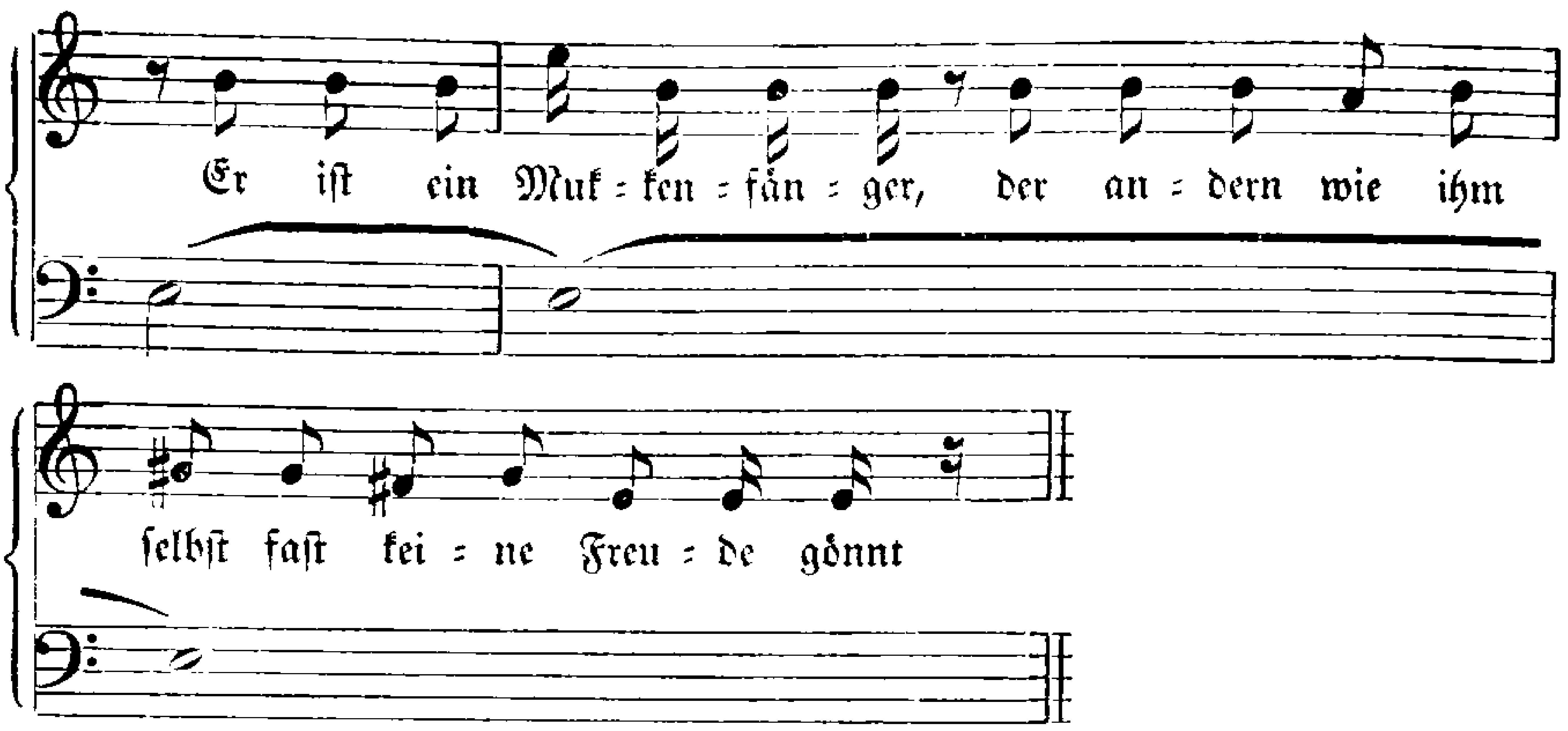
Die Partitur, die 208 Seiten füllt, trägt in der unsicheren, mit ausgewischten Tintenflecken reichlich verzierten Notenschrift, in mancherlei Ungenauigkeiten der Notierung und Bezeichnung, sowie in dem mühsam in salzburgischer Orthographie gekritzelten Text der Arien — denn den langen Rezitativen hat die Hand des Vaters die Worte untergelegt — die unverkennbaren Züge der Knabenarbeit. Die Aufgabe war nicht leicht: Mozart hatte sich nicht allein erstmals auf dem Gebiet der Gesangsmusik hohen Stils zu versuchen, sondern auch die

[1] Das Autograph wurde in der Royal Library in Windsor von F. Pohl aufgefunden, der über das Werk AMZ 1865, S. 225 ff. berichtet. [2] In dem Protocollum praefecturae Gymnasii Universitatis Salzburgensis heißt es: »1767, 12. Martii Jovis: Vacatio. (Post prandium.) Hora media 7 in Aula Oratorium fuit decantatum a D. Wolfgango Mozart adulescentulo 10 annorum in modulos musicos egregie redactum.« Und ferner: »1767, 2. Aprilis, Jovis. Vacatio. Musica primi Oratorii in Aula repetita.« Hammerle a. a. O. S. 5, 6.

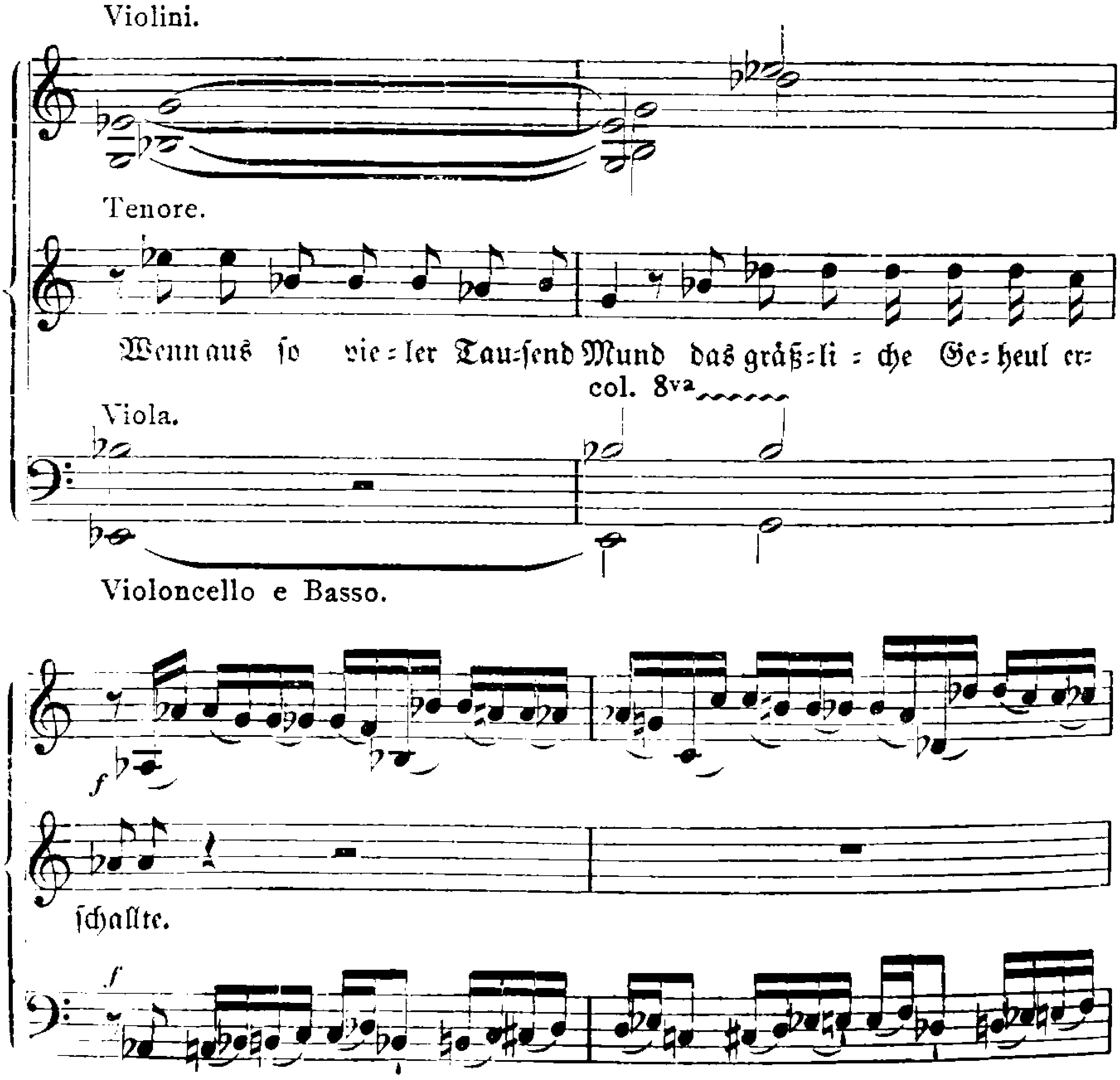
Ansprüche einer langjährigen Tradition zu befriedigen. Kein Wunder, wenn er sich angelegentlich nach Vorbildern umsah; er fand sie in seinem Vater und in dem 1762 verstorbenen Salzburger Kapellmeister Joh. Ernst Eberlin. Von L. Mozarts „Oratorien" ist außer zwei Arien leider nichts mehr erhalten, aber diese beiden Stücke decken sich mit denen des Sohnes nicht nur in der Form[1], sondern auch in dem bei beiden ganz italienisch gefärbten Ausdruck, in dem Streben nach sorgfältiger Wiedergabe des Textes und der sinngemäßen Verwendung der Koloratur. Von Eberlin sind uns dagegen zwölf vollständige Oratorien erhalten[2], die ihn als einen der bedeutendsten deutschen Vertreter der Gattung in damaliger Zeit erkennen lassen und die Legende von dem hinterwäldlerischen Charakter der Salzburger Musik zu Mozarts Zeiten gründlich zerstören. Eberlin war ein fortschrittlicher Künstler, der den herrschenden italienischen Stil mit deutschen Elementen zu durchdringen suchte und außerdem ein eigenes bedeutendes Talent in die Wagschale zu werfen hatte[3]. Er ist denn auch Mozarts hauptsächlichstes Vorbild gewesen, nicht allein dem Geiste nach, sondern bis in einzelne Ausdrucksmittel, ja selbst Themenanklänge hinein[4]. Von ihm stammt der Gedanke, dem Ganzen eine einsätzige Sinfonie voranzuschicken, während ihre Ausführung noch an Chr. Bach erinnert, von ihm auch die sorgfältige Behandlung der begleiteten und unbegleiteten Rezitative. Das ist um so bemerkenswerter, als Mozart später unter italienischem Einfluß das Secco im Ausdruck immer lässiger ausführt. Hier herrscht bei ihm noch ausgesprochen deutscher Geist, der sich ja seit Alters gerade dieser Partien besonders angenommen hatte. Mozart deklamiert nicht allein gut und mit innerer Anteilnahme, er wählt auch seine Harmonien durchschnittlich dem Gange der Reden entsprechend, ja er macht sogar einzelne Versuche, die verschiedenen Personen zu charakterisieren. Namentlich die Partie des frivolen Weltgeistes ist reich an solchen Zügen; wie wegwerfend behandelt er z. B. seinen Feind, den Christgeist[5]:

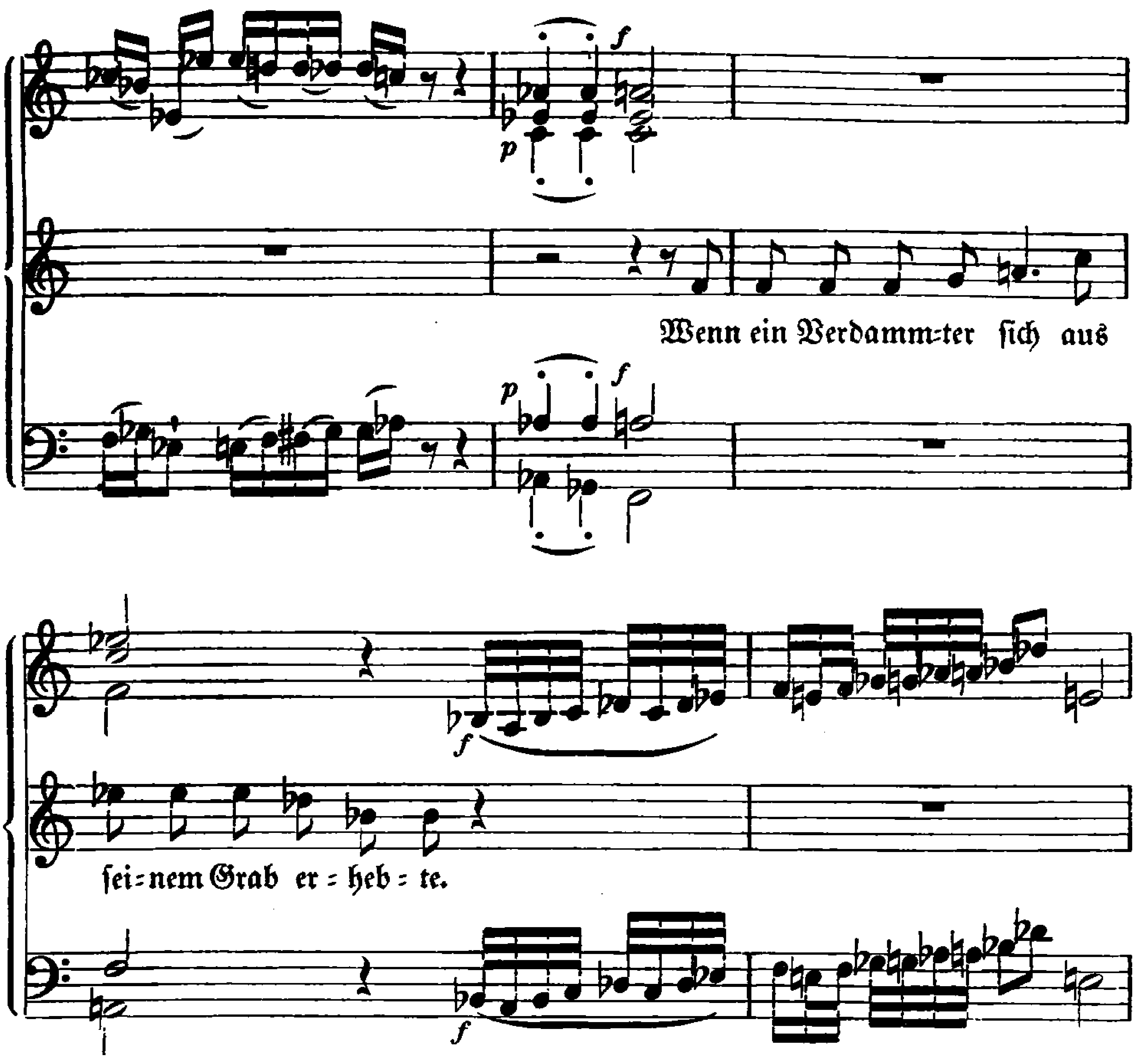
---

[1] S. o. S. 4. [2] In der Bibliothek Proske zu Regensburg im Autograph. [3] Vgl. A. Schering, Geschichte des Oratoriums, 1911, S. 357 f. [4] Nachgewiesen von Schering S. 359 f. Auch die konzertierende Posaune der sechsten Arie gehört hierher, vgl. WSF I 184. Auch in L. Mozarts Lauretanischer Litanei in Es dur ist das Agnus ein Solo mit obligater Altposaune. [5] Rezitativ vor Arie Nr. 6.



An besonderen Höhepunkten des Textes tritt begleitetes Rezitativ ein, hier ist der Ausdruck der Sitte der Zeit gemäß bis zur Übertreibung gesteigert. So entwirft z. B. der Christgeist folgendes Bild des „offenen Höllengrunds", das vorher schon als Seccorezitativ hingeschrieben war:





Ganz realistisch ist das begleitete Rezitativ des Christen, der sich aus schwerem Schlummer emporräkelt:

und dann alle Schauer von Tod und Gericht zu fühlen bekommt; wie Geisterklänge ziehen hier sogar noch Motive aus der vorgehenden Arie der Gerechtigkeit (pp con sordini und mit hinzugefügter Posaunenfanfare) an seinem Ohr vorüber [1].

Den musikalischen Hauptteil bilden natürlich die Arien, drei für Tenor und vier für Sopran. Sie haben die ältere Form: zweiteiliger Hauptsatz, Mittelsatz auf einen neuen Text und Dacapo des Haupt-

[1] Sehr wirksam ist auch im weiteren Verlauf bei der Erwähnung der „Stimme" der Eintritt der gedämpften Streicher.

satzes. Der Mittelsatz bringt gern Takt- und Tempowechsel[1]; nur Nr. 7 hat keinen Mittelsatz, bringt aber den Tempowechsel dafür im Hauptsatz. Ein modernerer Zug ist die Neigung, in den Anfangsritornellen Haupt- und Seitenthema durch scharfe Schlüsse voneinander zu trennen: das hatte Mozart bei Chr. Bach gelernt. Die ganze Haltung der Arien ist unverfälscht italienisch, bis in die im ganzen mit Maß und Überlegung angebrachten Koloraturen hinein, bei denen der Vater meistens nachgeholfen hat. Aber staunenswert ist die Sicherheit, mit der sich Mozart schon hier in diesem Rahmen zu bewegen weiß; auch sind ihm einige zwar nicht durch Originalität, aber durch Echtheit der Empfindung ausgezeichnete Stimmungsbilder gelungen, so die Arie Nr. 8 „Manches Übel will zuweilen" mit ihrem warmen und innigen Zuspruch[2]. Auch Nr. 1 „Mit Jammer muß ich schauen" verdient wegen des im ersten Teil zäh festgehaltenen Schmerzenstones Erwähnung, nicht minder Nr. 4 „Hat der Schöpfer dieses Leben" mit dem Händelschen Thema. Diese Figur des „Weltgeistes" zeigt überhaupt Ansätze einer bestimmten Charakteristik: er hat bei aller bösen Weltlust doch etwas Flottes, fast Kavalierhaftes und entbehrt auch sarkastischer Züge nicht[3]. Das Schlußterzett ist nichts anderes als eine von drei Stimmen gesungene Arie, gefällig und mit leichter imitatorischer Führung. Auch das Orchester dient den Zwecken der Charakteristik: der Christ hat in seiner Arie „Jener Donnerworte" (Nr. 6) eine konzertierende Altposaune als Stimme des Gerichts, sein Verführer, der Weltgeist, in der Arie „Schildre einen Philosophen" (Nr. 7) zwei Flöten. Die Arie „Ein ergrimmter Löwe brüllet" (Nr. 2) ist durch konzertierende Bläser und die selbständige tonmalerische Figur der zweiten Geigen, das Rezitativ „Wie, wer erwecket mich?" durch die nach Wiener Art in Oktaven mit den Geigen gehenden Bratschen ausgezeichnet, wie überhaupt die Teilung der Bratschen im ganzen Stück eine große Rolle spielt. Man sieht, der Knabe wollte sich auch in dieser Hinsicht auf der vollen Höhe der Zeit zeigen.

Ungefähr dasselbe Bild gewährt eine kleinere zweistimmige Kantate mit dem einfachen Titel Grab-Musik (1767), die offenbar gleichfalls

[1] In Nr. 3 ist er sogar in Allegro und Adagio gespalten. [2] Mozart hat sie später in die »Finta semplice« (Nr. 7) aufgenommen. [3] Man vergleiche das vielsagende Melisma auf „mit betrübten Augenlichtern" S. 50 der Partitur und den leise humoristisch gefärbten kleinen Andantesatz „Dann hast Du ein Bild getroffen" in derselben Arie.

für die Fastenzeit bestimmt war (K.-V. 42, S. IV. 1). Es ist ein Gespräch zwischen der Seele (Baß) und einem Engel (Sopran) und kennzeichnet sich somit als Absenker der alten Gattung des geistlichen Dialogs; der Text klingt ganz nach einem Salzburger Lokalpoeten. Das Stück beginnt ohne weitere Einleitung mit einem Rezitativ der Seele:

Wo bin ich? bittrer Schmerz!
ach jener Sitz der Liebe,
mein Ruh, mein Trost, das Ziel all meiner Triebe,
und meines Jesu göttlichs Herz,
das reget sich nicht mehr,
und ist vom Blut und Leben leer.

Was für ein herbes Eisen
konnt dieses süßeste und allerliebste Herz zerreißen?

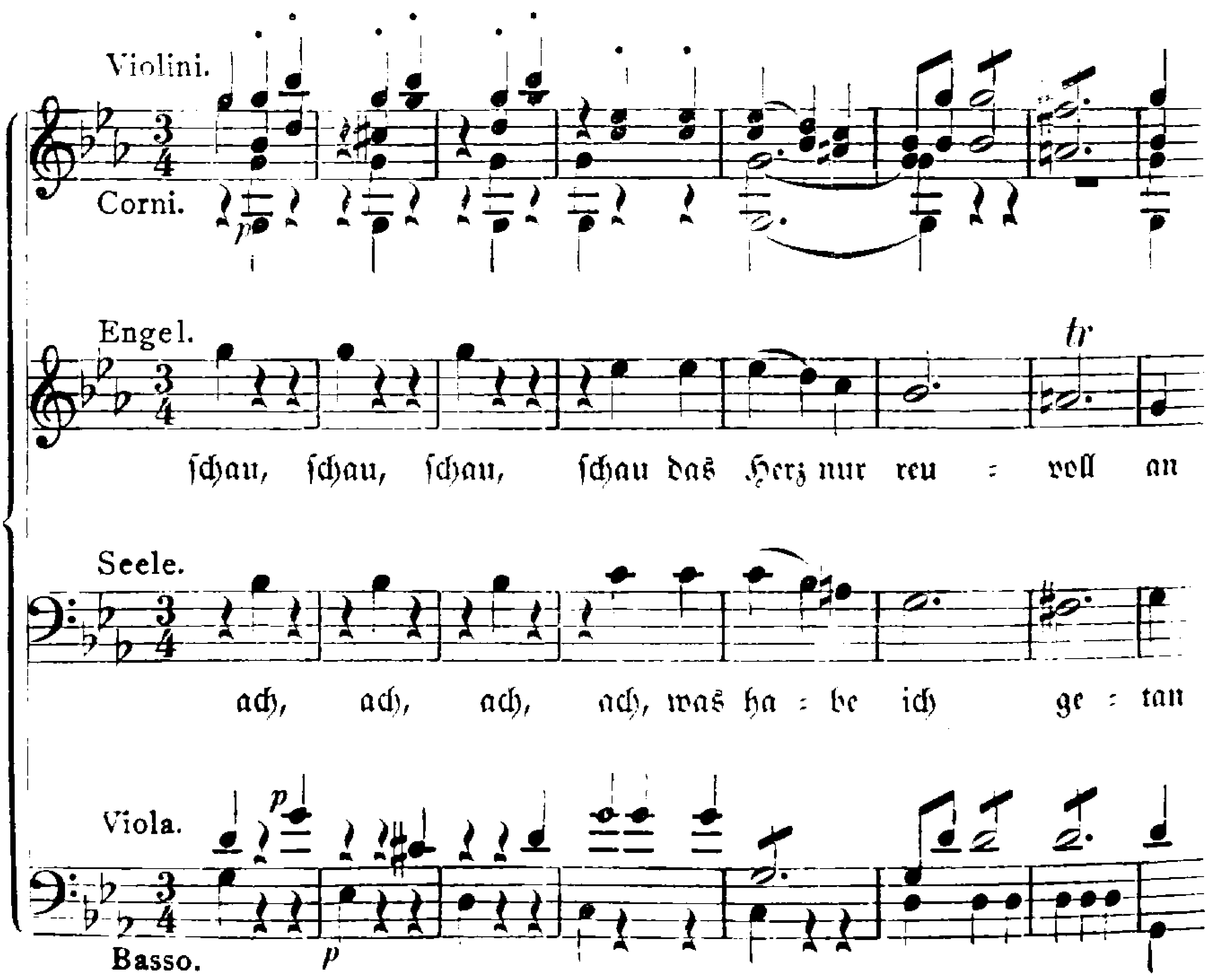
worauf die Arie folgt:

Felsen, spaltet euren Rachen,
trauert durch ein kläglichs Krachen,
Sterne, Mond und Sonne flieht,
traur, Natur, ich traure mit.
Brüllt, ihr Donner, Blitz und Flammen,
schlaget über dem zusammen,
der durch die verruchte Tat
dieses Herz verwundet hat.

Die Musik zu dieser Arie segelt fröhlich im Fahrwasser der damaligen neapolitanischen Kulissenreißerei; keines ihrer Merkmale, lärmende Fanfarenmelodik mit ungeheuren Intervallen, schweifendes Koloraturengepränge und aufdringliche Orchestermalerei, wird dem Hörer erlassen. Der Mittelsatz, der von Dmoll über Es- und Hdur schließlich nach Emoll gelangt, ist ein wahres Musterbeispiel für die oft ganz planlose Harmonik dieser Teile. Bemerkenswert ist außer der fühlbaren Anlehnung an ein Arienthema des Vaters[1] und außer der nach Chr. Bachs Art mit den schärfsten Gegensätzen arbeitenden Dynamik auch der Umstand, daß Mozart hier erstmals, einem neueren Typus folgend, das Dacapo um die Hälfte verkürzt[2]. Die folgende Sopranarie „Betracht dies Herz" trägt vollends nicht nur in ihrer knappen zweiteiligen Form, sondern auch in ihrer Melodik die Züge des deutschen Liedes. Die Wahl der Tonart Gmoll stammt übrigens, um

[1] „So straft Herodes die Verräter", Seiffert S. 167 ff. [2] S. u. S. 242.

dies hier gleich ein für alle Male zu bemerken, nicht von Mozart, sondern aus der italienischen Oper, wo sie die ständige Tonart der Trauer und des Schmerzes ist. Mozart aber schlägt bereits hier, besonders mit Hilfe einer charaktervolleren Harmonik, jenen herberen Ton verhaltener Leidenschaft an, der seine Gmoll-Klagen von der weichen Empfindsamkeit der italienischen unterscheidet. Wie echt sind nicht gleich im Ritornell die phrygische Wendung des dritten und vierten Taktes und der drängende Quintschluß empfunden! Und wie schön die Erweiterung der Schlußwendung zu einer schmerzensreichen Adagio-Coda, unter dem Einfluß der Worte: „ergib dich, hartes Herz, zerfließ in Reu und Schmerz!" Einem ausdrucksvollen Accompagnato, das sich auf einem und demselben Orchestermotiv aufbaut, schließt sich das Duett der beiden Stimmen an. Seine Form ist zweiteilig, die Stimmen setzen nach italienischem Brauche zuerst nacheinander ein und vereinigen sich dann später in Terzen und Sexten; Imitationen treten hier, wie in der „Schuldigkeit", nur sehr bescheiden auf. Der Ausdruck ist weich und natürlich, ohne Sentimentalität, bis auf einige modische Spielereien:



Für eine spätere Aufführung, wohl um die Mitte der siebziger Jahre[1], fügte Mozart noch einen durch ein kleines Rezitativ eingeleiteten Schlußchor hinzu, ein dreiteiliges homophones Stück, das bei allem Wohlklang doch einen sehr eindringlichen Gebetston anschlägt. Mozarts letzter Beitrag zur Passionsmusik war die ebenfalls aus den siebziger Jahren[2] stammende, nicht eben hervorragende Arie „Kommet her, ihr frechen Sünder" (K.-V. 146, S. VI. 10).

Eine weniger bedeutende, jedenfalls dem Oratorium und der Grabmusik erheblich nachstehende Komposition ist das Offertorium Scande coeli limina (K.-V. 34, S. III. 17) auf das Fest des hl. Benedikt (21. März), das Mozart gleich nach der Rückkehr für die seiner Familie befreundeten Mönche des Klosters Seeon schrieb[3]. Die Sopranarie gemahnt fühlbar an den Stil der Pariser Opéra comique[4]. Der folgende vierstimmige Chor läßt mit seiner steifen und trockenen Stimmführung abermals die Lücken in Mozarts damaligem kontrapunktischem Können erkennen. Dagegen gehört das Offertorium »Inter natos mulierum« (K.-V. 72, S. III. 18), das die Tradition ebenfalls mit dem Kloster Seeon in Verbindung bringt, seinem ganzen Stil nach einer späteren Zeit an.

Wolfgang wurde im Frühjahr 1767 in seiner Vaterstadt noch einmal als Komponist in Anspruch genommen. Der allgemeinen, besonders durch die Jesuiten gepflegten Sitte zufolge fanden bei der Universität regelmäßig am Schlusse des Schuljahrs, Ende August oder Anfang September, mitunter auch bei anderen feierlichen Veranlassungen, dramatische Aufführungen durch die Studierenden statt. Neben einer kleineren, 1657 eingerichteten Bühne wurde im Jahre 1661 für die jährlichen Vorstellungen ein großes Theater erbaut mit zwölf Dekorationen, die allgemein bewundert wurden[5]. In der Regel wurde ein lateinisches Schauspiel, dessen Verfasser (comicus) der Professor der Poesie oder ein anderer Geistlicher war, von „den benediktinischen Musen", d. h. Studierenden verschiedener Klassen, aufgeführt. Der Gegenstand war der biblischen, alten oder neueren Geschichte, seltener

[1] Jahn vermutet „vor 1775", WSF II 288 nehmen die Fastenzeit 1775 oder 1776 an und weisen, wohl mit Recht, auf die Verwandtschaft mit der Kirchenmusik des Jahres 1776 hin. [2] Nach J. und K. aus deren Anfang, nach WSF II 246 aus 1779—1780. Eine Abschrift in München trägt von L. Mozarts Hand die Überschrift »Aria de Passione D. N. Jesu Christi di Wolfgango Amadeo Mozart«. [3] Nach Schafhäutl hat Mozart das Stück mit Bleistift niedergeschrieben, als der Prälat darüber klagte, daß es an Offertorien für das Benediktusfest fehle. [4] Vgl. WSF I 181 f. [5] Histor. univ. Salisb. p. 110 f.

der heidnischen Mythologie entnommen und pflegte eine bestimmte moralische Lehre vernehmlich auszudrücken[1]. Nach alter Sitte wurden mit der tragoedia oder comoedia, wie es auch beim italienischen gesprochenen Drama einst üblich war, musikalische Aufführungen in Verbindung gesetzt, so daß eine kürzere lateinische Oper von verwandter Tendenz mit einem Teil als Prologus dem eigentlichen Stück voranging, während die folgenden Akte oder Szenen (als Chorus bezeichnet) zwischen die Akte des Dramas eingelegt wurden, ganz wie bei der opera seria die Intermezzi oder Ballette zwischen die Akte geschoben wurden. Die Komposition übernahmen Mitglieder der Kapelle; noch vorhandene Textbücher nennen Birchthaller v. Greifenthal, Eberlin, Adlgasser, Meißner, Mich. Haydn, Leop. Mozart[2] als Komponisten. Bei der Aufführung halfen auch die Sänger der Kapelle aus, indem sie schwierigere Partien übernahmen.

Am 13. Mai 1767 wurde von der Syntax, d. h. von den Schülern der zweitobersten Klasse der Humanitätsstudien, die Tragödie Clementia Croesi aufgeführt. Diesmal war als musikalische Beilage Apollo et Hyacinthus seu Hyacinthi Metamorphosis beigegeben, die von Wolfgang komponiert wurde; im gedruckten Textbuch wird angekündigt: auctor operis musici nobilis dominus Wolfgangus Mozart, undecennis, filius nobilis ac strenui domini Leopoldi Mozart, Capellae Magistri. (K.-V. 38, S. V. 2 mit Gr. Waldersees R.-V.) Im Anschlusse an die Aufführung ließ sich Wolfgang bis in die Nacht zur Bewunderung der Zuhörer auf dem Klavier hören[3].

Das Personenverzeichnis lautet:

Oebalus, Lacedaemoniorum rex (Tenor)	Ornatiss. ac doctiss. D. Matthias Stadler Theolog. Moral. et Iurium Auditor
Melia, Oebali filia (Sopran)	Felix Fuchs, ex Capella in Grammatica
Hyacinthus, Oebali filius (Sopran)	Christianus Enzinger, ex Capella in Rudiment
Apollo, ab Oebalo hospitio exceptus (Alt)	Joannes Ernst, ex Capella
Zephyrus, Hyacinthi intimus (Alt)	Josephus Vonterthon, ex Syntaxi
Sacrificulus Apollinis I mus	Josef Bruendl, ex Poesi
II mus	Jacobus Moser, ex Syntaxi.

[1] Ein Verzeichnis der von 1621 bis 1727 gibt die Hist. univ. Salisb. p. 112 ff. Vgl. dazu Hammerle a. a. O. S. 2, 12, 17, 59 f. [2] Vgl. dessen ›Antiquitas personata‹ oben S. 4. [3] Protoc. Pr. Gymn. Univ. Salzb.: ›13 May 1767 Mercur. Mane Scholae ob Phlebotomiam breves. Post prandium Comoedia

Die alte Sage ist in diesem Gedicht mit einiger Freiheit nach der Weise einer italienischen Oper zugerichtet; zu Nutz und Frommen der studierenden Jugend ist Melia die Geliebte des Apollon und Zephyrus, Hyacinthus eine wenig motivierte Person geworden; auch schließt das Stück mit einer standesmäßigen Vermählung. Von einer eigentlich dramatischen Handlung ist nicht eben die Rede, es werden einzelne Situationen herbeigeführt, die zu langen Arien und Duetten Veranlassung geben; alles in hergebrachter Art und Form. Dieser hat sich auch der lateinische Text anbequemen müssen, der den Dialog in jambischen Senaren, die Chöre und Arien in freien gereimten Versen gibt. Er ist nicht inkorrekt, aber recht geschmacklos, und im einzelnen ganz den italienischen Operntexten nachgebildet.

Nach einer kurzen Ouvertüre in zwei Teilen von einfacher, aber bestimmter Gliederung beginnt die Handlung mit einem Rezitativ zwischen Hyacinthus und Zephyrus, der seine Liebe zu Melia und seine Eifersucht auf Apollo verrät; Öbalus und Melia erscheinen, um Apollo ein Opfer zu bringen, der in einem Chorgesang angerufen wird:

Numen o Latonium,
audi vota supplicum,
qui ter digno te honore
certant sancte colere.
Nos benigno tu favore
subditos prosequere.

Das Opfer wird nicht angenommen, ein Blitz zerstört alles, und den bestürzten Öbalus sucht Hyacinthus in einer Arie damit zu beruhigen, daß es die Götter nicht immer so ernsthaft meinten:

Saepe terrent numina
surgunt et minantur,
fingunt bella
quae nos angunt,
mittunt tela
quae non tangunt;
at post ficta nubila
rident et iocantur.

Syntaxistarum optime ab Ex. D. P. Professore (es war P. Rufinus Widl vom Kloster Seeon) composita, et ex voto ab illius Discipulis producta, quod quidem summo mihi solatio fuit. Gratulor Ex. D. P. Prof. applausum publicum. Musica quoque a D. Wolfgango Mozart undecenni Adulescentulo composita omnibus placuit, qui quidem ad noctem nobis artis suae musicae in clavicembalo insignia specimina dedit. Hammerle S. 7.

Nun erscheint Apollo und bittet um Aufnahme bei Öbalus, da ihn Jupiter verbannt habe; nachdem man sich gegenseitig die erlesensten Artigkeiten gesagt hat, dankt Apollo in einer Arie. Hierauf folgen die beiden ersten Akte der Tragödie. Dann meldet Öbalus seiner Tochter, daß Apollo sie zur Gemahlin begehre; sie willigt freudig ein und spricht ihr Entzücken in einer passagenreichen Arie aus:

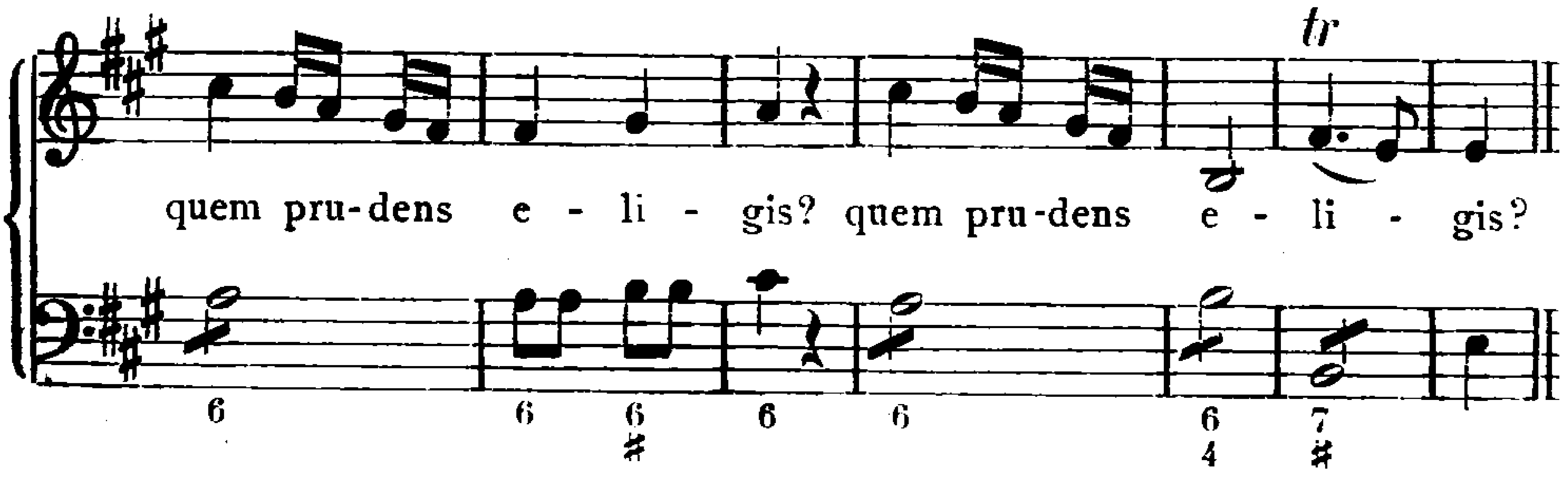
Laetare, iocari
fruique divinis honoribus stat,
dum Hymen optimus
taedis et floribus
grata, beata
connubia iungit et gaudia dat!

Allein nun tritt Zephyrus mit der Meldung auf, Hyacinthus sei von Apollo erschlagen. Melia erklärt darauf, sie könne ihn nicht heiraten, Öbalus will ihn verbannen und Zephyrus drückt in einer Arie die Hoffnung aus, die er hieraus für sich schöpft. Da kommt Apollo, bezeichnet ihn als den Mörder des Hyacinthus und läßt ihn durch die Winde entführen; Melia macht ihm, durch diese neue Gewalttat empört, heftige Vorwürfe, und in einem Duett weist sie ihn gänzlich ab und heißt ihn fortgehen, während er über seine Liebe und ihre Härte klagt. Nun folgt der dritte und vierte Akt der Tragödie. Darauf wird Hyacinthus hereingetragen und berichtet sterbend in einem begleiteten Rezitativ, daß Zephyrus sein Mörder sei, worauf Öbalus Gelegenheit findet, in einer Arie gebührend zu wüten. Als ihm nun Melia mitteilt, daß Hyacinthus getötet und Apollo von ihr verbannt worden sei, wird sie eines Besseren belehrt und fürchtet nun den Zorn des beleidigten Gottes, was zu einem Duett Veranlassung gibt. Apollo aber erscheint, verwandelt Hyacinthus in eine Blume, versichert Öbalus und Melia, die um Verzeihung flehen, seiner Huld und vermählt sich Melia. In einem Schlußterzett sprechen sie dann ihre allseitige Zufriedenheit aus.

Wie der Text, so bewegt sich auch die Musik durchaus im italienischen Geleise. Lieblingswendungen Chr. Bachs begegnen wir auf Schritt und Tritt, einmal, in Melias Arie Nr. 4, taucht auch ein Anklang an Händel auf. Auch süddeutsche Züge fehlen nicht[1]. Stil und Aufbau sind dieselben wie bei dem Oratorium: die Arien folgen mit zwei Ausnahmen[2] der vollen dreiteiligen Dacapoform Hasses, ebenso die wesentlich homophon gehaltenen Duette[3]. Der Gesamteindruck der Musik ist entschieden schwächer als bei dem Oratorium; die meisten Stücke haben etwas Konventionelles und Frostiges. Das

[1] Vgl. den Mittelsatz des Duettes Nr. 6. [2] Die Arie Nr. 3 wiederholt nach Chr. Bachs Vorgang beim Dacapo nur das verkürzte Ritornell, Nr. 5 und 9 haben überhaupt keinen Mittelsatz im älteren Sinn. [3] In Nr. 8 geschieht der Einsatz Melias mit dem Hauptthema auf der Dominante.

liegt wohl nicht allein an der Steifheit des Textes, sondern auch an Mozarts deutlich erkennbarer Schwäche im Lateinischen[1], die ihn nicht zu voller Sicherheit seinem Stoffe gegenüber gelangen ließ. Zu wirklichem, warmem Leben erhebt sich der Ausdruck nur in dem Duett zwischen Melia und Öbalus (Nr. 8), das schon seiner Instrumentation halber (Hörner, erste Geigen con sordini, zweite Geigen pizzicato und geteilte Bratschen) bemerkenswert ist. Die Melodik ist zwar mit ihrer süßen Wehmut und ihren kleinen chromatischen Schmerzen ein unverkennbarer Absenker Chr. Bachs, aber der Ausdruck ist natürlich und wahr, und in reizvoller Weise wird die Melodie des Vaters von der den Verlust des Geliebten beweinenden Tochter ausgeschmückt. In anderer Hinsicht ist die Arie des Hyacinthus (Nr. 2) wichtig. Sie bringt nicht allein schon im Ritornell drei gegensätzliche Themen, sondern geht auch nach dem Eintritt der Singstimme liebevoll auf allerhand Einzelheiten des Textes ein (vgl. das chromatisch aufsteigende »surgunt«). So entsteht eine lose Reihe kleiner, selbständiger Tongedanken, die den Eindruck zusammenhängender Melodik nur schwer aufkommen läßt. Wir werden dieser Art in den italienischen Jugendopern noch öfter begegnen. Sonst ist freilich gerade unsere Oper an Merkmalen, die auf den späteren Mozart hinweisen, ziemlich arm. In Frage käme hiefür der Trugschluß auf dem Sextakkord der Unterdominante, den Mozart bis in die Tage der Zauberflöte hinein liebt, bei der angelegentlichen Frage in Zephyrus'-Arie Nr. 5:

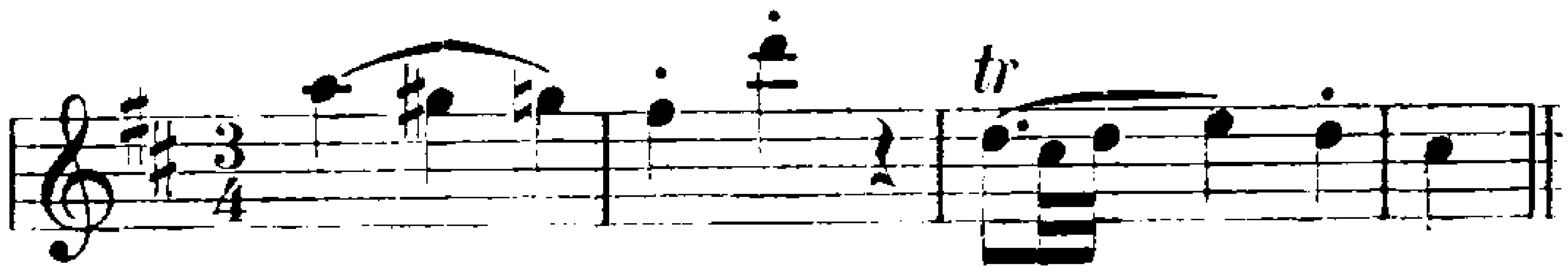


und die plötzliche, durch den Text nicht gerechtfertigte chromatische Trübung auf »beata« in Melias Arie Nr. 4 (G.-A. S. 34 unten).

Auch die Rezitative stehen nicht auf der Höhe des Oratoriums. Neben flüchtigen, an die spätere Art gemahnenden Strecken stehen andere von großer Ausdruckskraft, wie zwischen Nr. 5 und 6 oder

[1] Vgl. auch den Brief B I 3.

zu Beginn des zweiten »Chorus«[1]. Das Orchester ist, wie im Oratorium, mit ziemlicher Selbständigkeit und jener Schmiegsamkeit dem Text gegenüber behandelt, die wir, als ein Erbteil der Opera buffa, schon bei Chr. Bach und seinen italienischen Zeitgenossen finden. Die kurze, einsätzige Ouvertüre, hier Intrada genannt, folgt genau dem Muster der Ouvertüre zur „Schuldigkeit"; schon hier erscheinen die in diesen Werken besonders beliebten geteilten Bratschen. Die Schlußgruppe enthält ein Beispiel jener für Mozart charakteristischen, in großen Intervallen aufschlagenden Rhythmen, die den melodischen Faden plötzlich abreißen:



Bis vor kurzem pflegte man dieser an und für sich schon staunenswert reichen kompositorischen Ernte noch die vier Klavierkonzerte in F-, B-, D- und Gdur (K.-V. 37, 39, 40, 41, S. XVI. 1—4) hinzuzufügen, die teils von Mozart selbst, teils von seinem Vater unter dem April, Juni und Juli 1767 registriert werden. Dagegen mußte befremden, daß L. Mozart sie in seinem sonst sehr sorgfältigen Katalog von 1768 übergeht. Es ist das Verdienst von Wyzewa und Saint-Foix, nachgewiesen zu haben, daß es sich dabei nicht um Originalwerke, sondern um Bearbeitungen fremder Kompositionen handelt[2]. Der Zweck war, für die bevorstehende Reise nach Wien mit neuen und dankbaren Vortragsnummern versehen zu sein. Die Vorlagen waren:

1. für K.-V. 37, 1. Satz das erste Allegro der 5. Sonate von Raupach[3], für das Finale der 1. Satz der Sonate op. 1, Nr. 3 von L. Honauer[4];

2. für K.-V. 39, 1. und 3. Satz das erste Allegro und Finale der 1. Sonate von Raupach, für das Andante Joh. Schobert op. 17 Nr. 2, 1. Satz[5];

---

[1] Auch S. 40 ist wegen des chromatisch abwärts steigenden Basses bemerkenswert. Auffallenderweise hat Mozart die ungünstigen Götterzeichen (Part. S. 14), einen beliebten tonmalerischen Vorwurf der Italiener, im Secco abgemacht.
[2] I 187 ff.; ZIMG X 35 ff.
[3] Über Raupach vgl. Gerber Altes Lex. II 239.
[4] Das Andante stammt nach WSF von Schobert, trotzdem es sich unter dessen erhaltenen Kompositionen nicht findet.
[5] Zusammen mit Mozarts Konzertsatz von WSF 1908 bei Breitkopf und Härtel herausgegeben.

3. für K.-V. 40, 1. Satz L. Honauer op. 2 Nr. 1, Satz 1; für das Andante Eckardt, Sonate op. 1 Nr. 4;

4. für K.-V. 41, 1. und 3. Satz L. Honauer, Nr. 1, Satz 1 und Finale; für das Andante Raupach, Sonate Nr. 1, Andantino.

Von wenigen Ausnahmen abgesehen zeigt diese Auswahl, daß Mozart mehr auf äußeren Glanz und Dankbarkeit gesehen hat, als auf inneren Gehalt. Die Vorlagen selbst läßt er unangetastet, ein längeres Tutti wird dem Beginn des Sonatensatzes vorangeschickt, ein zweites, kürzeres, dem Schlusse angehängt, ein drittes wird zwischen Themengruppe und Durchführung eingefügt. Im übrigen verhält sich das Orchester lediglich stützend und begleitend; die freie Kadenz wird meistens vom Solo mit Unterstützung des Orchesters, seltener vom Tutti eingeführt. In einzelnen Sätzen erscheint aber noch ein viertes Tutti, und zwar in der Regel unmittelbar vor der Reprise. Die breit ausgesponnenen Anfangstutti der ersten und teilweise auch der letzten Sätze bestreiten ihren thematischen Stoff zunächst aus dem Hauptgedanken des Sonatensatzes, stellen ihm aber dann in der Regel nach Chr. Bachs Vorbild ein gegensätzliches zweites Thema gegenüber. Dazu nimmt Mozart aber bezeichnenderweise mit einer Ausnahme (K.-V. 37, 1) nicht das Seitenthema seiner Vorlage, sondern deren Schlußgruppe, oder wie in K.-V. 37, 3 eine spätere Episode des Rondos.

Aber Mozart hat seine Vorlagen nicht bloß rein mechanisch zu Konzerten umgeschaffen, sondern ihnen in seiner Bearbeitung oft genug den Stempel seines Geistes aufgedrückt. So holt er gleich am Anfang von K.-V. 37 aus dem Raupachschen Satze die charakteristischen, erregten Synkopen heraus, und im dritten Tutti von K.-V. 39, 1 nimmt das Orchester dem Solisten seine spielerische Figur aus der Hand und taucht sie in düsteres Moll, aus dem der Solist dann nur mit Mühe den Ausweg findet. Am freiesten ist in demselben Konzert das Schobertsche Andante behandelt: das pochende Baßmotiv, das bei Schobert erst im zweiten Teil auftaucht, ist nicht allein in den ersten übergeführt, sondern obendrein für sich allein noch in mächtigem Unisono des Orchesters an die Spitze des ganzen Satzes gestellt, wodurch dessen schweres Pathos geradeswegs ins Finstere gesteigert wird. Auch K.-V. 41 enthält solche Proben von Mozarts Selbständigkeit, besonders in den eigenen Gedanken, die er den ersten Tutti aller drei Sätze eingefügt hat[1].

[1] Die Behandlung des Orchesters weist in den vier Konzerten einen stetigen Fortschritt auf. K.-V. 40 hat Trompeten, K.-V. 41 Flöten (statt der Oboen).

So deutliche Spuren Chr. Bach mit dem Themengegensatz, der Vorliebe für äußeren Glanz und der Vernachlässigung des eigentlichen „Konzertierens“ zugunsten des Solisten in diesen Werken hinterlassen hat, so ist natürlich ein Vergleich mit dessen eigenen Klavierkonzerten ausgeschlossen[1]. Die Bearbeitung dreier Sonaten aus Chr. Bachs op. 5 ist offenbar als eine frühere Studienarbeit dieser Art zu betrachten (K.-V. 107)[2].

Sonst sind aus dieser Salzburger Zeit keine datierten Kompositionen erhalten. Die neueste Forschung[3] ist jedoch geneigt, noch eine Anzahl von Werken in diese Zeit zu setzen, so namentlich die undatierte F dur-Sinfonie (K.-V. 76, S. XXIV. 3). Ihrem ganzen Stil und vor allem dem Bau ihres ersten Satzes nach gehört sie unter die Jugendwerke, auch deutet der offenkundige Anklang an Rameau[4] im Thema des letzten Satzes auf die zeitliche Nähe der Pariser Reise hin. Andererseits weist die Einfügung des Menuetts nach Süddeutschland. So liegt die Annahme nahe, daß das Werk entweder schon in Salzburg, oder doch unmittelbar darauf in Wien entstanden ist[5].

---

1 Über Bachs Klavierkonzerte vgl. H. Daffner, Die Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart 1906, S. 36 ff. 2 WSF I 160 f. setzen sie in die Zeit zwischen April 1765 und April 1766. 3 WSF I 178 ff. 4 »Le Temple de la Gloire«, Gavotte (Allegro gai). 5 WSF weisen auf die Verwandtschaft des ersten Satzes mit der Ouvertüre der „Schuldigkeit“ hin, übersehen aber dabei die gänzlich verschiedene Art der Durchführung. In der Ouvertüre ist sie thematisch, in der Sinfonie aber schweift sie von den Hauptgedanken ab und findet sich erst nach erregter Modulation wieder zum zweiten Thema zurück. Die thematische Verbindung zwischen Menuett und Trio fand Mozart bereits bei seinem Vater vor, s. o. S. 13.

Die ersten Opern in Wien

Die gegen Ende des Jahres 1767 bevorstehende Vermählung der Erzherzogin Maria Josepha mit dem König Ferdinand von Neapel gab ohne Zweifel die Veranlassung, daß L. Mozart am 11. September dieses Jahres mit seiner ganzen Familie nach Wien reiste; er durfte hoffen, unter den günstigsten Verhältnissen, vor dem glänzendsten Publikum zu bewähren, welche Fortschritte sein Sohn gemacht habe.

Sie machten ihre Reise rasch ab; in Lambach mußten sie beim Prälaten zu Mittag speisen, und als sie im Kloster Mölk einkehrten, wurde Wolfgang vom Organisten erkannt, da er die Orgel versuchte.

In Wien wollte es ihnen nicht gleich glücken. An den Hof konnten sie nicht gelangen, da die schöne und allgemein beliebte Prinzessin Josepha von den Blattern befallen wurde, an denen sie am 15. Oktober, dem Namenstage der Kaiserin, starb; natürlich wurde es dadurch auch unmöglich, sich in vornehmen Familien hören zu lassen. Sie wollten wieder abreisen, man hielt sie aber fest, da es nicht sicher war, ob der Kaiser sie nicht rufen ließ. Aus dieser Zeit des Wartens erwähnt der Vater eine Aufführung von Hasses »Partenope«, an der ihm besonders die Tänze mit dem berühmten Vestris gefielen, und von Fl. Gaßmanns »Amore e Psiche«. Schließlich flüchtete er aber doch vor den immer mehr um sich greifenden Blattern Ende Oktober mit seinen Kindern nach Olmütz. Allein beide, zuerst Wolfgang, dann Marianne, wurden hier davon ergriffen. Graf Leopold Anton von Podstatzky, Domdechant von Olmütz und Domherr von Salzburg (weshalb Mozart ihm bekannt war), erbot sich dem bekümmerten Vater, die ganze Familie bei sich aufzunehmen, weil er — ein seltener Fall — diese Krankheit nicht fürchtete. In der Domdechantei, unter sorgsamer Pflege und ärztlicher Behandlung, überstanden die Kinder glücklich die Blattern, die so heftig auftraten, daß Wolfgang neun Tage blind da lag. Da er noch mehrere Wochen nach der Genesung

seine Augen schonen mußte und ihm dabei die Zeit lang wurde, pflegte der erzbischöfliche Kaplan Hay, später Bischof von Königgrätz (ein Bruder der Frau von Sonnenfels[1]), der die Familie täglich besuchte, ihn mit Kartenkunststücken zu unterhalten, die der Knabe mit Eifer und Geschick ihm ablernte. Mit ebenso großer Lebhaftigkeit wurde in dieser Mußezeit die Gelegenheit benutzt, Fechten zu lernen, wie denn Mozart für körperliche Übungen auch in späteren Jahren Neigung hatte[2]. Nach der Genesung komponierte er für das Töchterchen des Leibmedikus Wolf, der ihn behandelte, eine Arie, woran ihn der Vater später erinnerte (28. Mai 1778).

Die Rückreise wurde am 23. Dezember angetreten; sie hielten sich unterwegs in Brünn vierzehn Tage auf. Hier fanden sie beim Grafen Franz Anton Schrattenbach, dem Bruder des Erzbischofs von Salzburg, der sie schon auf der Heimreise zu einem Konzert hatte veranlassen wollen, die beste Aufnahme, und der gesamte hohe Adel in Brünn bewies ihnen eine „sonderbare Achtung".

In Wien aber, wo sie den 10. Januar 1768 wieder eintrafen, fanden sie Schwierigkeiten über Schwierigkeiten. Zwar bei Hofe erhielten sie jetzt Zutritt, ehe sie nur selbst daran dachten. Die Kaiserin Maria Theresia erfuhr kaum von der gefährlichen Krankheit, die die früher von ihr bewunderten Kinder ausgestanden hatten, als sie (am 19. Januar) die Familie zu sich bescheiden ließ. Der Kaiser selbst kam in das Vorzimmer und führte sie zu seiner Mutter, bei der sie außer dem Herzog Albert von Sachsen-Teschen und den Erzherzoginnen niemand antrafen. Zwei Stunden mußten sie in diesem Familienkreise verweilen[3]. Die Kaiserin unterhielt sich als eine Frau von mütterlichem Herzen auf das vertraulichste mit der Frau Mozart, ließ sich von ihr ausführlich von der Krankheit der Kinder und von ihren großen Reisen erzählen, drückte ihr teilnehmend die Hände und streichelte ihr die Wangen, während der Kaiser mit Wolfgang und dem Vater sich über Musik und viele andere Dinge unterhielt und „der Nannerl sehr oft die Röte ins Gesicht trieb". Diese außerordentliche Leutseligkeit war ehrenvoll und erquickend für die patriotischen Herzen der Familie Mozart, aber einträglich wurde sie nicht. Die Kaiserin beschenkte sie mit einer schönen Medaille von

[1] G. Forster, Schriften VII, S. 270. [2] AMZ II, S. 301. [3] Nach Angabe Mariannens haben die Kinder bei dieser Gelegenheit auch gespielt; der Vater erwähnt davon nichts.

geringem Wert; da sie seit dem Tode ihres Gemahls weder Oper noch Komödie mehr besuchte und auch keine Musik bei sich hielt, so konnte eine Aufforderung, bei Hofe zu spielen, nur vom Kaiser ausgehen. Allein Joseph zeigte sich wenig geneigt, gegen Künstler eine Freigebigkeit zu beweisen, die man früher von fürstlicher Gnade und fürstlichem Glanz unzertrennlich hielt, und machte durch seine Sparsamkeit nicht allein L. Mozart unzufrieden. Der Adel folgte dem Beispiel des Hofes und vermied es, einen verschwenderischen Glanz an den Tag zu legen, weil man sich dem Kaiser dadurch gefällig machte. Während des Faschings war das einzige Vergnügen das Tanzen: Bälle und Redouten drängten sich; allein während früher die vornehmen Familien sich in glänzenden Gesellschaften überboten, bei denen fast regelmäßig auch ausgezeichnete Virtuosen auftraten, wurden die Bälle jetzt in öffentlichen Sälen auf allgemeine Unkosten gegeben. L. Mozart deutet an, daß bei dieser Einrichtung der Hof noch seinen Vorteil hatte, indem er alle Tänze, Redouten, Bälle und Spektakel verpachtete und so den Nutzen mit den Pächtern teilte. Unter solchen Umständen half es Mozart nicht gar viel, daß er bei den angesehensten Männern und einflußreichsten Musikfreunden gut empfohlen war, dem Oberst-Stallmeister Grafen v. Dietrichstein, der alles beim Kaiser galt, dem Fräulein Josepha Guttenberg, „die das linke Auge der Kaiserin war", dem Leibarzt L'Augier[1], einem vielgereisten Mann von umfassenden Kenntnissen, namentlich von großer Geschicklichkeit und feinem Urteil in der Musik, dessen Haus der Sammelplatz der gelehrten und gebildeten Welt war. Zu seinen Gönnern durfte er auch den Herzog Joh. Carl von Braganza zählen, einen hervorragenden Mann, der beim Erdbeben von Lissabon und als Volontär im österreichischen Heer Mut und Charakter bewährt[2], auf wiederholten Reisen mannigfache Kenntnisse und freisinnige Ansichten erworben hatte[3] und außerdem ein vorzüglicher Gesellschafter und gründlicher Kenner der Musik war[4]. Gluck widmete ihm seine Oper Paride ed Elena (1770) und erklärte in der berühmten Dedikation, er suche in ihm nicht sowohl einen Gönner als einen Richter, der ein gründlicher und geschmackvoller Kenner der Kunst und frei von Vorurteilen sei. Gunst und Teilnahme fanden sie auch beim Fürsten Kaunitz, einem feinen Kenner; aber

[1] Burney, Reise II, S. 183 ff. Dutens, Mém. I, p. 353 f. [2] Garat, Mém. sur Suard II, p. 218 ff. Dutens, Mém. I, p. 347 f. [3] Zimmermann, Briefe S. 96. [4] Burney, Reise II, S. 189.

bei seiner bis zum Lächerlichen getriebenen Angst um seine Gesundheit gestattete er Wolfgang keinen Zutritt, solange in dessen Gesicht noch die von den Blattern zurückgebliebenen roten Flecken sichtbar waren. Bei dem Fürsten Gallitzin, dem russischen Botschafter, fand nach Erzählung der Schwester und des Vaters[1] der Kinder wegen im März eine „große Akademie" statt.

Über das Wiener Publikum im allgemeinen spricht sich L. Mozart sehr wenig günstig aus[2]:

Daß die Wiener, in genere zu reden, nicht begierig sind ernsthafte und vernünftige Sachen zu sehen, auch wenig oder gar keinen Begriff davon haben, und nichts als närrisches Zeug, Tanzen, Teufel, Gespenster, Zaubereyen, Hanswurst, Lipperl, Bernardon, Hexen und Erscheinungen sehen wollen, ist eine bekannte Sache und ihre Theater beweisen es täglich. Ein Herr, auch mit einem Ordensband, wird wegen einer hanswurstigen Zote oder einfältigen Spaß mit den Händen klatschen, lachen, daß er fast aus dem Athem kömmt, hingegen bey der ernsthaftesten Scene, bey der rührendsten und schönsten Action und bey den sinnreichesten Redensarten mit einer Dame so laut schwätzen, daß andre ehrliche Leute kein Wort verstehen können.

Unter dem Eindruck mannigfacher Enttäuschungen beurteilt Mozart hier allerdings den Wiener Kunstgeschmack einseitig nach den niederen Volksbelustigungen[3]; was es außerdem für einen Künstler zu hören und zu lernen gab, das zeigen nicht allein Wolfgangs Werke aus dieser Zeit, sondern auch die Worte Glucks, Wien sei von jeher eine Stadt gewesen, die keine gemeinen Vorurteile gekannt und stets dem Höchsten in der Kunst eine Gasse gebrochen habe[4]. War doch 1767 Glucks zweites großes Reformwerk, die „Alceste" in Szene gegangen. Aber freilich, der Reiz des „Wunderkindes" war von Mozart gewichen. Das Publikum hatte für seine künstlerischen Fortschritte weit weniger Sinn mehr; die Fachgenossen aber erkannten ihn insofern als ebenbürtigen Mitbewerber an, als sie ihn die alten Laster ihres Standes, den Brot- und Handwerksneid, reichlich kosten ließen. Der Vater erzählt davon[5]:

Ich erfuhr, daß alle Klavieristen und Komponisten in Wien sich unserm Fortgange widersetzten, ausgenommen der einzige Wagenseil, der aber, da

---

[1] B IV 274. Nott. S. 103. [2] B IV 268 f. [3] Vgl. Gervinus, Gesch. der poet. National-Literatur IV, S. 384 ff. Devrient, Gesch. der deutschen Schauspielkunst II, S. 191 ff. Sonnenfels, Gesamm. Schr. V, S. 157 f., 191 f. und Brief an Klotz I, S. 2 ff. (aus demselben Jahre 1768). [4] Vorrede zur Oper „Alceste". [5] B IV 271.

er krank zu Hause ist, nichts helfen oder wenig zu unsrem Vorteil beytragen kann. Die Hauptmaxime dieser Leute war, alle Gelegenheit uns zu sehen und die Wissenschaft des Wolfgangerls einzusehen sorgfältig zu vermeiden. Und warum? damit sie bei den so vielen Fällen, da sie gefragt würden, ob sie diesen Knaben gehört hätten und was sie davon hielten, allezeit sagen konnten, daß sie ihn nicht gehört haben und daß es unmöglich wahr sein könnte; daß es Spiegelfechterei und Harlekinade wäre; daß es abgeredte Sachen wären, da man ihm Sachen zu spielen gebe, die er schon kenne; daß es lächerlich sei zu glauben, daß er componirt usw. Sehen Sie, deswegen fliehen sie uns. Denn wer gesehen und gehört, kann nicht mehr so reden ohne sich in Gefahr zu setzen seine Ehre dabei zu verlieren. Einen von dieser Art Leute habe ich in das Garn bekommen. Wir hatten es mit Jemand abgeredet, uns in der Stille Nachricht zu geben, wenn er da ist. Er sollte aber dahin kommen, um dieser Person ein recht außerordentlich schweres Concert zu überbringen, welches man dem Wolfgangerl vorlegen sollte. Wir kamen also dazu und er hatte hiemit die Gelegenheit, sein Concert von dem Wolfgangerl so wegspielen zu hören, als wüßte er es auswendig. Das Erstaunen dieses Compositors und Clavieristen, seine Ausdrücke und Redensarten, deren er sich bey seiner Bewunderung bediente, gaben uns Alles zu verstehen, was ich Ihnen oben schon gesagt habe und letztlich sagte er: Ich kann als ein ehrlicher Mann nicht mehr sagen, als daß dieser Knabe der größte Mann ist, welcher dermalen in der Welt lebt: es war unmöglich zu glauben.

Allein eine einzelne Genugtuung der Art konnte gegen die im stillen arbeitende neidische Verkleinerungssucht nicht viel ausrichten. Da kam vom Kaiser selbst ein Vorschlag, dessen Ausführung geeignet war, die außerordentliche Befähigung Wolfgangs im glänzendsten Lichte zu zeigen. Er forderte ihn auf, eine Oper zu komponieren, und bemerkte dabei, er würde sie ihn gern selbst am Klavier dirigieren sehen. Mit gleichem Eifer gingen Vater und Sohn auf diesen Wunsch ein, um so mehr, als ein glücklicher Erfolg der Oper nicht nur für Wien ihren Ruf feststellte, sondern dem jungen Künstler den Weg nach Italien und auf die dortigen Bühnen bahnte. Der Kaiser gab dem Theaterunternehmer Affligio seinen Wunsch zu erkennen; L. Mozart, der wohl wußte, daß das Schicksal einer Oper hauptsächlich von den Darstellern abhing, verstand es, die Sänger und Sängerinnen für eine Oper zu gewinnen, die jedenfalls wegen der Jugend des Komponisten eine ungewöhnliche Teilnahme des Publikums zu erwarten hatte, so daß sie ihrerseits in Affligio drangen, dem jungen Komponisten eine Oper zu übertragen. In der Tat erklärte er sich bereit und schloß einen Kontrakt ab, die Oper aufzuführen und mit 100 Dukaten zu honorieren.

Die für die opera seria engagierten Sänger und Sängerinnen waren nicht sehr ausgezeichnet. Schon am 29. September 1767 berichtete L. Mozart, die Oper von Hasse (Partenope) sei schön, aber die singenden Personen, NB. für eine solche Festivität, gar nichts Besonderes, Tibaldi als Tenorist, Rauzzini von München, der beste Kastrat, Prima Donna Elisabeth Deiberin (Teyber), eines wienerischen Hofviolinisten Tochter, Schülerin der Tesi und Hasses. Auch Gluck hatte ihnen seine Alceste nicht anvertrauen mögen. Alceste wurde in Wien am 16. Dezember 1767 aufgeführt; die Bernasconi erregte das größte Aufsehen als Alceste, den Admet aber sang Tibaldi. Mozarts waren damals noch in Olmütz, allein sie hatten auch nach ihrer Zurückkunft Gelegenheit „die traurige Glucksche Alceste", wie L. Mozart sie nennt[1], zu hören. Es ist ein merkwürdiges Zusammentreffen, daß Wolfgang, im Begriff, seine erste Oper zu schreiben, Zeuge war, wie in Wien Gluck mit der Alceste den entscheidenden Schritt zur Reform der dramatischen Musik tat, und vielleicht hängt es auch mit dieser Jugenderinnerung zusammen, daß er später gerade die Alceste mit unverkennbarer Vorliebe studierte. L. Mozart war bei seiner auf den Traditionen der italienischen Musik beruhenden Bildung Glucks Neuerungen, wie sich begreifen läßt, wenig zugetan. Daß man auch im Publikum vielfach wie er urteilte, sieht man aus dem, was Sonnenfels[2] als Gespräche anführt, die bei der Aufführung der Alceste, nicht auf dem Paradies, sondern im adligen Parterre zu hören waren: „Das ist erbaulich! neun Tage ohne Schauspiele und am zehnten ein De profundis! — Wie? ich denke, hier ist's auf Tränen abgesehen? kann sein, daß ich welche vergieße — aus langer Weile. — Nein, das heißt sein Geld weggeworfen! eine vortreffliche Ergötzung, eine Närrin, die für ihren Mann stirbt!"

Dagegen waren die Mitglieder der opera buffa vortrefflich[3], man wählte mithin eine opera buffa. Den Text lieferte Marco Coltellini, ein geborener Florentiner, der von 1758 an in Wien als „Theatraldichter" lebte und 1769 sogar Metastasios Nachfolger als

[1] Der Zusammenhang (Nissen S. 134) schließt doch nicht aus, daß L. Mozart diesen Ausdruck als Gegensatz zur opera buffa verstand. „Zu seriösen Opern sind keine Sänger hier, selbst die traurige Gluckische Oper: Alceste ist von lauter Opera-buffa-Sängern aufgeführt worden. Jetzt machte G. auch eine Opera buffa."
[2] Ges. Schr. V, S. 155 f. [3] Eine eingehende Charakteristik gibt Sonnenfels, Ges. Schr. V, S. 290 ff.

»poeta Cesareo« wurde; 1772 ging er dann als kaiserlicher Hofdichter nach Petersburg. Als Dichter schloß er sich zuerst Metastasio an, der ihm hohes Lob spendet[1], schwenkte aber schon in Wien in das Lager der Reformfreunde über und ist zusammen mit Frugoni und dem berühmteren Calzabigi ein Hauptvertreter der neuen, ernsteren Operndichtung geworden. In seiner »Ifigenia in Tauride« (komponiert 1758 von Traëtta) erreicht er sogar erstmals jene Einfachheit der dramatischen Grundidee, die dann später Calzabigi und Gluck als Hauptgrundsatz ihres neuen Musikdramas verkündigten. In der opera buffa hielt er sich dagegen in den herkömmlichen Geleisen; auch die für Mozart geschriebene »Finta semplice« (K.-V. 51) macht keine Ausnahme davon.

Wolfgang machte sich sogleich an die Arbeit, damit die Oper zu Ostern gegeben werden könnte; nach Vollendung des ersten Aktes wurde er den Sängern mitgeteilt, die ihre völlige Zufriedenheit und Bewunderung aussprachen. Allein jetzt verursachte der Dichter einen Aufenthalt, indem er die von Komponist und Sängern gewünschten Veränderungen mit dem Text so langsam vornahm, daß er erst nach Ostern damit fertig wurde. Mozart ließ sich das nicht anfechten, komponierte mit Lust und Eifer, schrieb neue Arien, wenn es verlangt wurde, und hatte bald die ansehnliche Partitur von 25 Nummern, 558 Seiten in drei Teilen, vollendet.

Indessen wurde gegen die Aufführung der Oper bald von vielen Seiten her intrigiert. Der Gedanke, einen zwölfjährigen Knaben an dem Flügel dirigieren zu lassen, an dem man Gluck zu sehen gewohnt sei, war für viele entwürdigend, und man wußte dies geltend zu machen. Leopold hatte Gluck im Verdacht, daß er an diesen Ränken teilnehme. Zwar schrieb er anfangs: „Ich habe sogar den Gluck auf unsere Seite gebracht, so zwar, wenn es ihm auch nicht gänzlich von Herzen geht, so darf er es nicht merken lassen, denn unsere Protektoren sind auch die seinigen"; allein später sagte er geradezu: „Unter dieser Zeit haben alle Compositores, darunter Gluck eine Hauptperson ist, alles untergraben, um den Fortgang dieser opera zu hindern." Das ist entschieden übertrieben. Was hätte Gluck von diesem Anfänger fürchten sollen? Wohl aber mag seinem ernsten Sinn der ganze Versuch des

[1] Metastasio, Opp. post. II, p. 278, 290, vgl. Arteaga, Le rivoluzioni del teatro musicale italiano III, p. 126 und neuerdings vor allem H. Goldschmidt in der Einleitung zu den Ausgewählten Werken Traëttas DTB XIV 1.

Zwölfjährigen, von dem der Vater so viel Aufhebens machte, wie eine Spielerei erschienen sein, und er hat in seiner geraden Art[1] mit seinem Urteil jedenfalls nicht hinter dem Berge gehalten. L. Mozart aber hat damals bereits Gelegenheit genommen, in dem Kampf um das neue Musikdrama sich und damit auch seinen durch die Londoner Eindrücke allerdings wohl vorbereiteten Sohn mit Nachdruck auf die Seite der Alten, durch Metastasio und den „Musikvater" Hasse vertretenen Kunst zu stellen. Er veranlaßte beide zu erklären, dreißig Opern seien in Wien aufgeführt worden, „die in keinem Stücke der opera dieses Knaben beykommen, die sie beide nicht anders als im höchsten Grade bewunderten." Nun kehrte man den Spieß um. Da von der Hilfe, die Leopold dem Sohne bei seinen bisherigen Werken hatte angedeihen lassen, mittlerweile einiges ruchbar geworden sein mochte, so hieß es, die Komposition sei überhaupt nicht von Wolfgang, der so etwas gar nicht vermöge, sondern vom Vater. Auch gegen dies Gerede wußte er Rat. In großen Gesellschaften, beim Fürsten Kaunitz, dem Herzog von Braganza, bei Bonno, dem Kapellmeister des Prinzen von Hildburghausen[2], bei Metastasio und Hasse ließ er einen beliebigen Band von Metastasio aufschlagen und Wolfgang die erste beste Arie sogleich mit Orchesterbegleitung komponieren und niederschreiben, — eine Probe, die wenigstens an der technischen Fertigkeit und Sicherheit keinen Zweifel übrig ließ. Dies bestätigt außer der Schwester auch Niemetschek durch das Zeugnis „verehrungswürdiger Personen, welche bei solchen Proben gegenwärtig gewesen waren."

Trotz aller Gegenanstrengungen L. Mozarts wirkten die unausgesetzten Hetzereien der gegen die Oper empörten „Musikhölle" endlich auch bei den Künstlern, die sie darstellen sollten. Das Orchester wurde aufgestachelt, sich nicht von einem Knaben dirigieren zu lassen; die Sänger, obgleich sie sich mit der Musik, als einer auch für sie dankbaren, zufrieden erklärt hatten, fingen an, für den Erfolg der Oper beim Publikum zu fürchten, als sie sahen, mit welchem Eifer dagegen gearbeitet wurde. Nun hielten sie es für ihren Vorteil, die Aufführung zu hintertreiben, und sprachen daher, wo es tunlich schien, ebenfalls mit Achselzucken über die Komposition. L. Mozart beklagt sich über die Doppelzüngigkeit der Sänger, von denen mancher kaum die Noten kenne und alles nach dem Gehör lernen müsse, bitter gegen Graf

[1] Burney, Reise II, 188 ff. [2] Vgl. E. Wellesz, Giuseppe Bonno SIMG X. 395 ff.

Zeil, der glaubte, alle Musici seien für Wolfgang eingenommen, weil er nach dem Äußern urteile und ihm „die innerliche Bosheit dieser Vieher“ nicht bekannt sei. Jetzt wurde es auch dem Impresario bedenklich, ob die Aufführung der Oper, die er wohl hauptsächlich nur übernommen hatte, weil er von dem Knabenalter des Komponisten eine besondere Anziehungskraft auf das Publikum hoffte, ihm nicht etwa Schaden bringen könnte. Affligio[1] war ein Abenteurer und Spieler, der sich ein Offizierspatent erschwindelt und es bis zum Oberstleutnant gebracht hatte; seinen völligen Mangel an Kunstsinn bezeugt der Zug, daß er, als in der Tierhetze zwei Ochsenfänger ihr Probestück an einem ungarischen Stier machten, zu einem Freunde sagte: „Sehen Sie, diese Hunde sind mir lieber als Aufresne und Neuville“ (zwei vortreffliche Schauspieler, die er begünstigte)[2]. Während der von ihm am 16. Mai 1767 übernommenen Impresa verewigte er durch die traurige Rolle, die er im Kampfe des regelmäßigen Schauspiels gegen die Hanswurstiaden mehr als einmal spielte, seinen Namen[3]. Zuletzt kam er als Fälscher auf die Galeeren[4]. Mit einem solchen Menschen hatte Mozart zu tun. Er schob die Oper unter allen möglichen Vorwänden und mit den besten Versprechungen von Ostern bis Pfingsten, dann bis zur Rückkehr des Kaisers aus Ungarn und so weiter auf, ließ dabei eine Oper nach der anderen einstudieren, und so oft ihm L. Mozart den Befehl abzwang, die Oper zu kopieren und zu probieren, wurde er heimlich widerrufen. Durch den Einfluß des Hofes — denn der Kaiser fragte bei verschiedenen Gelegenheiten Wolfgang, wie weit er mit der Oper sei — war nichts zu erreichen, weil Affligio ihm gegenüber eine vollständig unabhängige Stellung hatte. Er hatte das Theater in Pacht und mußte alle Kosten tragen, auch dem Kaiser und der kaiserlichen Familie freien Eintritt geben. Affligio hatte dem Adel und namentlich dem Fürsten Kaunitz versprochen, das im Jahr 1766 abgeschaffte französische Schauspiel wieder einzuführen und tat dies im Jahr 1768. Nun wollte man wissen, wie L. Mozart erzählt, daß er bei dem französischen Schauspiel, das 70000 Gulden koste, erheblichen Schaden leide, der Fürst Kaunitz aber, der ihm wider

---

1 So lautet die noch heute gebräuchliche Form des Namens. Auch L. Mozart schreibt stets Affligio. Deiters folgte mit der Form Afflisio Wlassak, Chronik des Burgtheaters S. 16. 2 Müller, Abschied von der Bühne S. 72. 3 Müller, Zuverl. Nachrichten I 13. 4 Carpani, Le Haydine 1823, S. 82, Kelly, Reminisc. I 108 f.

Wissen und Willen des Kaisers diese Bedingung auferlegt habe, sei mit einem Versuch, den Kaiser zu einer Beteiligung an den Kosten des französischen Schauspiels zu bestimmen, gescheitert. Bei so gespannten Verhältnissen konnte daher auf diesem Wege nicht auf Affligio gewirkt werden, und L. Mozart blieb nichts übrig, als Schritt für Schritt dessen Ausflüchte zu beseitigen. Als dieser endlich keinen Ausweg mehr hatte, erklärte er L. Mozart, er werde die Oper geben, wenn er darauf bestehe, aber nicht zu seiner Freude; denn er werde dafür sorgen, daß sie durchfalle und ausgepfiffen werde. Nach diesem Versprechen, das sicher gehalten worden wäre, blieb nichts anderes übrig, als auf die Aufführung der Oper zu verzichten. L. Mozart reichte, um seine Ehre zu retten, beim Kaiser am 21. September eine Klageschrift gegen Affligio ein, und der Hof- und Kammer-Musikdirektor Graf Joh. Wenzel Spork, ein eifriger Musikfreund, wurde mit der Untersuchung beauftragt; allein daß sie keinen Erfolg haben würde, ließ sich voraussehen.

Drei Vierteljahre war die Angelegenheit hingeschleppt worden und L. Mozart hatte mit seiner Familie die ganze Zeit über in Wien fast allein von den Ersparnissen der früheren Reise leben müssen. Seine dortigen Einnahmen waren geringfügig, und den Gehalt, den er in Salzburg als Instruktor in der Violine im fürstlichen Kapellhause und als erster Geiger erhielt, hatte man seit dem März d. J. mit der Bemerkung eingezogen, er könne ausbleiben, solange es ihm beliebe, nur bezahlt würde er während seiner Abwesenheit nicht werden. Er war zu stolz, um durch den Einfluß seines Gönners, des Grafen Schrattenbach, des Bruders des Erzbischofs, sich die Weiterzahlung eines Gehalts zu erbetteln, den er „nach dem gewissesten Ausspruche der meisten dasigen Hofleute" nicht verdiente. Allein er mußte sich seine dortige Stellung wenigstens für die Zukunft erhalten, und ein »bruit« schien selbst diese in Zweifel zu stellen; scheute man sich doch auch nicht, von dem großen Gewinne in Wien zu reden, da Wolfgang für die Oper 2000 Gulden erhalte. Er sucht sich vor dem Erzbischof zu rechtfertigen, indem er darauf hinweist, daß er das treulose Verfahren Affligios nicht hätte voraussehen können, nun aber gezwungen sei, die Aufführung der Oper in Wien durchzusetzen, da sie als eine opera buffa durchaus auf die dortigen Verhältnisse und Kräfte berechnet sei; wäre es eine opera seria, so würde sie Wolfgang seinem gnädigsten Landesherrn zu Füßen legen und sich um Wien nicht weiter kümmern.

Die Ehre des Erzbischofs selbst sei verpfändet, daß von ihm angestellte und empfohlene Künstler nicht „Lügner, Charlatane und Leutebetrüger seien, die mit gnädigster Erlaubnis an fremde Orte gehen, um den Leuten gleich Taschenspielern einen blauen Dunst vor die Augen zu machen"; er müsse alles an seines Sohnes Rechtfertigung setzen, weil es die ihres Fürsten sei, zumal vor Menschen, „die, weil sie die Luft einer Stadt einschluckten, wo der Sitz des Kaisers ist, Leute, welche auswärtigen Fürsten dienen, mit Verachtung anschauen und von auswärtigen Fürsten höhnisch und niederträchtig sprechen". Ja, er hält sich als Christ verpflichtet, die Ungläubigen durch ein so sichtbares Wunder, welches Gott in Salzburg habe lassen geboren werden, zu überzeugen.

Wenn ich jemals schuldig bin, die Welt dieses Wunders halber zu überzeugen, so ist es eben jetzt, da man Alles was nur ein Wunder heißt, lächerlich macht und allen Wundern widerspricht. Man muß sie demnach überzeugen; und war es nicht eine große Freude und ein großer Sieg für mich, da ich einen Voltairianer (Grimm) mit einem Erstaunen zu mir sagen hörte: Nun habe ich einmal in meinem Leben ein Wunder gesehen; das ist das erste. Weil nun aber dieses Wunder zu sichtbarlich ist und folglich nicht zu widersprechen ist, so will man es unterdrücken. Man will Gott die Ehre nicht lassen. Man denkt, es kommt nur noch auf einige Jahre an, alsdann verfällt es ins Natürliche und hört auf ein Wunder Gottes zu sein. Man will es demnach den Augen der Welt entziehen; und wie würde es sichtbarer als in einer großen volkreichen Stadt durch ein öffentliches Spektakel?

Diese Worte waren ganz augenscheinlich auf die bigotte Frömmigkeit des Erzbischofs berechnet.

Alle Widerwärtigkeiten vermochten L. Mozart indessen von seinem Hauptziel nicht abzubringen, dem in letzter Linie auch Wolfgangs Oper dienen sollte. Nach wie vor betrachtete er den Wiener Aufenthalt nur als eine Station auf dem Wege nach Italien. Schon im Mai 1768 schreibt er an Hagenauer[1]:

Es ist dieses dasjenige, was mir meine Erlaubniß zur Reise nach Italien erleichtert, eine Reise, die, wenn man alle Umstände in Erwägung zieht, nun nicht mehr kann verschoben werden und dazu ich vom Kaiser selbst allen Vorschub nach Florenz in alle kaiserl. Staaten und nach Neapel habe. Oder sollte ich vielleicht in Salzburg sitzen, in leerer Hoffnung nach einem bessern Glücke seufzen, den Wolfgang groß werden und mich und meine Kinder bey der Nase herumführen lassen, bis ich zu Jahren komme, die mich eine Reise zu machen verhindern, und bis der Wolfgang in die Jahre und denjenigen

[1] B IV 276.

Wachstum kommt, die seinen Verdiensten die Bewunderung entziehen? Soll mein Kind durch die Oper in Wien den ersten Schritt umsonst getan haben und nicht auf dem einmal so breit gebahnten Wege mit starken Schritten forteilen?

Und am 30. Juli klagt er[1]:

So muß man sich in der Welt durchraufen; hat der Mensch kein Talent, so ist er unglücklich genug; hat er Talent, so verfolgt ihn der Neid nach dem Maße seiner Geschicklichkeit. . . . Alle vernünftigen Menschen müssen mit Scham bemerken, daß es eine Schande für unsere Nation ist, daß wir Teutsche einen Teutschen zu unterdrücken suchen, dem fremde Nationen durch die größte Bewunderung, ja durch öffentliche Schriften haben Gerechtigkeit widerfahren lassen. Allein mit Geduld und Standhaftigkeit muß man die Leute überzeugen, daß die Widersacher boshafte Lügner, Verleumder und neidische Kreaturen sind.

Ein Blick auf die Finta semplice selbst (K.-V. 51, S. V. 4) lehrt freilich, daß man um des zwölfjährigen Wolfgangs willen mit dem Lobe wieder einmal allzu freigebig war, und zwar von L. Mozart an bis zu Jahn und Deiters. Das Urteil, die Oper sei nicht allein ebenso gut, sondern noch besser als die meisten ihresgleichen damals, konnte nur fällen, wer in die Geschichte der Opera buffa noch keinen genügenden Einblick hatte. In einem besonderen Zusammenhang wird noch zu zeigen sein, daß Mozart erst mit der »Finta giardiniera« als ernsthafter, wenn auch ebenfalls noch nicht ebenbürtiger Mitbewerber in die Reihe der Buffokomponisten eingetreten ist. Das ältere Werk mag dagegen als bloßer Schulversuch bereits hier besprochen werden.

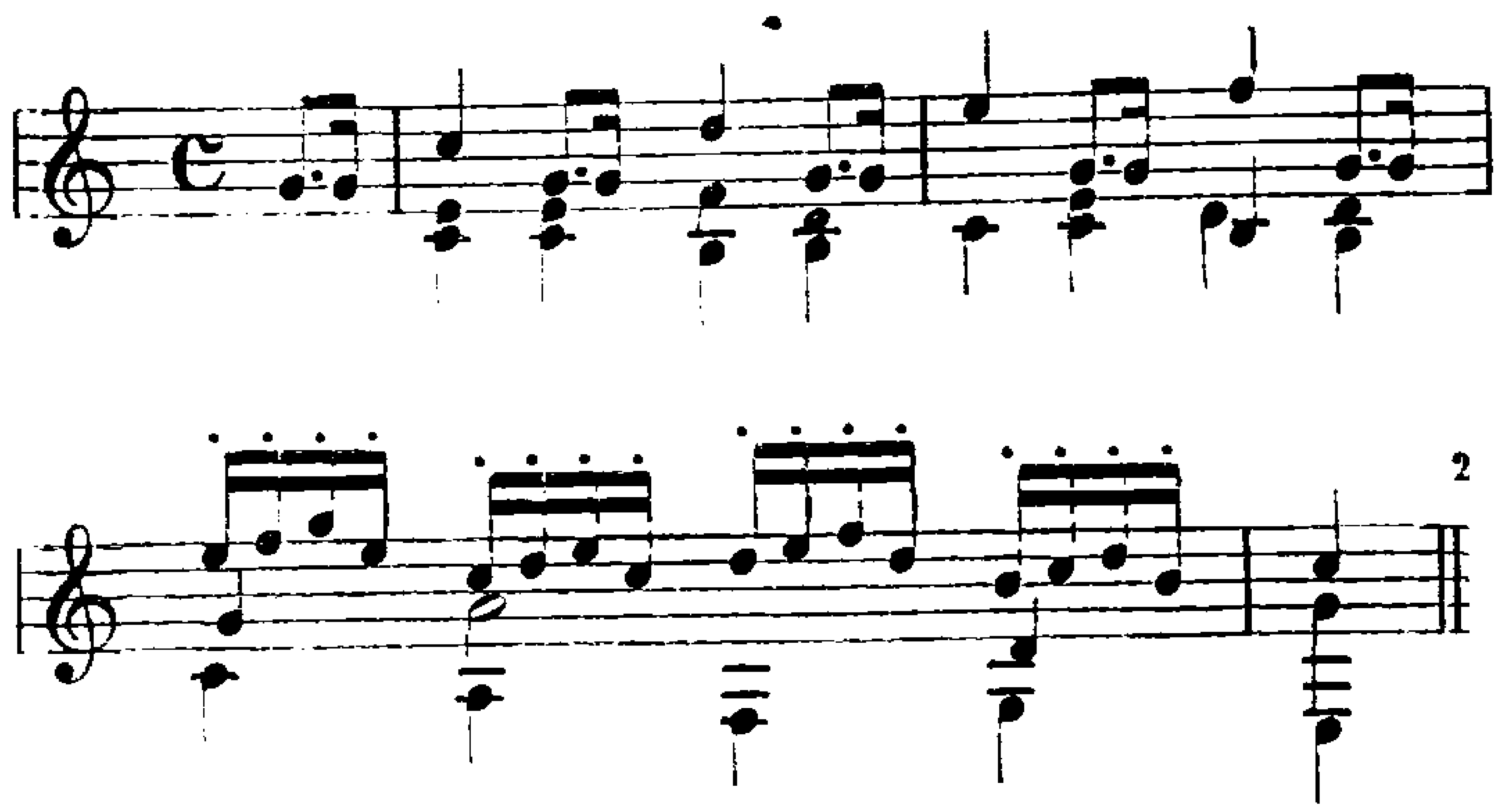
Coltellinis Text vertritt den Durchschnitt einer bestimmten Gattung der damaligen komischen Librettistik. Handlung und Charaktere halten sich an wohlbekannte Typen. Zwei reiche Hagestolze, der aufgeblasene und wenigstens in der Theorie höchst weiberfeindliche Cassandro und der furchtsame, blöde und verliebte Polidoro beherbergen in ihrem Hause einen ungarischen Offizier, Fracasso, der mit der Schwester der beiden Alten, der schönen Giacinta, ein Liebesverhältnis angeknüpft hat. Neben diesem geht nach altem Buffobrauch ein Techtelmechtel zwischen Fracassos Diener Simone und Giacintas Zofe Ninetta her. Aber auch Fracasso hat eine Schwester, die schlaue Rosina, und da Cassandro und Polidoro von Fracassos und Giacintas Liebe nichts wissen wollen, so soll sie auf Ninettas Rat die beiden Brüder in sich verliebt machen, um ihre Einwilligung für die beiden anderen Liebespaare zu gewinnen. Sie tritt als „verstellte Einfalt“[2] auf und hat natürlich beide

[1] B IV 284. [2] Das war ein beliebtes Motiv, das z. B. auch in Paisiellos »Frascatana« (1774) auftaucht.

sehr bald in ihren Netzen. Die hiebei entstehenden Verwicklungen von unverfälschtem, burleskem Buffocharakter bilden den Hauptinhalt der Oper. Schließlich wird den beiden Alten weisgemacht, Giacinta und Ninetta seien mit allen Kostbarkeiten des Hauses entflohen, worauf jene die Hand ihrer Schwester dem versprechen, der sie wiederbringe. Fracasso und Simone sind die Glücklichen und Rosina, die Cassandro bereits ihre Hand gegeben hat, klärt ihre List zu großem Erstaunen der Brüder unter allgemeiner Heiterkeit auf.

Dieser Text beweist klar, daß neben dem von Piccinni in seiner »Buona figliuola« ins Leben gerufenen bürgerlichen Rührstück doch auch noch die ältere, rein aufs Komische gerichtete Buffooper beim Publikum hoch in Gunst stand. Alles ist auf burleske Situationskomik angelegt; die seit alters beliebten Prügel-, Betrunkenheits- und Duellszenen sind ebenso vertreten wie die schwülstigen gelehrten Ergüsse, die in letzter Linie auf eine Verspottung der Opera seria hinauslaufen. Auch die Charaktere entsprechen ganz den alten karikierten Masken; selbst der Liebhaber Fracasso hat einige Züge des Capitan Spaventa mitbekommen. Man hat den Eindruck, als hätte Coltellini mit Absicht diesen Text dem Knaben in die Hände gegeben, in der Überzeugung, daß er mit diesen grobgeschnitzten Gestalten wohl noch am besten fertig werden würde. Die dankbarste Aufgabe stellte ihm Cassandro, die einheitlichste und geschlossenste Figur der Oper. Aber schon in seiner ersten Arie: »Non c'è al mondo altro che donne« (Nr. 4) versagt Mozart und mußte versagen, einfach deshalb, weil ihm Lebens- und Menschenkenntnis damals noch völlig abgingen. Was wußte der Zwölfjährige von der Weiber- und Ehefeindschaft eines alten Junggesellen, zumal im verzerrenden Hohlspiegel der italienischen Buffokunst? Er sah in Cassandro nur einen gutmütigen alten Polterer und schrieb somit eine Arie, die von den geistsprühenden, mit Teufeleien förmlich gespickten Philippiken der Paisiello und Guglielmi meilenweit entfernt ist. Sehr bezeichnend ist, daß, sobald Mozarts Phantasie an irgend einer gemeinverständlichen Tonmalerei eine äußere Stütze findet, auch seine musikalische Gestaltung selbständiger wird. So haben in Cassandros zweiter Arie »Ella vuole ed io torrei« (Nr. 8) das Bild des kochenden Blutes mit dem echt italienischen blo blo und das Gleichnis von dem Pudel, der bald nach dem Fleisch die Pfote hebt, bald unter den Stockschlägen bellt und heult, dem Ganzen entschieden einen höheren Schwung verliehen, an dem freilich das reiche orchestrale Leben dieser Arie den Hauptanteil

hat[1]. Am gelungensten ist Cassandros dritte Arie »Ubbriaco non son io« (Nr. 16). Die Gestalt des Betrunkenen war dem Knaben von Salzburg her offenbar wohl bekannt. Wie da gleich am Anfang das Orchester hereinschwankt, dann unvermittelt in die fast an das Bacchusduett der „Entführung" erinnernden närrischen Stakkatosechzehntel übergeht:



und so den Sänger Lügen straft, ist sehr drastisch beobachtet, und ergötzlich ist es auch, wenn im zweiten Teil das Orchester dem Alten seinen Rausch immer wieder zu Gemüte führt. Diese der ganzen Oper eigentümliche wichtige Rolle des Orchesters mit der sorgfältigen Stimmführung weist nicht allein auf Mozarts eigenen bisherigen Bildungsgang hin, sondern sie entspricht zugleich, wie die Werke Gaßmanns lehren[3], dem allgemeinen Brauch der damaligen Wiener Buffokomponisten, ebenso wie im folgenden Rezitativ die Behandlung des Seccos mit seinen malerischen Baßgängen, die sich in Cassandros Partie besonders häufig finden. Auch das hauptsächlich orchestral ausgeführte pantomimische Zwiegespräch zwischen ihm und Rosina (II 7) gehört hierher[4]. Dergleichen war aber zugleich auch auf die Darsteller zugeschnitten, die Mozart in dieser Oper mehr denn je bei guter Laune erhalten mußte. Caratoli, der Darsteller des Cassandro, war zwar wenig Sänger mehr, aber desto mehr Schauspieler

[1] Der anfängliche Schluß dieser Arie wurde von Mozart verworfen und durch einen neuen ersetzt. Der erhaltene Rest des alten Schlusses, der N.-B. S. 23 mitgeteilt wird, bedenkt auch noch den »porco« mit einer orchestralen Malerei und schnappt mehr ungeschickt als originell schließlich ab. [2] Der Baß ist eine Oktave tiefer zu lesen. [3] S. Abschnitt »opera buffa«. [4] Vgl. die pantomimische Rolle der Instrumente in Gaßmanns Contessina II 16.

und wußte „gewissermaßen den Gesang entbehrlich zu machen"; auch übertrieb er gelegentlich, um dem großen Haufen zu gefallen[1].

Weit weniger wußte Mozart mit der trottelhaften Gestalt des verliebten Polidoro anzufangen. Seine ganze Verlegenheit erhellt schon daraus, daß er für dessen erste Arie »Cosa ha mai la donna indosso« (Nr. 7) auf die Arie des Christgeistes „Manches Übel will zuweilen" (Nr. 8) seines Oratoriums zurückgriff. Dort spricht der begütigende Arzt von den schmerzvollen Eingriffen, die in gewissen Fällen zur Heilung eines Übels notwendig seien, hier handelt es sich um die im Herzen eines blöden Junggesellen aufkeimende Liebe[2]. Offenbar hat sich Mozart dieses Stückes deshalb erinnert, weil er in ihm den Ausdruck weicher Empfindung besonders gut getroffen zu haben glaubte, und war naiv genug, sich einzubilden, daß es auch für die neue Situation, deren seelischem Charakter er damals noch ratlos gegenüberstand, ohne weiteres passe. Außerdem hatte er auch hier den Sänger Caribaldi im Auge, dessen schöne Stimme namentlich in langsamen Sätzen einen rührenden Ausdruck hatte, aber für die Koloratur wenig geschult war; im Spiel ahmte er Caratoli ungeschickt nach[3].

Auch Polidoros zweite Arie »Sposa cara« (N. 17) kann nicht als geglückt bezeichnet werden. Sie ist zweiteilig, aber jeder Teil hat wieder drei gegensätzliche Unterabschnitte. Mozart hat hier gewissermaßen jeden Gedanken für sich komponiert, ohne sie zu einer höheren Einheit zu verbinden. Der erste, an Rosina gerichtete Teil ist zwar der Stimmung nach ebenfalls ein Absenker Bachs, nähert sich daneben aber auch der Wiener Liedmelodik[4], der zweite aber, der Cassandro gilt, behilft sich mit einer nicht sehr geschickten Aneinanderreihung abgenützter Buffophrasen; originell darin sind abermals nur die unwirschen Geigenpassagen, die drastischen Geberden des aufbegehrenden Cassandro, und auch im dritten Abschnitt fällt den Instrumenten der Hauptanteil zu.

[1] Sonnenfels, Ges. Schr. V 297. Burney, Reise I 63. Müller, Zuverl. Nachr. I 73. Er starb, 67 Jahre alt, 1772 in Wien (ebenda II 132). [2] Wie Jahn und Deiters zu ihrem begeisterten Lobe dieser Arie kommen, die sie sogar an Cherubin erinnert (I⁴ 89), ist schon deshalb schwer begreiflich, weil es sich hier nicht um einen naiven Jüngling, sondern um einen Hagestolzen in vorgerückterem Alter handelt. [3] Sonnenfels V 296. Er trat noch 1780 in Rom als alter zahnloser Mann auf (Teutscher Merkur 1789, III 210). [4] Vgl. dazu den Beginn des zweiten Finales von Gaßmanns Contessina DTÖ XXI, S. 254.

Von den beiden Bedienten Simone und Ninetta ist jener am besten weggekommen. An die sprühenden Tollheiten der italienischen Figuren dieses Schlages darf man zwar auch bei ihm nicht denken. Aber seine Arien (Nr. 1, 13 und 22), enthalten einen natürlichen, behäbigen Humor; bezeichnend ist nur, daß die meisten Stellen, wo Mozart den echten italienischen Buffostil mit dem hastigen Geplapper und den übrigen realistischen Zutaten nachbildet, merkwürdig ungesangsmäßig und unwirksam verlaufen: man sieht deutlich, er kennt diesen Stil, aber er ahmt nur seine Äußerlichkeiten nach, sein inneres Wesen, namentlich die enge Verbindung von Gesangs- und Schauspielkunst, ist ihm noch nicht aufgegangen. Am besten ist ihm die Arie »Con certe persone vuol esser bastone« (Nr. 13) geglückt; ein hübscher, wenn auch nicht ganz origineller Zug ist der Ruf »Madama, bastone!«, den Simone, gewissermaßen als kurz gefaßten Hauptgedanken seiner Arie, in das Schlußritornell hineinwirft. Der Darsteller Poggi vereinigte mit einer angenehmen, gut ausgebildeten Baßstimme ein ergötzliches, von Übertreibung freies Spiel und war der Liebling der Kenner[1].

Die Partie der Zofe Ninetta kann nur für die Bernasconi bestimmt gewesen sein, die als Sandrina in Piccinnis »Buona figliuola« und in Sacchinis »Contadina in corte« großen Anklang gefunden hatte[2]. Auch hier ist Mozart weit hinter der Beweglichkeit und Munterkeit seiner italienischen Vorbilder zurückgeblieben: drei Arien Ninettas, Nr. 12 und die beiden Fassungen von Nr. 23, von denen die ältere auch die bessere ist, tragen ganz oder teilweise Menuettcharakter, dabei macht sich allerdings der für die Wiener opera buffa charakteristische Einfluß der Wiener Liedmusik und der französischen opéra comique geltend. Das gelungenste Stück Ninettas ist das frische und anmutige Liedchen Nr. 12, wenn auch freilich sein leichtgeschürzter Anfang seit Pergolesis »Serva« zum eisernen Bestand der italienischen Buffonistik gehört[3].

Giacinta gehört zu jenen für unseren Geschmack unmöglichen, halbernsten Figuren, die nur dazu vorhanden zu sein scheinen, gleich den Steinen im Brettspiel je nach Bedürfnis zwischen den Parteien

[1] Sonnenfels V 293f. Müller I 79. Kelly, Reminisc. I 66ff. [2] Sonnenfels V 299f. [3] Der Anklänge an Pergolesi sind es in dieser Oper überhaupt so viele, daß man annehmen muß, Mozart habe die Serva gut gekannt. Vgl. S. 98, 108, 161 der Partitur.

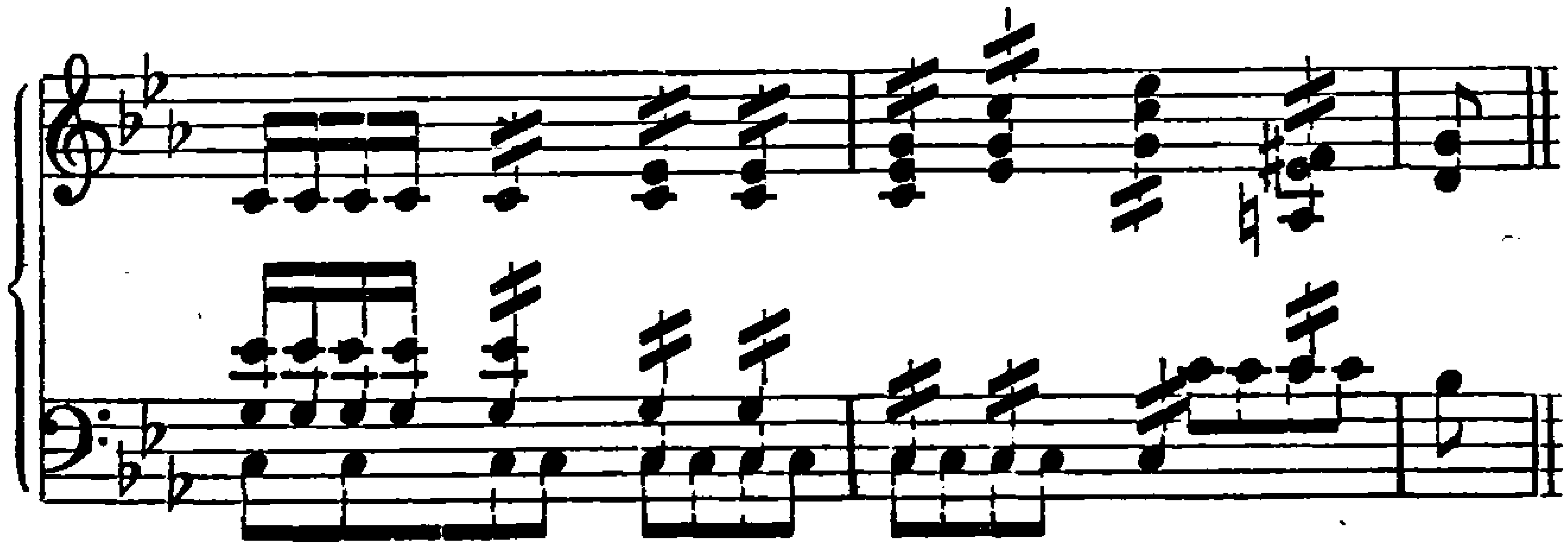
hin und her geschoben zu werden. In ihren beiden ersten Arien zeichnet sie nach beliebter Buffositte das Bild ihres Zukünftigen (Nr. 3, 4):

> Marito io vorrei, ma senza fatica,
> averlo, se commoda, lasciarlo, se intrica

heißt es das erste Mal; der Mann soll sein

> un uomo d'ingegno,
> ma fatto di legno.

Der Dichter stellt sie hier dem ungestüm werbenden Fracasso gegenüber als eine ruheselige, allen plötzlichen Aufregungen abholde Natur hin. Der Komponist dagegen schlägt einen halb schalkhaften, halb empfindsamen Ton an, und nicht viel besser steht es mit der etwas aufgeweckteren zweiten Arie; von einer schärferen Charakteristik ist auch hier kaum eine Spur vorhanden. In der dritten Arie (24) aber, wo sie nach der abgekarteten Flucht ihre Angst zum Ausdruck bringt, betritt sie das Gebiet des tragischen Pathos. Jahn und Deiters sprechen hier[1] von einer beabsichtigten Karikatur. Ist dem aber so, so ist Mozart erheblich hinter seiner Aufgabe zurückgeblieben, denn das damalige Publikum war in solchen Fällen von den italienischen Buffokomponisten ganz andere Schreckensbilder gewöhnt. Mir will indessen scheinen, als hätte der Knabe die Lage durchaus ernst aufgefaßt, jedenfalls hat ihm der Text ein Stück entlockt, das in wichtigen Punkten bereits die Eigenart des reifen Meisters vorweg nimmt. Die Tonart C moll, das unheimlich sich aufbäumende Anfangsmotiv[2]:



der zäh festgehaltene Mollcharakter, der nur flüchtig durch kurze Durwendungen erhellt wird — das alles sind Mittel, deren sich Mozart später zum Ausdruck des Unheimlichen, Wildleidenschaftlichen bedient.

---

[1] I⁴ 95. [2] Das weist deutlich auf die C moll-Serenade (K.-V. 388) und verwandte Stücke hin; nur die ausgefüllten Harmonien und die italienischen „Trommelbässe" verraten noch den Anfänger.

Ihrer ganzen Anlage nach war die Partie der Giacinta der Sängerin Eberhardi zugedacht, die Sonnenfels wegen ihres angenehmen Kontraalts lobt; freilich sei ihr Triller nicht ohne Tadel und ihr Spiel von Künstelei nicht frei gewesen [1].

Die Partie des Fracasso hat dem Komponisten, offenbar unter dem Drucke des Sängers Laschi, am meisten Mühe gemacht, denn seine erste Arie (5) mußte er ganz, von seiner dritten (25) den Mittelteil neu komponieren. Laschi war zwar von Hause aus Tenorbuffo, spielte aber auch Liebhaberrollen, und hier störte der Verlust einiger Töne in seiner Stimme, der mitunter häßlich wirkte und durch Versetzen einzelner Töne und Koloraturen nur mühsam gedeckt wurde [2]. Alle Arien Fracassos nähern sich in Form und Charakter dem seriösen Stil, in Nr. 5 ist an Stelle der ersten, buffomäßigen Fassung [3] ein recht steifleinenes Stück getreten, wie denn überhaupt von dem einzigen hervorstechenden Zug dieser Figur, ihrem soldatischen Draufgängertum, in der Musik fast kaum eine Spur mehr übrig geblieben ist.

Besondere Sorgfalt hat Mozart auf die Partie der Titelheldin Rosina verwandt. Mit ihr gedachte er sein Bestes zu geben und hat sich deshalb auch besonders angelegentlich in dem reichen Schatz seiner Opernerinnerungen nach zugkräftigen Vorbildern umgesehen. Sie sollte offenbar von Clementine Baglioni gesungen werden, „deren Stimme Silberklang war, so geläufig als man es nur fordern kann, und schön verflösset“; sie sang „nicht verwegen, aber richtig; ihre Geberde war, wenn sie wollte, anständig, frei“ [4].

Schon mit ihrer ersten, liedmäßig gehaltenen Arie (6) führt sie sich in der liebenswürdigen und herzlichen Art Piccinnis ein, wirksam unterstützt von Flöten und Streichorchester, in dem die geteilten Bratschen häufig mit den Geigen in der Oktave mitgehen. Dagegen trägt das pikante Echostück ihrer zweiten Arie (9) nicht nur in der Instrumentation (Streicher, Corni inglesi, Corni di Caccia und Solooboe), sondern auch in der ganzen weichen Melodik die unverkennbaren Züge Chr. Bachs; bei dem bis in die Koloratur hinein durchgeführten Echospiel der Solooboe mag auch noch die Erinnerung an Glucks Orfeo mitgewirkt haben. Der zweite Teil der Arie (Allegro grazioso) fällt allerdings daraufhin ziemlich ab. Das Glanzstück der Oper aber ist die zweiteilige Arie an die »amoretti« (15). Auch hier trägt die In-

[1] Sonnenfels V 301. [2] Ebenda V 293. [3] Ihr Anfang gemahnt an den Beginn von L. Mozarts dritter Klaviersonate. [4] Sonnenfels V 300.

strumentation Ausnahmecharakter (Streicher mit korrespondierenden Bratschen und Fagotten!), aber auch der Gesang ist freier und edler geführt und offenbart an einigen Stellen den späteren Mozartschen Ausdruck. Freilich hat auch hier dem Knaben sein verehrter Meister Bach über die Schulter gesehen. Überhaupt bewegt sich das Stück mit seinem lieblich-erotischen Gepräge auf einem der italienischen Oper besonders vertrauten Boden, auch atmen seine zahlreichen Seufzer und Ornamente echten Rokokogeist. Aber es war nicht allein Mozarts erste bedeutende Leistung auf diesem Gebiete, sondern er hat ihr auch Züge seines eigenen Geistes einzuhauchen vermocht. Dazu gehört vor allem die Rückkehr nach Edur gegen den Schluß mit ihrer schwellenden Sehnsucht — alles in allem hätte ein Stück wie dieses manchem reifen Meister Ehre gemacht. Dagegen ist Mozart in Rosinas vierter Arie (18) seiner Aufgabe, eben die „verstellte Einfalt“ zu schildern, so gut wie alles schuldig geblieben; solchen Aufgaben war das seelische Fassungsvermögen des Knaben nicht gewachsen.

Ihrer Form nach sind diese Arien entweder einfache zweiteilige Lieder in Kavatinenart oder sie folgen einer damals besonders beliebten zweiteiligen Arienform, deren Teile wiederum in einzelne, nach Takt und Tempo verschiedene Abschnitte zerfallen. Nur die Arien des Fracasso zeigen die dreiteilige Form der seriösen Arie, allerdings mit moderner Verkürzung des Dacapos. Nach Art der großen italienischen Buffomeister neue Formen für den einzelnen Fall zu bilden, hat der junge Mozart begreiflicherweise nicht gewagt. In dem gleichfalls dreiteiligen Duett zwischen Cassandro und Fracasso (19), das eine ergötzliche Schilderung des von dem Alten so sehr gefürchteten Duells enthält, liegt der Schwerpunkt im Orchester, das dem Cassandro mit seinen sausenden Hieb- und Stoßmotiven unaufhörlich zusetzt.

Auch die drei Finales, die dem Gang der Handlung in mehreren, nach Takt und Tempo verschiedenen Abschnitten folgen, halten sich formell durchaus an das Hergebrachte: die Einheit der einzelnen Sätze wird entweder rondomäßig durch ein immer wiederkehrendes Hauptthema oder durch ein durchlaufendes plastisches Orchestermotiv hergestellt; im ersten und zweiten Finale greift Mozart nach Piccinnischem Vorbilde in späteren Sätzen auf die Gedanken der vorhergehenden zurück. Von dem dramatischen Leben der italienischen Finales ist freilich kaum eine Spur vorhanden; gerade die entscheidenden Wendungen, wie die Flucht der beiden Mädchen im zweiten und die Lösung

des Knotens im dritten, werden im Tone harmloser Heiterkeit, ohne jede Spannung, erledigt. Am schwächsten ist wiederum der gesangliche Teil weggekommen: einzelne Sätze erinnern sogar noch an das Kindheitsstadium der ganzen Gattung, wo die Melodie ohne Rücksicht auf die Charakteristik einfach auf die verschiedenen Stimmen nacheinander verteilt wurde. Aber auch da, wo Mozart genau seinem Texte folgt, verbraucht er zwar eine Menge von Motiven, vermag aber trotzdem keine packende Wirkung zu erzielen. Nur bei dem furchtsamen und weinerlichen Polidoro finden sich in allen drei Finales wenigstens Ansätze zu einer schärferen Charakteristik. Die letzten Sätze der Finales, sowie die introduzione (Nr. 1) sind nach italienischem Brauch homophone Liedsätze heiteren Charakters.

Als Ganzes genommen ist diese erste Oper Mozarts somit ein dramatischer Fehlschlag, den man durch ehrende Vergleiche mit den reifen Werken lieber nicht vertuschen sollte. Mozart war für eine solche Aufgabe damals einfach innerlich noch nicht reif, und wenn er deshalb weit hinter seinen Mitbewerbern zurückblieb, so ist das nur ein Beweis für seine gesunde und natürliche Entwicklung. Erstaunlich ist nur wiederum die Fähigkeit des Knaben, sich dem Buffostil anzupassen. Er kennt hier schon die meisten seiner Eigentümlichkeiten, vom Volkstümlichen bis zum Derbrealistischen, er kennt ihren Gesangs- und besonders auch ihren Instrumentalstil. Freilich ahmt er vorerst nur die äußeren Erscheinungsformen nach, der eigentliche Buffogeist bleibt ihm noch verschlossen, und darum stellt sich auch die schlagende Wirkung der Italiener bei ihm nicht ein. Endlich wirken auch die zahlreichen Anregungen nach, die sich gerade in Wien einem Buffokomponisten darboten: der Wiener Lieder- und Singspielton, die französische Opéra comique und am stärksten die durch die Blüte des Wiener Instrumentalstils bedingte selbständige Führung des Orchesters. Das war zugleich das Gebiet, auf dem Mozart damals am meisten beschlagen war, während die Behandlung der Singstimmen großenteils noch unfrei, ungesangsmäßig und damit auch unwirksam ist[1]. Die Ouvertüre zeigt einen erheblichen Fortschritt und zwar allein schon der D dur-

[1] Auf Grund dieser Mängel aber Affligio und Genossen, wie dies WSF und Schurig tun, gegen L. Mozart in Schutz zu nehmen, geht doch nicht an. Mag Leopold immerhin übertrieben haben, so bedurfte es doch wahrlich keines monatelangen böswilligen Hinzerrens, um den Knaben auf das Unzulängliche seiner Arbeit aufmerksam zu machen.

sinfonie vom 16. Januar 1768 (K.-V. 45) gegenüber[1], mit der sie Themen und Verarbeitung bis auf das weggelassene Menuett gemein hat. Aber das instrumentale Gewand des Stückes ist weit reicher geworden, und, was das wichtigste ist, die hinzugefügten Bläser dienen nicht bloß zur Verstärkung, sondern reden mitunter eine ganz selbständige Sprache und führen Klangwirkungen herbei, die die alten Gedanken in ein ganz neues Licht setzen (vgl. z. B. die Schlußgruppe des ersten Satzes).

In der handschriftlichen Partitur sind die Veränderungen, die Mozart auf Wunsch der Sänger anbringen mußte, deutlich erkennbar. Aber auch Leopolds Hand hat wieder mitgewirkt: Tempo- und Vortragsbezeichnungen, sowie die Angabe der Personen und Instrumente stammen fast allenthalben von ihr. Sicher war aber der väterliche Einfluß nicht auf Äußerlichkeiten beschränkt; handelte es sich doch um ein Wolfgang bisher ziemlich fremdes Gebiet. Näheres läßt sich freilich nicht mehr nachweisen.

Einigermaßen wurde L. Mozart für die mit dieser Oper verknüpften Enttäuschungen durch einen von anderer Seite kommenden Auftrag entschädigt. Die Mozarts waren nämlich in Wien mit dem nachmals so berühmten Magnetiseur Dr. Anton Mesmer[2] bekannt geworden, der durch eine reiche Frau in gute Verhältnisse gekommen war und in seinem glänzend eingerichteten Hause auf der „Landstraße" eine Menge gebildeter Leute, darunter auch Heufeld, gastfrei um sich versammelte. Er war musikalisch, hatte sich in seinem Garten ein Theater eingerichtet und ließ hier nunmehr ein kleines von Wolfgang komponiertes deutsches Singspiel „Bastien und Bastienne" (K.-V. 50, S. V. 3 mit Wüllners R.-B.) aufführen[3].

Das Werk geht auf J. J. Rousseaus Intermezzo »Le devin du village« zurück, über dessen Entstehung er im achten Buch seiner Confessions berichtet[4]. Seine Absicht dabei war, seinen Landsleuten

---

[1] S. weiter unten. [2] Daß es der Magnetiseur war, bemerkt schon Nissen, der von dem „bekannten Freunde der Familie Mozart" spricht. Jahn nahm dagegen einen Mediziner, Namens Dr. Anton Mesmer an (vgl. Helfert, Die österr. Volksschule I 132 f.). Neuerdings wies Deiters (J I⁴ 100) mit Recht auf den Brief des jüngeren Mesmer hin (Nohl, Mozart n. d. Schild. s. Zeitg. S. 210), wo von Leopolds „schwäbischen Freunden" die Rede ist. Auch der Magnetiseur war Schwabe, er stammte aus Iznang bei Radolfzell a. B. Somit dürfte Nissen doch Recht behalten. [3] Lert, Mozart auf dem Theater S. 300 vermutet nach B III 152, daß es sich um ein aus Buchshecken geschnittenes Freilichttheater handelte. [4] Schelle, Berl. Mus.-Ztg. Echo 1864, Nr. 384 f.

ein Gegenstück zu den italienischen Buffo-Intermezzi zu schenken, die seit dem Gastspiel der Buffonisten im Jahre 1752 in Paris den bekannten Streit über den Wert der italienischen und französischen Musik hervorgerufen hatten. Während eines Aufenthaltes in Passy wurde der Entschluß gefaßt und schon nach sechs Wochen lag das ganze Stück fertig vor[1]. Bei einer Privatprobe bei dem bekannten französischen Historiographen Duclos erregte das Werk großes Aufsehen, und der Intendant des menus plaisirs, de Cury, setzte schließlich die Aufführung bei Hofe durch. Zweimal, am 18. und 24. Oktober 1752, wurde der »Devin« in Fontainebleau vor dem König aufgeführt, Mlle. Fel und Mr. Jelyotte sangen Colette und Colin. Der Eindruck war sehr groß. Dann folgte am 1. März 1753 die öffentliche Aufführung durch die Académie Royale de musique in Paris, ebenfalls mit glänzendem Erfolg[2]. Vom König an, der „mit der schlechtesten Stimme seines Königreiches" den ganzen Tag sang: »j'ai perdu mon serviteur«, hatte alle Welt Rousseaus Melodien im Munde. Noch 1774 wurde das Werk neben Glucks Orpheus beklatscht[3], ja noch 1819 und 1821 zum Erstaunen deutscher Musiker mit dem größten Beifall gegeben und verschwand erst 1864 von der Bühne[4]. Die Handlung ist überaus einfach.

Colette, ein Landmädchen, ist trostlos, daß ihr Liebhaber Colin sie verlassen hat und sucht einen Wahrsager auf, der ihr raten und helfen soll. Er erklärt ihr, daß die Herrin des Gutes Colin in ihre Netze verstrickt habe, im Herzen aber liebe er sie noch und werde sie wieder aufsuchen, dann müsse sie ihn aber durch verstellten Kaltsinn strafen und seine Liebe neu anfeuern; sie verspricht es. Colin tritt dann auf: er sei von seinem Wahn geheilt und kehre zu seiner Colette zurück. Als der Wahrsager ihm erklärt, sie liebe nun einen anderen, fleht er ihn um Hilfe an; dieser verspricht durch einen Zauber Colette herbeizurufen, dann möge er selbst sein Heil bei ihr

[1] Vgl. A. Jansen, J. J. Rousseau als Musiker 1884, S. 158 ff. A. Pougin, J. J. Rousseau musicien 1901. J. Tiersot, J. J. Rousseau 1912, S. 99 ff.

[2] Le devin du village est un intermède charmant dont les paroles et la musique sont de M. Rousseau, schreibt Grimm 23. Juni 1753 an Gottsched (Danzel, Gottsched S. 351). So nennt er es auch 15. Dez. 1753 (Corr. litt. I, p. 92 f.) ein intermède agréable, qui a eu un très-grand succès à Fontainebleau et à Paris, und noch im Febr. 1753 ein intermède français très-joli et très-agréable (ebend. p. 112 f). Später übergeht er es stets, wenn von Rousseaus musikalischen Leistungen die Rede ist, und nennt nur dessen verunglückte Oper Les Muses galantes.

[3] Laharpe, Corr. litt. II, p. 59.

[4] AMZ XXI S. 841, XXIII S. 141. Berlioz, Voy. mus. I. p. 389. Jansen, Rousseau S. 185. Noch 1890 wurde der »Devin« in Paris abermals hervorgeholt, vgl. Pougin S. 91.

versuchen. Colette erscheint und spielt mit Mühe die Spröde; als er sich darauf verzweiflungsvoll entfernt, ruft sie ihn zurück, es erfolgt die Versöhnung und erneuerte Versicherung der Liebe und Treue. Der Wahrsager holt sich seinen Dank und Lohn, und an dem Glück der Liebenden, das sich in verschiedenen Couplets ausspricht, nehmen die versammelten Landleute teil.

Der ungeheure Erfolg des Stückes hatte seinen guten Grund. Auch in ihm weht ein Hauch jenes revolutionären Geistes, der zwei Jahre zuvor den ersten jener berühmten »Discours« ins Leben gerufen hatte, wenn auch nicht zu leugnen ist, daß diese ganze Hirtenwelt an der geschmähten Gesellschaftskultur noch ihren reichlichen Anteil hat. Trotzdem bot das Werk genug des Neuen, es hielt sich von dem rhetorischen Pathos der französischen tragédie lyrique ebenso fern, wie von dem stets zur Karikatur neigenden Wesen der italienischen Buffokunst: beides widersprach für Rousseaus Gefühl dem Grundsatz des Natürlichen. So ist sein Dorfwahrsager ein pastorales Idyll geworden, das nach seiner eigenen späteren Erklärung[1] unter Hirten spielt und auch seine Musik deren einfachen Sitten anzupassen hat. Die Lieder aber, die diese Hirten singen, sind allen italienischen Einflüssen zum Trotz in der Hauptsache durchaus national-französisch, und Rousseau hat die natürliche Grazie und das eigentümliche rhythmische Leben dieser Volkskunst ganz ausgezeichnet nachzubilden verstanden[2]. Und dasselbe ist mit den Rezitativen der Fall[3], für deren Vortrag Rousseau dem Sänger die genauesten Anweisungen gibt. Auch hier vermeidet er sowohl das Pathos der ernsten Oper als die Flüchtigkeit des italienischen Seccos; sein Rezitativ gibt die Textworte in richtiger, affektvoller und dabei stets natürlicher Deklamation wieder.

Rousseaus Werk war zwar nur der glückliche Wurf eines hochbegabten Dilettanten[4], aber seine geschichtliche Bedeutung ist darum kaum minder groß als der Beifall, den ihm die Zeitgenossen spen-

[1] Rousseau, Dictionnaire de musique 1767, Art. Pastorale. [2] Vgl. dazu und zum folgenden A. Arnheim, Le devin du village von J. J. Rousseau und die Parodie Les Amours de Bastien et Bastienne SIMG IV 686 ff. (mit Musikbeispielen). [3] Vgl. auch Dictionnaire Art. Récitativ und Œuvres XI 296 ff. [4] Über die angebliche Mitarbeit Philidors und Francoeurs vgl. Arnheim S. 692 ff. Außerdem wurde behauptet, Rousseau habe nur den Text gedichtet und die Komposition eines Musikers in Lyon sich angeeignet (AMZ XIV, S. 469. Castil-Blaze, Molière musicien II, p. 409 ff.), eine Beschuldigung, der auch Grétry widersprach (Mém. I, p. 276, III 306). Rousseau wollte sie durch eine zweite Komposition widerlegen, die aber übel ausfiel (Laharpe, Corr. litt. II, p. 370. Adam, Souv. d'un mus., p. 202).

deten[1]. Vor allem ist es der aufstrebenden komischen Oper der Franzosen ein mächtiger Bundesgenosse geworden; schon allein Titel wie Rose et Colas, Annette et Lubin usw. liefern den Beweis. Es war darum kein Wunder, wenn sich auch die Parodie seiner binnen kurzem bemächtigte. Das war im damaligen Paris das sicherste Zeichen für den Erfolg eines Werkes, und zwar griff die Parodie meist weit über den Rahmen der Satire hinaus und brachte im Anschluß an das Original ähnliche Texte auf beliebte Melodien in humoristischer, gelegentlich auch mit Anspielungen auf Tagesereignisse gewürzter Art. Die eigentliche Stätte dieser Stücke war die Comédie italienne, wo im Laufe der Zeit jeder bedeutende Erfolg der Académie Royale seinen parodistischen Widerhall fand. So erschien bereits am 26. September 1753 im Theater aux Italiens eine Parodie des Rousseauschen Stückes unter dem Titel Les Amours de Bastien et Bastienne[2]. Sie war verfaßt von Harny[3] und der beliebten, ebenso anmutigen wie geistreichen Sängerin und Schauspielerin Mad. Favart. Die Parodie bestand darin, daß man Rousseau gewissermaßen noch übertrumpfte und seine noch ziemlich arkadisch und sentimental angehauchten ländlichen Gestalten zu wirklichen Bauern machte, die in ihrem Patois entsprechende Empfindungen ausdrückten; alles geht in voller Natürlichkeit derb und behaglich zu. Mad. Favart selbst, die mit dieser Rolle ihren Ruhm begründete[4], trat im leinenen Bauernkleid, mit bloßen Armen und in Holzpantoffeln auf, was durch seine Neuheit die Kritik stark erregte, aber beim Publikum großen Anklang fand. Sie ist in diesem Kostüm sogar gemalt und von ihrem Freund, dem Abbé Voisenon, in schwülstigen Versen verherrlicht worden. Die Parodie verrät entschieden Geschmack, Geschick und Sinn für dramatische Charakteristik. Die einzelnen Nummern wurden, wie stets, auf beliebte Melodien gesungen. Bei Rousseau beginnt z. B. die erste Arie der Colette mit den empfindsamen Worten »J'ai perdu tout mon bonheur«, die handfestere Bastienne singt statt dessen »J'ai perdu mon

[1] Eine englische Bearbeitung von Burney machte 1766 in London kein Glück (Parke, Mus. mem. II, p. 93); deutsche gaben Leon (Teutsch. Merc. 1787 II, S. 193ff.), C. Dielitz (Berl. 1820). [2] Théâtre du Favart V, 1 (Par. 1763). Ein in Amsterdam 1758 gedrucktes Textbuch hat die Bemerkung: représenté à Bruxelles Nov. 1753 par les Comédiens françois sous les ordres de S. Alt. Roy.
[3] Grimm, Corr. litt. IV, p. 400, 417. Über Harny vgl. G. Cucuel ZIMG XIII 289
[4] Dictionn. d. théâtre VI, p. 228 f. Theaterkal. 1776, S. 100.

ami«, aber auf die damals beliebte Melodie eines Liedes »J'ai perdu mon âne«; das Beispiel mag genügen, um Wesen und Absicht dieser Parodie zu kennzeichnen.

Im Jahre 1764 fand sie in Fr. W. Weiskern einen deutschen Übersetzer[1], und dessen hie und da geänderten Text komponierte Mozart[2]. Darin ist ein fortlaufender Dialog hergestellt, der durch einzelne Arien und Duette an der geeigneten Stelle unterbrochen wird. Diese Musikstücke (elf Arien, drei Duette und ein Terzett) entsprechen nicht immer denen in Rousseaus Oper, die wohl der Bearbeiter gar nicht gekannt hat; manche Arien haben mehrere Verse, von denen Mozart nur den ersten untergesetzt hat. Die französische Parodie ist hier unfreiwillig aufs ungeschickteste travestiert, wofür die erste Arie in den verschiedenen Formen den Beleg geben mag.

Rousseau.	Mad. Favart. (Air: J'ai perdu mon âne)
J'ai perdu tout mon bonheur; J'ai perdu mon serviteur; Colin me délaisse. Hélas! il a pu changer! Je voudrois n'y plus songer: J'y songe sans cesse.	J'ons pardu mon ami! Depis c'tems-là j'nons point dormi, Je n' vivons pû qu' à d'mi. J'ons pardu mon ami, J'en ons le cœur tout transi, Je m' meurs de souci.

Weiskern.

Mein liebster Freund hat mich verlassen,
Mit ihm ist Schlaf und Ruh dahin;
Ich weiß vor Leid mich nicht zu fassen,
Der Kummer schwächt mir Aug' und Sinn.
Vor Gram und Schmerz
Erstarrt das Herz,
Und diese Not
Bringt mir den Tod.

[1] Bastienne, eine französische Opéra comique. Auf Befehl in einer freyen Übersetzung nachgeahmt von Fr. W. Weiskern. Wien 1764. Zu einigen Liederchen waren die französischen Melodeyen beibehalten, die übrigen waren neu komponiert. Das Stück wurde in Wien (Müller, Zuverl. Nachr. I, S. 31), 1770 in Brünn (ebend. II, S. 213), 1772 in Prag (ebend. II, S. 163), 1776 in Hildesheim (Müller, Abschied v. d. Bühne S. 137) aufgeführt.

[2] Nissen nennt Schachtner als Dichter. Vielleicht bezieht sich seine Mitwirkung auf die Versifizierung des prosaischen Dialogs, von dem Mozart später einige Szenen als Rezitativ komponiert hat; eine unnütze Arbeit, die unvollendet liegen blieb. Aus dem Umstande, daß die für Colas bestimmten Rezitative im Altschlüssel geschrieben sind, schließt Wüllner R.-B. S. 13, daß diese Rezitative für eine spätere, nicht zustande gekommene Aufführung geschrieben seien, bei der Colas von einer Altstimme gesungen werden sollte.

Vers und Ausdruck sind mit Wiener Dialektausdrücken durchsetzt und ziemlich unbeholfen und platt;

Bastienne singt:

Ganz allein
Voller Pein
Stets zu sein
Ist kein Spaß
Im grünen Gras![1]

und Bastien:

Geh, du sagst mir eine Fabel,
Bastienne trüget nicht.
Nein, sie ist kein falscher Schnabel,
Welcher anders denkt als spricht.

Das ist bereits ganz der poetische Stil des späteren Wiener Singspiels[2].

Den damit verbundenen Schritt von der Opera buffa zum deutschen Singspiel hat Mozart mit der ihm bereits damals eigentümlichen Sicherheit in der Aufnahme neuer Stilgrundsätze getan. Gewiß lag die harmlose Welt des Singspiels der Phantasie des Knaben weit näher als die verwickelteren Aufgaben der Buffokunst, andererseits war es aber im damaligen Wien weit schwerer, für einen derartigen Stoff die richtigen Vorbilder zu finden. Zwar hatte die Stegreifkomödie, die hier besonders beliebt war und der Musik einen großen Anteil verstattete, dem Singspiel einen günstigen Boden bereitet; Haydn z. B. hat mit einem Werke dieser Art „Der neue krumme Teufel" von Kurz seine dramatische Tätigkeit begonnen. Aber alle diese Stücke trugen ein mehr oder minder burleskes Gepräge, während Mozart sich seinen Stoff bezeichnenderweise mehr als Pastoral dachte und somit eigentlich über die Favart und Harny hinweg wieder auf die Auffassung Rousseaus zurückging. Werke dieser Art waren jedoch in Wien da-

---

1 Die beiden letzten Verse sind jedoch in unserer Oper, anscheinend von Mozart selbst, so geändert:

„Bringt dem Herz
Nur Qual und Schmerz."

Auch sonst finden sich noch kleine Textesänderungen. (R.-B.)

2 Vergleicht man die Proben, die Hiller (über Metastasio S. 17 ff.) aus einer in Wien 1769 erschienenen Übersetzung des Metastasio anführt, so wird man Verwandtes finden.

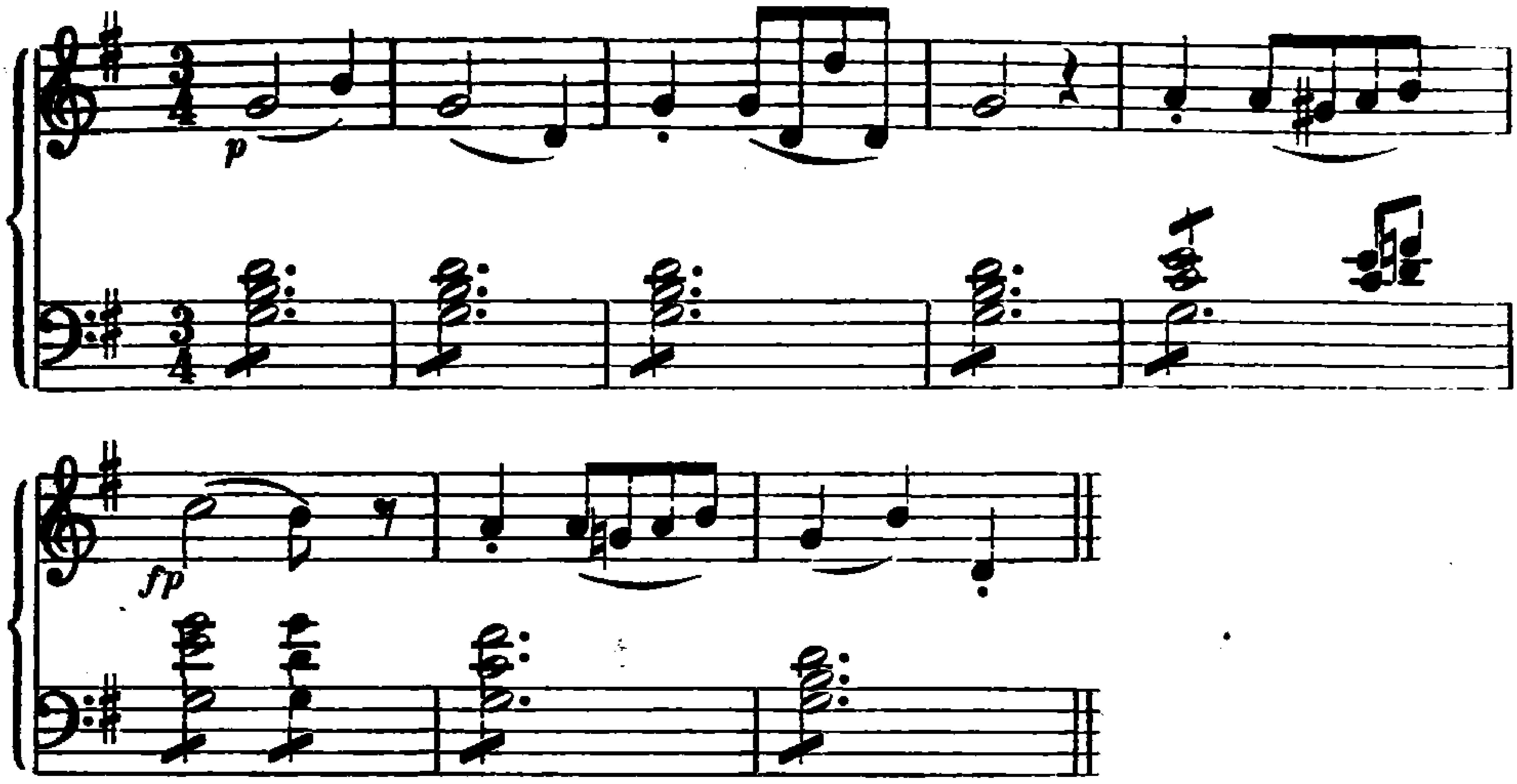
mals sehr spärlich gesät[1]. Aber auch mit dem beliebten Hinweis auf J. A. Hiller, den Begründer des norddeutschen Singspiels, sollte man bei diesem ersten Beitrag Mozarts vorsichtiger sein[2]. Denn auch er hatte unter der starken Abneigung der Wiener gegen die norddeutsche Kunst erheblich zu leiden, und die vereinzelten Aufführungen seiner Werke vor 1768 hatten mit einem Mißerfolg geendet[3]. Außerdem lehrt ein Vergleich der drei in betracht kommenden Hillerschen Singspiele („Die verwandelten Weiber" 1766, „Lisuart und Dariolette" 1766 und „Lottchen am Hofe" 1767) mit Mozarts „Bastien", daß beide lediglich in ihren allgemeinen Zielen, der Vorliebe für die volkstümliche Musikform des Liedes, miteinander übereinstimmen, im einzelnen dagegen zum Teil recht verschiedene Wege einschlagen. Vor allem wahrt Mozart den deutschen Singspielcharakter weit stärker dadurch, daß er im Gegensatz zu Hiller von allen italienischen Zutaten, wie Koloraturarien, der dreisätzigen Sinfonie usw. ganz absieht. Die Quellen, aus denen der Knabe in diesem Werke geschöpft hat, sind anderwärts zu suchen, zunächst in der Pariser komischen Oper Dunis, Philidors und Monsignys, deren Melodien ihm noch von der Pariser Zeit her im Ohre nachklangen. In Stücken wie Nr. 2, 6, 9, 14 und namentlich in Nr. 4 mit ihren seltsam verschränkten Rhythmen hat Mozart die lebendige und geistvolle Rhythmik dieser Meister mit Glück nachgebildet[4]. Daneben sind aber andere Einflüsse erkennbar, die zwar nicht von Hiller herkommen, wohl aber von jener süddeutschen, volkstümlichen Liederkunst, deren Spuren wir bei Mozart schon mehrfach begegnet sind[5]. Dieses Vorbild zeigt sich nicht allein in einzelnen Anklängen und Wendungen[6], sondern besonders in der ganzen innigen und doch von aller Empfindsamkeit freien Art mancher getragener Melodien (wie in Nr. 1, 5, 11, 16 zweiter Abschnitt). Dergleichen Stücke verraten den geborenen Liederkomponisten, der Volkstümlichkeit und hohe Kunst in vollendeter Weise zu verbinden versteht, sie erheben

[1] Vgl. R. Haas, Einl. zu DTÖ S. XXIII. [2] So WSF I 239. Überhaupt sind diese Ausführungen über Hiller mit Vorsicht aufzunehmen, bezeichnen doch die Verfasser Hillers Lieder als »lieds viennois«! [3] Haas a. a. O. [4] Vgl. WSF a. a. O. [5] S. o. S. 73, 94. [6] Vgl. den Anfang der Arie Nr. 2, der von Schubart sein könnte, ferner zum Mittelsatze derselben Arie die Ostracher Liederhandschr. S. 57 f., zu Nr. 9, T. 9 ff. das Augsburger Tafelkonfekt bei Lindner, Musikbsple. S. 72, zum Beginn von Nr. 8 ebenda S. 96. Auch Ostracher Liederh. S. 91 ist den Mozartschen Liedern verwandt. K. Nattay, Die Ostracher Liederhandschrift, Halle 1911.

Mozart aber auch zugleich, was Erfindung anlangt, bereits hier hoch über Hiller, auf dessen Singspielliedern sich oft genug der Puderstaub bemerkbar macht. Und aus demselben Grunde ist „Bastien und Bastienne" der äußerlich weit anspruchsvolleren »Finta semplice« weit überlegen. Dort mühte sich Mozarts Talent vergeblich an einer Aufgabe ab, die über seine Kräfte ging. Hier vermochte es, wenn auch in weit bescheidenerem Rahmen, Eigenes und Ursprüngliches zu geben. Das entzückende Liedchen Bastiennes Nr. 12 z. B. würde keinem Liederheft des reifen Mozart Unehre machen. Gewiß ist auch dieses Singspiel noch kein reifes Meisterstück, vor allem was die Charakteristik anlangt. Aber dieser Mangel stört innerhalb des harmlosen Spiels bei weitem nicht so wie in der Buffooper; außerdem ist es Mozart gelungen, wenigstens den Zauberer Colas als selbständige Figur dem Liebespaar gegenüberzustellen. Dazu wird vor allem wieder das Orchester verwandt, das sich im übrigen in diesem Werke eine weit größere Zurückhaltung auferlegt als in der »Finta semplice«. Den Zauberer aber führt es mit einem auf L. Mozart und den „Galimathias" zurückweisenden handfesten Dudelsackstück mit erhöhter Quart (Nr. 4) ein und nimmt auch an seiner Hokuspokusarie (Nr. 10), wieder einem ausgesprochenen Mollstück, selbständigen Anteil.

Alle Gesänge sind in einfacher zweiteiliger Liedform gehalten. Die mitunter vorkommende Teilung in zwei Abschnitte von verschiedener Taktart deutet nicht auf Hiller hin, bei dem dergleichen keineswegs die Regel ist, wohl aber auf die Nachbarschaft der »Finta semplice«. Auch die vier Ensemblesätze sind einfache Liedweisen, in denen sich die Stimmen gelegentlich zu schlichtester, volkstümlicher Terzen- und Sextenharmonie vereinigen; das Schlußterzett zeichnet sich lediglich durch volleren Klang und reichere Instrumentation aus.

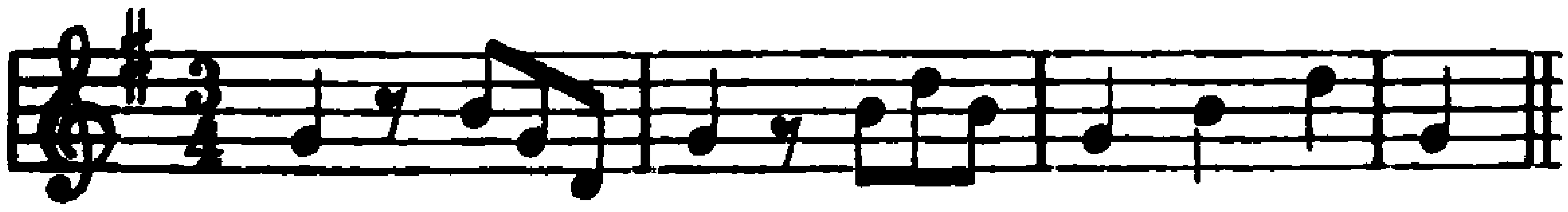
Auch die Ouvertüre hat Mozart in sicherem Stilgefühl nicht allein einsätzig, sondern auch in ihrem Bau so einfach und durchsichtig wie möglich gehalten. Sie hat nur ein Thema, das im Verlaufe des Stücks zuerst in der Dominant- und dann wieder in der Haupttonart wiederkehrt und schließlich über die Unterdominante ganz leise in die Stimmung der ersten Arie hinüberklingt. Mozart hat hier zum ersten Male in einer Ouvertüre deutlich den Standpunkt angekündigt, von dem er das folgende Stück durch den Zuschauer betrachtet wissen will. Das Thema beginnt nämlich pastoral:



Melodie und Begleitung, namentlich das Festhalten des Grundtons oder der Quinte, oft auch beider zusammen, deuten den Dudelsack an. Auch gibt die erste Geige im weiteren Verlauf öfters den Grundton auf der leeren G- oder D-Saite zur Melodie an. Die Verwandtschaft mit Beethovens Eroica-Thema ist wohl nur zufällig[1].

Mit allen diesen Eigenschaften ist das Werkchen, dessen sich die modernen Bühnen wieder in erfreulicher Weise annehmen, wirklich wie ein „Mädchen aus der Fremde" in die damaligen österreichischen Theaterverhältnisse hineingetreten[2]; seine geschichtliche Bedeutung läßt sich nicht bestreiten. Für den Forscher aber ist es nicht ohne Reiz, zu beobachten, wie Mozart hier schon mit zwölf Jahren die beiden Gebiete mit Beiträgen bedacht hat, auf denen ihm später die reichsten Lorbeeren erblühen sollten, die italienische Buffooper und das deutsche Singspiel. Dort ist er vorerst gescheitert, hier gelang ihm seine erste lebensfähige Schöpfung[3].

[1] Noch deutlicher wird sie bei der Wiederholung in G dur. Es scheint sich dabei um ein beliebtes Thema der damaligen Zeit zu handeln. Der Stuttgarter Hofmusikus und Komponist Chr. L. Dieter (1757—1822) bringt es in der Ouvertüre zu seinem Singspiel „Das Freischießen" (1787) in folgender Fassung:



Vgl. H. Abert, Herzog Karl Eugen und seine Zeit, 7. Abschnitt 1905, S. 597.
[2] H. Kretzschmar, Ges. Aufsätze II 273. [3] Über das zeitliche Verhältnis der beiden Werke gibt L. Mozarts Verzeichnis Auskunft, das »Bastien« vor der »Finta semplice« aufführt. Es ist wohl möglich, daß Mozart schon in Paris sein Augenmerk

Eine Arie des Bastien (10) wurde mit etwas verändertem Text: „Daphne deine Rosenwangen" als Lied mit Klavierbegleitung, zugleich mit einem anderen Lied „Freude, Königin der Weisen" von Uz (K.-V. 52, 53, S. VII. 1—2) in einer Wiener Zeitschrift gedruckt[1]. Dieses Lied vertritt mit seinem gleichförmigen rhythmischen Schritt (alle Zeilen beginnen mit derselben rhythmischen Figur), seinem spärlichen Harmoniewechsel und auch seinen melodischen Gemeinplätzen ungefähr den Standpunkt der 1767 in Berlin erstmals erschienenen „Lieder der Teutschen" und steht an Ursprünglichkeit des Ausdrucks den Liedern des Singspiels erheblich nach. Einen Vorgänger hatten diese Lieder übrigens in dem kleinen Sopranduett „Ach was müssen wir erfahren? Wie, Josepha lebt nicht mehr", zu dem die Begleitung nicht erhalten ist; es ist offenbar nach dem Tode der Erzherzogin Josepha (15. Okt. 1767) entstanden[2] (K.-V. Anh. II 24a).

Die drei Sinfonien aus dieser Zeit, in Fdur (K.-V. 43, S. VIII. 6, Ende 1767 entstanden), Ddur (K.-V. 45, S. VIII. 7, datiert vom 16. Jan. 1768) und Ddur (K.-V. 46, S. VIII. 8, vom 13. Dez. 1768) lassen ein immer deutlicheres Abschwenken Mozarts von dem Italienertum in der Form Chr. Bachs zur Wiener Schule erkennen.

Auch die Wiener Sinfonie[3] ist in letzter Linie ein Absenker der Opernsinfonie A. Scarlattis. Aber wie in der Oper, so schlug man in Wien auch in der Sinfonie sehr bald eigene Wege ein, zum großen Teil unter dem Einfluß desselben Meisters, J. J. Fux (1660—1741). Auf ihn geht mittelbar gleich eine Haupteigentümlichkeit der Wiener Sinfonik zurück, die Neigung zum strengen kontrapunktischen Satz, der bereits in den Sinfonien A. Caldaras (1670—1736), des ersten Hauptvertreters der neapolitanischen Sinfonie in Wien, eine große Rolle spielt. Ein zweites Kennzeichen der Wiener Kunst tritt bei demselben Meister hervor: die an Scarlatti anknüpfende Lust am

auf diesen Stoff gerichtet hat (s. o. S. 55). Daß er jedoch schon 1767 mit der Komposition in Salzburg begonnen habe, wie WSF I 238f. aus dem französischen Charakter einzelner Stücke vermuten, läßt sich nicht näher belegen.

[1] Neue Sammlung zum Vergnügen und Unterricht (Wien, R. Gräffer 1768) IV, S. 80, 140. Vgl. Chrysander, AMZ 1877, 19. Das Heft erschien im August 1768, damals muß also mindestens jene Arie des Bastien fertig vorgelegen haben.

[2] Marianne, die die Echtheit bezeugt, setzt es irrtümlicherweise in das Jahr 1763. Vgl. Ch. Malherbe, Revue intern. de musique I 23.

[3] Vgl. DTÖ XV 2 und XIX 2 mit den Einleitungen von K. Horwitz und W. Fischer, sowie H. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal I⁴ 1913, S. 86ff.

Konzertieren, die noch in Haydns ersten Sinfonien deutlich nachwirkt. Das Wichtigste aber war das allmähliche Eindringen der österreichischen Volksmusik in die Sinfonie. An und für sich war ja, wie das Beispiel Corellis, Bachs und Händels lehrt, eine solche Verschmelzung von volkstümlicher und hoher Kunst nichts Neues, neu aber war die eigentümliche Energie, mit der sie in Wien, der klassischen Heimat der Volkskunst, durchgeführt wurde. Die Blüte der Serenadenmusik und der neue Geist, der mit J. Haydn auch in die Sinfonie einzog, waren ihre wichtigsten geschichtlichen Folgen. Natürlich vollzog sich die Entwicklung weder mit einem Schlage, noch auch in gerader Linie. Der italienische Ouvertürenton klingt uns noch aus den ersten Haydnschen Sinfonien, zum Teil vernehmlich genug, entgegen, am stärksten wirkt er in den Werken von G. Reutter (1708—1772) nach. Die hauptsächlichsten vorklassischen Vertreter der Wiener Schule sind G. M. Monn (1717—1750), G. Chr. Wagenseil (1715—1777) und Jos. Starzer (1726—1787). Eine Dursinfonie von Monn aus dem Jahre 1740 bringt als erstes uns bekanntes Beispiel zwischen dem zweiten und dem Schlußsatz ein Menuett, ohne daß freilich die Viersätzigkeit damit in Wien gleich zur Regel geworden wäre. Selbst Haydn hat in seinen ersten Sinfonien noch geschwankt. Wichtiger aber als die Frage, ob das Menuett in Wien oder in Mannheim zuerst in die Sinfonie eingefügt wurde[1], ist die schon bei Monn stark hervortretende, von Wagenseil zum Grundsatz erhobene Neigung, in den ersten Allegros die Reprise vollständig, ohne Verkürzung, zu gestalten, und damit die stark betonte Dreiteiligkeit des ersten Satzes. Auch der Gegensatz von Haupt- und Seitenthema ist bereits vorhanden, nur tragen die Seitenthemen noch keinen Gesangscharakter, sondern sind meist kurzatmige, oft imitatorisch behandelte Gebilde, die in ihrem Pianocharakter und

[1] Gelöst ist diese Frage immer noch nicht. Sicher ist nur, daß J. Stamitz den schwankenden Wienern gegenüber mit der Aufnahme des Menuetts in die Sinfonie wirklich Ernst gemacht hat, sodaß mithin die Neuerung zwar chronologisch den Wienern, dem Grundsatze nach jedoch ihm zufällt. Die Anregung dazu kam allem Anschein nach aus dem Divertimento, das freie Sätze und Tänze aneinanderreihte und von Anfang an das Menuett besonders bevorzugte. Der formale Unterschied dieser Werke den Sinfonien gegenüber war häufig so gering, daß sogar die Namen „Sinfonia", „Partita" usw. vertauscht erscheinen. So ist die Partita in B dur von M. Schlöger aus dem Jahre 1722 eigentlich eine regelrechte Sinfonie, nur daß vor dem Finale noch ein Menuett eingeschoben wird, — ein lehrreiches Beispiel für die Entwicklung der Dinge. Vgl. W. Fischer und H. Kretzschmar a. a. O.

ihrer schwächeren Besetzung noch deutlich auf das alte Konzert hinweisen. Im allgemeinen ist Monn ein merkwürdig halbschüriges Talent. Konservativ im guten Sinn ist seine geist- und lebensvolle Fugenarbeit[1], im schlimmen Sinn sein ausgesprochenes Italienertum in den Allegrothemen und seine altväterischen, von Schematismus nicht freien Durchführungen. Fortschrittlichen Geist atmen dagegen z. B. die kecken, volkstümlichen Themen seiner Schlußsätze und von seinen langsamen besonders die als Einleitung gedachten Adagios. Aus diesen, zum Teil harmonisch ganz außerordentlich kühnen Sätzen spricht entschieden ein Stürmer und Dränger, sie schlagen die Brücke von den Graves der alten französischen Ouvertüre zu den tiefsinnigen Einleitungen J. Haydns hinüber. Auch ein Zug zum Dramatischen fehlt nicht, er hat sogar bisweilen schon zu der für Haydn und Beethoven wichtigen Einführung des Instrumentalrezitativs geführt[2].

Wagenseils Verdienste um die Weiterentwicklung der Sinfonie bestehen außer der schon genannten endgültigen Feststellung der Dreiteiligkeit des ersten Satzes in einer Verstärkung des volkstümlichen Geistes und namentlich in einer sorgfältigeren, manchmal bereits thematischen Durchführungsarbeit. Auch bei ihm müssen sich die Italianismen mit fortschrittlichen Zügen in die Herrschaft teilen: er liebt Überraschungen und Kontraste aller Art, in Dynamik, Satzart, Periodenbau und besonders im Wechsel der beiden Tongeschlechter und hat gerade hiermit besonders stark sowohl auf Haydn wie auf Mozart gewirkt[3]. Jos. Starzer endlich kennen wir leider nur aus seinen Quartetten („Divertimenti" genannt) und Ballettmusiken, seine Sinfonien sind verloren. Seine Ballette, besonders die tragischen Noverrischer Richtung, zeigen ihn an Schlagkraft und Realismus des Ausdrucks allen seinen Mitbewerbern überlegen[4], und die Geschichte der älteren Programmusik wird sich mit ihm eingehender zu beschäftigen haben, als dies bisher geschehen ist. Auch die Quartette lassen einen erheblich über den Durchschnitt hervorragenden Musiker erkennen, der die Form mit genialer Freiheit behandelt und sich auch in seiner

---

[1] Es sei hier jedoch gleich betont, daß es sich dabei nicht um Fugen im alten Stil handelt, sondern um fugierte Sätze in Sonatenform. Noch der Schlußsatz in Mozarts großer C dur-Sinfonie ist ein Beispiel dafür. [2] Vgl. die Sinfonia a quattro in B dur (DTÖ XIX 2, S. 41), Satz 1, eine der kühnsten Proben des Bandes. [3] Vgl. auch das oben S. 83 f. über seine Sonaten Gesagte. [4] Über die Ballette s. H. Abert JP 1908, S. 40 ff.

Empfindungswelt, namentlich wo es sich um Schwärmerei oder Wehmut handelt, mehr als einmal mit Mozart berührt[1].

Auch von J. Haydn selbst lagen 1769 schon über drei Dutzend Sinfonien vor, die hier natürlich nur ganz kurz besprochen werden können[2]. Haydn ist, ganz anders als Mozart, und ähnlich wie Gluck und Beethoven, erst als reifer Meister an sein späteres Hauptgebiet herangetreten[3], überragt aber dafür gleich mit diesen Beiträgen alle seine Vorgänger und Mitbewerber um Haupteslänge. Er faßt hier alle ihre Errungenschaften zusammen: die formale Gestaltung, namentlich des ersten Satzes, die Neigung zu kontrapunktischer Schreibart und zum Konzertieren, die hier, von modernem Geiste durchdrungen, bereits vollendete Früchte aufzuweisen hat, aber auch den Zug zur Volkstümlichkeit und Gemeinverständlichkeit der Gedanken. Daneben tritt in der thematischen Arbeit der Durchführungen, überhaupt in dem Streben nach thematischer Einheit, der Einfluß Ph. E. Bachs zutage, während vom Mannheimer Geist Haydn unter den Klassikern am wenigsten berührt ist. Das Größte an diesen Werken ist aber die hinter ihnen stehende, überragende Persönlichkeit. Sie hat hier noch etwas stark Jugendliches und Ungebändigtes, das sich schon äußerlich in dem programmatischen Charakter einzelner Sinfonien und ihrer kühn realistischen Ausführung offenbart. Aber auch die echt süddeutsche Freude am bunten Wechsel der Erscheinungen legt Zeugnis dafür ab. Es gibt kaum ein Gebiet, das die Phantasie des Künstlers unberührt ließe: wilde Phantastik steht neben derber Volkstümlichkeit, stille Träumerei neben funkelndem Witz, düstere Seelenmalerei neben traulichen Bildern aus Natur und Alltagsleben. Und doch waltet über dieser ganzen Fülle bereits ein scharfer und klarer Kunstverstand. Er zeigt sich im großen in dem straffen Zusammenschluß der vier Sätze zu einer Stimmungseinheit, im kleinen aber in Zügen wie z. B. dem Beginn der Reprise des ersten Satzes von Nr. 24 in der Molltonart, die durch den leidenschaftlichen Charakter der vorausgehenden Durchführung trefflich begründet ist. Auch das flotte Wesen der Schlußsätze dämpft er gelegentlich durch einen Mollseitensatz nach Art der französischen Rondos[4] ab. Endlich gehört der echt Haydnsche Witz

[1] Vgl. im C dur-Divertimento die chromatischen Partien des ersten Satzes und die Melodik des dritten, im A moll-Divertimento das Hauptthema des ersten. [2] Vgl. H. Kretzschmar, Ges. Auff. II 401 ff. [3] Seine erste Sinfonie stammt aus dem Jahre 1759. [4] S. o. S. 92.

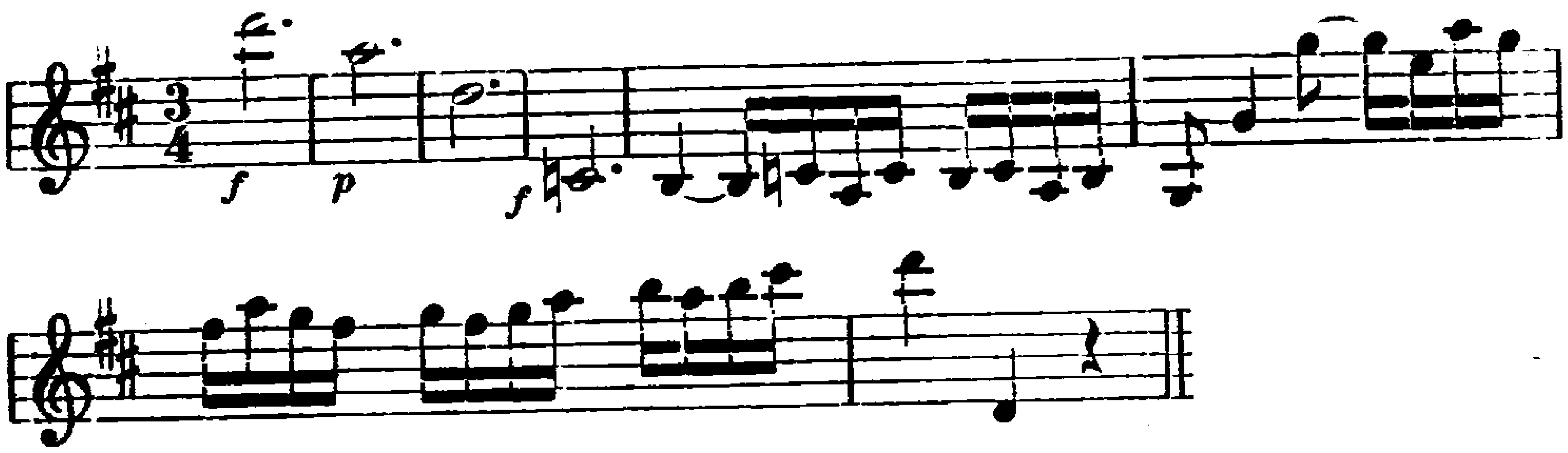
der sog. Pseudoreprise, der schon hier erscheint, zu diesem überlegenen Spiel des Geistes: der Zuhörer wird in der Durchführung plötzlich durch den Eintritt des Hauptthemas überrascht und vermeint damit vor der Reprise zu stehen, bis der weitere Verlauf lehrt, daß ihn der Komponist nur gefoppt hat.

So trat dem jungen Mozart in Wien eine ungleich höher entwickelte Sinfonik gegenüber, als er sie bisher an Chr. Bachs Werken studiert und selbst gepflegt hatte, und es ist genußreich zu verfolgen, wie er sich ihr allmählich und nicht ohne Rückfälle ins Italienertum nähert. Zunächst zogen ihn ihre formalen Merkmale an, besonders die Einführung des Menuetts[1]. Es ist bezeichnend, daß seine Selbständigkeit in diesen Sätzen schon hier am deutlichsten zur Geltung kommt: Mozarts Menuette wahren den gemessenen, aristokratischen Charakter des alten Tanzes getreuer, als die weit ungenierteren Haydnschen, sie steigern ihn aber durch einen Zusatz von Energie, die oft etwas Herausforderndes, ja geradezu Eigensinniges hat (vgl. K.-V. 43). Die Trios aber bringen von K.-V. 45 an nicht mehr eine Ergänzung[2], sondern einen scharfen Gegensatz zum Haupttanz. Er zeigt sich vorerst freilich außer im allgemeinen Stimmungswechsel nur in der einfachen Streicherbesetzung; von den Haydnschen Bläseridyllen findet sich noch keine Spur, wie denn überhaupt Mozarts ganze Instrumentation sich im Vergleich mit dem reich entwickelten, konzertierenden Stil der Wiener noch ziemlich altmodisch ausnimmt. Auf den Wiener Einfluß deuten ferner die vollständigen Reprisen der ersten Sätze von K.-V. 45 und 48 hin, außerdem die Neigung, die Bratschen in der unteren Oktave mit den Geigen gehen zu lassen[3], endlich melodische Züge, wie die flotten Themen der Finales und das marschartige Andante-Thema in K.-V. 48[4]. In den besonderen österreichischen Volkston im Stile Haydns hat sich Mozart allerdings erst nach und nach eingelebt; was bisher seiner Kunst an volkstümlichen Zügen anhaftete, stammte, wie gezeigt wurde, weit mehr aus südwestdeutscher, als aus österreichischer Quelle[5].

[1] Die Sinfonie K.-V. 17, deren Chronologie sehr zweifelhaft ist (S. o. S. 96) bleibt von dieser Betrachtung ausgeschlossen. [2] Auch Haydn spinnt übrigens noch in einem Falle (Nr. 20), wie früher Mozart, das Trio motivisch aus dem Hauptsatze heraus. [3] Haydn bringt diese Verdoppelung erstmals im Andante seiner A dur-Sinfonie Nr. 14. [4] Das Andante von K.-V. 43 ist mit dem Duett Nr. 8 aus »Apollo et Hyacinthus« identisch. [5] S. o. S. 94.

Überhaupt hält das alte italienische Gut in diesen drei Werken den neuen Einflüssen noch ziemlich die Wage. Den lärmenden Prunk der Themen, ihren allgemeinen Charakter und ihre festliche Rhetorik ist Mozart noch lange nicht los geworden; von der Wiener Kontrapunktik ist vollends kaum eine Spur vorhanden. Auch die Form schwankt noch; die Ecksätze von K.-V. 43 sind in ihrem Bau noch waschechte Abkömmlinge Chr. Bachs. Vor allem aber liefern die Durchführungen mit ihrem geringen Umfang und ihrer wenig ergiebigen Arbeit den Beweis dafür, daß Mozart in den Geist der Wiener Kunst noch keineswegs eingedrungen war.

Durch dieses merkwürdige Gemisch von Altem und Neuem leuchtet aber in einzelnen Zügen doch wiederum Mozarts eigene Persönlichkeit hindurch. Es sind durchweg Züge, die über den Rahmen der Gesellschaftssinfonie, zum Teil erheblich, hinausführen. Dahin gehören z. B. der seltsam stille und versonnene fremde Gast, der sich in der Schlußgruppe von K.-V. 45, 1 plötzlich an die lärmende Festtafel setzt, der verstohlene Abschiedsgruß der Bläser in K.-V. 48, 4, namentlich aber das ganze erste Thema von K.-V. 48:



Das ist ein richtiges Kampfthema, in Riesenschritten nach dem plagalen G dur abstürzend und sich dann in einer echt Mozartschen Synkopenpartie den Aufstieg wieder erzwingend. Auch die Fortsetzung entspricht diesem Anfang: ein Motiv mit einem ratlos stockenden Rhythmus und einer kleinlauten Oboenfigur, dann ein Seitenthema aus Sechzehntelfiguren, hinter denen es wie ein verschwiegener, flehender Gesang klingt. Diese Sinfonie ist überhaupt die fortgeschrittenste, auch was die unter dem Wiener Einfluß eindringenden kontrapunktischen Züge und die selbständigere Bläserbehandlung anlangt.

Dagegen stammt das B dur-Quintett (K.-V. 46) für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncello, eine Bearbeitung der vier

Hauptsätze der Bläserserenade K.-V. 361 von 1780, ohne Zweifel aus der dieser Serenade folgenden Zeit. Schon dem Stil nach ist das — von fremder Hand hinzugefügte — Datum des 25. Januars 1768 einfach ausgeschlossen, aber auch der Beisatz „Salzburg" stellt den Irrtum klar heraus, da Mozart damals in Wien war; außerdem stammt die ganze Handschrift höchstwahrscheinlich gar nicht von ihm[1], was natürlich nicht ausschließt, daß die Bearbeitung der Serenade als solche doch sein Werk ist.

Trotz der mit Wolfgangs Oper erlebten Enttäuschung sollte L. Mozart doch noch die Genugtuung haben, daß sein Sohn in Wien öffentlich eine Komposition aufführte. Sie waren mit dem berühmten damaligen Jesuitenpater Ign. Parhammer bekannt geworden, der nach der Auswanderung der Protestanten aus Salzburg (1733) für die Wiederherstellung des alten Glaubens im Lande eifrig tätig gewesen war[2] und später in Wien eine einflußreiche Stellung einnahm, zumal seitdem er (1758) Beichtvater des Kaisers Franz I. geworden war. Im folgenden Jahre wurde ihm die Leitung des Waisenhauses übertragen, das er durch außerordentliche Tätigkeit erweiterte, neu organisierte und während seiner langjährigen Leitung zu einer weithin berühmten Anstalt machte[3]. In allen von den Jesuiten geleiteten Anstalten der Art in Deutschland wurde nach dem Brauch der venezianischen Konservatorien die musikalische Ausbildung der Waisen zunächst zur Verwendung beim Gottesdienst mit Sorgfalt betrieben[4], und hier mit solchem Erfolg, daß Kaiser Joseph sie für seine Oper zu nutzen beabsichtigte[5]. Parhammer lud Mozarts mitunter zu Tisch ein, und als im Sommer der Grundstein zu der neuen Waisenhauskirche am Rennwege gelegt wurde, sahen sie den Kaiser dort, der sich mit Wolfgang über seine Oper unterhielt. Nun wurde ihm zur feierlichen Einweihung der Kirche die Komposition der zum Hochamt gehörigen Musik übertragen, außer der Messe und dem Offertorium noch ein Trompetenkonzert, das ein Knabe vorzutragen hatte.

Am 7. Dezember 1768 fand die Aufführung, bei der Wolfgang mit dem Taktstock dirigierte, in Gegenwart des kaiserlichen Hofes statt und machte, wie der Vater nach Hause schrieb, das wieder gut, was die Feinde durch Verhinderung der Oper zu verderben trachteten,

[1] Vgl. WSF II 425. J I⁴ 109. Köchel S. 43.
[2] Nicolai, Reise IV, S. 648 f.
[3] Nicolai, Reise III, S. 228 ff.
[4] Burney, Reise II, S. 107.
[5] Müller, Abschied v. d. Bühne, S. 237.

da sie den Hof und das zahlreich versammelte Publikum überzeugten, daß Wolfgang als Komponist mit Ehren bestehen könne[1].

Darüber stellte auch die Zeitung ein öffentliches Zeugnis aus[2]:

Mittwochs den 7ten geruheten Ihre kais. königl. apost. Majest. samt den 2 Erzherzogen Ferdinand und Maximilian, dann den Erzherzoginnen Maria Elisabeth und Maria Amalia königl. Hoheiten, in das Waisenhaus auf dem Rennweg sich zu erheben, um allda in der neuerbauten Kirche der ersten feyerlichen Einsegnung und Gottesdienste beyzuwohnen. An beyden Seiten außer der Kirche paradirten die sammentlichen Hauscompagnien mit ihrer Feldmusik, und 3 Chöre Trompeten und Paucken. Der Empfang Ihrer k. k. Majest. und der 4 königl. Hoheiten geschahe an der Hauptthür obbesagter Kirche von Sr. Fürstl. Eminenz dem Röm. Kirchen Cardinalen, und allhiesigen Hrn. Erzbischof, unter Aufwartung dasig gesamter Geistlichkeit, unter dem fröhlichsten Schalle der Trompeten und Paucken, dann Abfeuerung der Stücke und Böller. Worauf die Einsegnung der Kirche mit den gewöhnlichen Ceremonien von erstbemeldeter Sr. Fürstl. Eminenz verrichtet, das Hochamt aber von dem hiesigen Hrn. Weyhbischof Marxer, unter wiederholter Abfeuerung des sämmtlichen Geschützes, gehalten wurde.

Die ganze Musik des Waisenchor bey dem Hochamte wurde von dem wegen seinen besonderen Talenten bekannten Wolfgang Mozart, 12jährigen Söhnlein des in fürstl. salzburgischen Diensten stehenden Kapellmeisters Hr. Leopold Mozart, zu dieser Feyerlichkeit ganz neu verfasset, mit allgemeinem Beyfalle und Bewunderung, von ihm selbst aufgeführet, mit der größten Richtigkeit dirigiret, und nebst deme auch die Motetten gesungen.

Die Musik der Festmesse und des Trompetenkonzertes ist verloren, dagegen ist uns eine Missa brevis in G dur (K.-V. 49, S. I. 1) für vier Singstimmen, Streichorchester und Orgel erhalten; sie wird von L. Mozart in seinem Verzeichnis hinter jener Festmesse angeführt und ist deshalb wohl im Dezember 1768 entstanden[3]. Nicht lange nach der Aufführung der Festmesse erfolgte die Rückreise; am 5. Januar 1769 kam die Familie wieder in Salzburg an[4].

---

[1] Das Taktschlagen war damals in der Kirchenmusik üblich, während Opern und Instrumentalstücke vom Klavier aus dirigiert wurden, vgl. G. Schünemann, Gesch. des Dirigierens 1913, S. 154 f. B IV 288. [2] Wien. Diarium 1768, 10. Christmon. Nr. 99. [3] Daß sie mit der Festmesse nicht identisch ist, hat Deiters (J I[4] 110) nachgewiesen. Er hält dagegen die C moll-Messe (K.-V. 139) für das Werk, das Mozart 1768 zu den Feierlichkeiten in Wien geschrieben habe. Aber das scheint aus stilistischen Gründen unmöglich: die Anfängerarbeit der G dur-Messe und die weit fortgeschrittenere von K.-V. 139 können nicht aus demselben Jahre stammen. Vgl. WSF I 422. [4] Das Datum nach dem Tagebuche Hagenauers; die Schwester gibt den Dezember 1768 an, in welchem wohl die Abreise erfolgte.

Gesellschafts- und Kirchenmusik aus der Zeit des Salzburger Aufenthaltes

Der Erzbischof fühlte sich durch die Leistungen des jungen Salzburgers offenbar geschmeichelt, so daß er den halben Erfolg in Wien, soviel an ihm war, zu ergänzen suchte. Er ließ Wolfgangs Oper, trotzdem sie „eine opera buffa war, und zwar eine solche, die besondere Charaktere von persone buffe erforderte", in Salzburg aufführen. Der Theaterzettel lautete folgendermaßen:

La Finta Semplice Dramma Giocoso per Musica
Da rappresentarsi in corte per ordine di S. A. Reverendissima
Monsignor
Sigismondo Arcivescovo
e Prencipe
di Salisburgo
Prencipe del S. R. I.
Legato Nato della S. S. A.
Primate della Germania e dell antichissima famiglia
del conti di SCHRATTENBACH. etc. etc.
Salisburgo Nella Stamperia di Corte 1769.

Personaggi.

Fracasso, Capitano Ungarese
Il Sig. Giuseppe Meisner.
Rosina Baronessa Sorella di Fracasso, la quale si finge Semplice
La Sig. Maria Maddalena Haydn.
Giacinta, sorella di Don Cassandro e Don Polidoro
La Sig. Maria Anna Braunhofer.
Ninetta Cameriera
La Sig. Maria Anna Fösömair.
Don Polidoro Gentiluomo sciocco Fratello di Cassandro
Il Sig. Francesco Antonio Spizeder.
Don Cassandro Gentiluomo sciocco ed Avaro Fratello di Polidoro
Il Sig. Giuseppe Hornung.
Simone Tenente del Capitano
Il Sig. Felice Winter.

Tutti in attual servizio di S. A. Reverendissima etc.
La Musica è del Signor Wolfgango Mozart in Età di Anni dodici[1].

[1] Mitgeteilt nach einer Abschrift bei Nottebohm, Mozartiana S. 103. Zuerst wieder aufgefunden von Köchel, AMZ 1864, S. 495.

Für derartige Aufführungen, die am Namenstag des Erzbischofs oder bei besonderen festlichen Veranlassungen stattfanden, war im erzbischöflichen Palast ein Theater eingerichtet[1]. Die Ausführung übernahmen entweder Mitglieder des Hofstaates — im Jahr 1748 wurde La clemenza di Tito von den signori paggi di corte gegeben, denen auch die Frauenrollen zufielen — oder der Kapelle. Die noch vorhandenen Textbücher zeigen, daß häufig, wenn auch nicht immer, einheimische Musiker die Komposition lieferten. Bei solchen Festopern wurde in der Regel am Schluß der Gefeierte direkt angeredet, meistens in der Form einer Arie mit Rezitativ, an die sich wohl auch ein Chor anschloß; diese Anrede, die mit dem Inhalt der Oper in gar keinem Zusammenhang stand, hieß licenza[2]. Es sind noch zwei von Wolfgang komponierte, an den Erzbischof Sigismund (gest. 1771) gerichtete Licenzen vorhanden, eine Tenorarie (K.-V. 36, S. VI. 3) und eine Sopranarie (K.-V. 70, S. VI. 4), beide mit lang ausgeführtem Rezitativ, die von der zunehmenden Gewandtheit in der Formbehandlung Zeugnis ablegen.

Den größten Teil des Jahres 1769 brachte Wolfgang ruhig in Salzburg mit Studien zu, von denen wir freilich nichts Näheres wissen[3]. Außer sieben Menuetten für zwei Violinen und Baß, richtigen Tanzstücken, die am 26. Januar komponiert wurden (K.-V. 65a, S. XXIV. 13), wissen wir noch von zwei Instrumentalwerken, aller Wahrscheinlichkeit nach Serenaden, die am 6. und 8. August bei der Universität zum Vortrag kamen[4]. Daß das aber nicht die einzigen Gelegenheitskompositionen in dieser Zeit waren, beweist ein Brief Wolfgangs vom 4. August 1770 an Marianne[5], worin die „Anfänge unterschiedlicher

[1] Vgl. Pirckmayer, Über Musik und Theater am f. e. salzburgischen Hofe, 1762–1775, in der Salzburger Zeitung 1886, Nr. 160 f., nach den Hof-Diarien und andern Quellen. [2] Über die verschiedenen Arten, diese anzubringen, spricht Metastasio, Opp. post. I, p. 300 ff. [3] Einige Daten bei P. Sigism. Keller MfM V 122 f. Dom. Hagenauer hatte sie in einem noch jetzt bei St. Peter in Salzburg befindlichen Kalender eingetragen, ein Beweis für des Freundes rege Anteilnahme an Mozarts Entwicklung. [4] Hammerle S. 8. Protokoll: 1769. 6. Aug. Dom. Menstrua. Ad noctem musica Ex. D. P. Prof. Logices ab adolescentulo lectissimo Wolfg. Mozart composita. — 1769. 8. August. Martis. Vacatio. Musica D. D. Physicorum ab eodem adolescente facta. Hagenauer schreibt zum 6. Aug.: Hodie fuit musica finalis D. Logicorum composita a Wolfgango Mozart iuvene. Daraus vermutet Keller eine dramatische Komposition; eine solche aber ist aus jener Zeit nicht nachzuweisen. Der Ausdruck „Finalmusik" bezeichnet, wie später noch zu erwähnen sein wird, eine Instrumentalkomposition. [5] B I 21.

Kassationen" verzeichnet sind. Es sind die Kassationen in Gdur für 2 Violinen, 2 Bratschen, Baß, 2 Oboen oder Flöten und 2 Hörner (K.-V. 63, S. IX. 1) und Bdur für 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen und 2 Hörner (K.-V. 99, S. IX. 2), sowie eine verloren gegangene in Ddur. Dazu gesellt sich ihrem Stile nach noch die Ddur-Serenade für 2 Violinen, 2 Bratschen, Baß, 2 Oboen (oder Flöten), 2 Hörner und 2 Trompeten (K.-V. 100, S. IX. 3). Ob sich die für die Universität bestimmten Werke darunter befinden, ist nicht mehr sicher zu entscheiden, ebensowenig, ob einige davon und welche schon vor der Wiener Reise, also 1767, entstanden sind[1].

Damit betrat Mozart ein Gebiet, das sich in seiner österreichischen Heimat besonderer Beliebtheit erfreute. Die alte volkstümliche Orchestersuite war hier niemals ausgestorben, sondern hatte unmittelbar vor dem Auftreten der Klassiker eine neue Hochblüte erreicht. Der Geist aber war der alte geblieben: der Flug dieser Kunst ging zwar nicht zu den Sternen, aber sie suchte das Volk auf der Straße und in seinem Heim auf und verschönte ihm mit heiteren und traulichen Klängen, die seiner Fassungskraft entsprachen, die kleinen und großen Feierstunden seines Alltagslebens. So ist hier ein Stück musikalischer Volkserziehung geleistet worden, das an dem hohen musikalischen Ansehen des österreichischen Stammes einen ganz hervorragenden Anteil hat. Schon im Jahre 1684 berichtet ein Reisender[2], daß in Wien „schier nicht ein Abend vorbeigegangen sei, an dem wir nicht eine Nachtmusik vor unseren Fenstern hatten", und noch 1794 ist von gesungenen und gespielten Ständchen aller Art die Rede[3]. Nur der Name, der Bau und die Besetzung waren gegen früher andere geworden. Die Stücke heißen nunmehr Kassation[4], Serenade, Diverti-

---

[1] WSF I 200 ff. setzen K.-V. 99 und 100 aus stilistischen Gründen schon ins Jahr 1767, K.-V. 63 aber ins Jahr 1769. Indessen reichen m. E. bei Stücken dieser Art, wo der äußere Anlaß, die verfügbaren Kräfte und andere Zufälligkeiten die Gestaltung ganz wesentlich mitbestimmen, innere Gründe allein zu einer sicheren Zeitbestimmung nicht aus. [2] Dr. E. Browne, Ganz sonderbare Reise durch Niederland, Teutschland usw. Nürnberg 1684, S. 237. [3] Ausführlich bei C. F. Pohl, Haydn I 1875, S. 107 ff. [4] Die Herkunft des Wortes ist nach wie vor dunkel. Jahns Ableitung von „gassatim gehen" (I³ 847 f.) befriedigt ebensowenig wie die Erklärung von WSF I 201, es seien „zerbrochene", d. h. mit Pausen zwischen den einzelnen Sätzen vorgetragene kleine Sinfonien gewesen. Auch die Herleitung von cassa = gr. Trommel (mit Hinblick auf den einleitenden Marsch, s. Riemann, Musiklexikon, 8. Aufl. 532) trifft nicht das Richtige, dagegen am ehesten

mento, Nachtmusik (Notturno), ja sogar hinter der Bezeichnung „Sinfonie" verbirgt sich mitunter noch eine Serenade, wie in der Klaviermusik hinter der Überschrift „Sonate" eine Suite[1]. Im Bau hat die neue Kunst mit der alten noch das Schwanken hinsichtlich der Satzzahl gemein. Aber von den früheren Tänzen haben sich nur das Menuett und die beliebte Polonäse behauptet; auch der stehende alte Eingangssatz, die französische Ouvertüre, ist zugunsten eines flotten Marsches gefallen, mit dem die Musikanten zum Ständchen aufzogen. Man sieht deutlich, wie stark diese Kunst mit dem Vortrag im Freien rechnete; auch die flotten Schlußsätze beweisen es. Allmählich aber begann die Sinfonie ihren Einfluß geltend zu machen. Die ersten und letzten Sätze, aber auch die Andantes nähern sich in Bau und Haltung mehr und mehr den entsprechenden Sinfoniesätzen. Aus der Verbindung zweier langsamer Sätze mit zwei Menuetten zwischen den Ecksätzen ergab sich eine sechssätzige Form, die später bei Mozart eine große Rolle spielt, ohne daß er sich freilich auf sie vollständig festgelegt hätte. Einer der bedeutendsten Unterschiede gegen früher aber ist der Wegfall des großen Streichorchesters. Diese Divertimenti usw. gehören der Kammermusik an und haben deren weiterer Entwicklung, namentlich dem Streichquartett, wichtigen Vorschub geleistet[2]. Auch hier zeigte sich der Gelegenheitscharakter der ganzen Kunst: befanden sich unter den Musikanten hervorragende Solisten, so legte der Komponist unbedenklich einen oder mehrere Sätze ein, in denen sie ihre ganze Kunst entfalten konnten. Umgekehrt wurden schlechte Spieler von ihm gelegentlich durch plötzlich auftauchende falsche Noten geneckt. Überhaupt ist diese ganze Gattung eine wahre Fundgrube der feinsten Klangwirkungen und -mischungen, wie sie auch in ihrem thematischen Gehalt gerne auf allerhand Dinge anspielt, die mit der äußeren Gelegenheit des Ständchens irgendwie zusammenhängen. An Vorbildern fehlte es also dem jungen Mozart nicht, weder in Wien, noch in Salzburg, wo sein Vater[3] und Mich. Haydn[4] die Gattung mit besonderer Vorliebe pflegten. Dieser Art schließen sich nun auch die drei genannten

noch die Erklärung als „Abschiedsstück". Offenbar handelt es sich um einen alten Fachausdruck der Musiker. Der Ausdruck „Finalmusik" weist dagegen auf die ein Konzert oder dergleichen beschließenden Kompositionen hin.

[1] S. o. S. 81.

[2] A. Sandberger, Zur Gesch. des Haydnschen Streichquartetts, Altbayr. Monatsschrift 1900, 2–3.

[3] S. o. S. 14 f.

[4] DTÖ XIV 2 (L. von Perger) gibt eine Auswahl.

Beiträge Mozarts an. K.-V. 63 und 99 werden von einer Marcia eröffnet, die im letzten Stück am Schlusse sogar Da Capo verlangt wird. K.-V. 63 und 100 haben zudem solistische Einschiebsel, jenes für eine Violine in einem Satz, dieses für Oboe und Horn in drei Sätzen; beide Male ist die konzertmäßige Scheidung von Soli und Tutti ganz deutlich[1]. Die ersten Sätze tragen Sonatenform mit kurzer Durchführung und vollständiger oder um das erste Thema verkürzter Reprise, die letzten sind entweder, wie in K.-V. 63 und 100, leichtgeschürzte Rondos oder, wie in K.-V. 99, ebenfalls sonatenhaft, aber mit zwei in Takt und Tempo verschiedenen Themen. In den Andantes liebt es Mozart, den Charakter des Ständchens durch Sordinen, Pizzikatobegleitung und romanzenartige Melodik besonders zu betonen. Sie sind es zugleich, die von der Haupttonart des Ganzen, zumeist nach der Unterdominante hin, abweichen, während die überall doppelt vertretenen Menuette wieder in die Grundtonart zurückführen. Besonderen Reiz gewähren die keck volkstümlichen und die humoristischen Züge, die in den Sinfonien weit seltener sind. Wenn sich zum Beispiel im Schlußgrüppchen des Marsches von K.-V. 63 das verkleinerte Hauptthema im pp davonstiehlt, so ist das von zwingender Komik. An volkstümlichen Klängen[2] ist besonders K.-V. 99 reich, bemerkenswert ist aber auch das Finale von K.-V. 63, ein ausgesprochenes Jagdstück, dessen volkstümliches Thema mit gutem Humor durch verschiedene Tonarten dahinwandert. Am anspruchvollsten tritt K.-V. 100 auf. Sein erster Satz fällt wegen seines echt Mozartschen Reichtums an musikalischen Gedanken auf: das geht vom lärmenden italienischen Ouvertürenanfang über die merkwürdig gespannte Orgelpunktpartie und das unheimlich und schattenhaft einherhuschende und schließlich ratlos auf einer schweren Fermate haltmachende Amollthema bis zu dem unwirschen Humor der polternden Unisono-Schlußgruppe. Die dunkeln Stellen fehlen somit auch hier nicht; sie erscheinen namentlich in den Trios mancher Menuette (z. B. K.-V. 63 4, K.-V. 100 7) und in den Seitensätzen der Rondos. Der allgemeine Serenadencharakter der

---

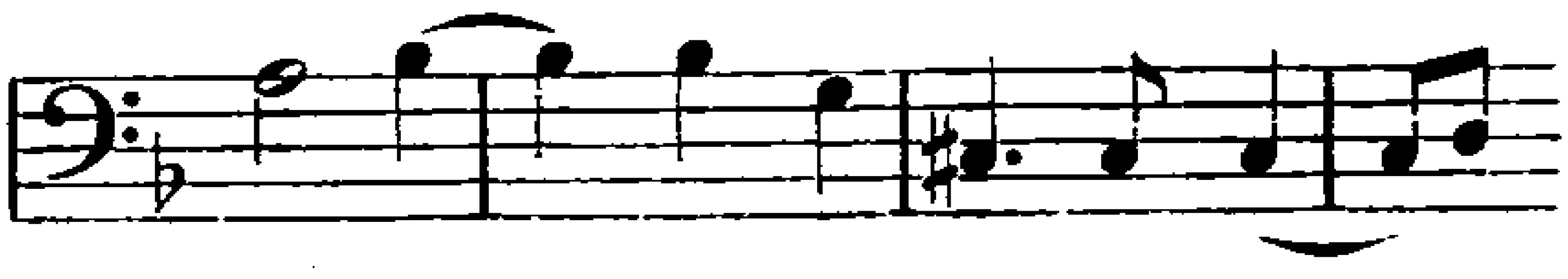
[1] Im dritten Satz fehlt sogar der typische Quartsextakkord mit Fermate für die Kadenz nicht. [2] Darunter gehört auch der Kanon des ersten Menuetts in K.-V. 63, das erste Beispiel seiner Art in Mozarts Kunst. Auch das erste Sinfoniemenuett Haydns in der G dur-Sinfonie (Ges.-Ausgabe I, Nr. 3) enthält im Hauptteil einen Kanon, das Menuett der G dur-Sinfonie (II, Nr. 23) erstreckt die kanonische Arbeit auch noch auf das Trio.

Stücke wird von ihnen hier allerdings noch nicht berührt; Behagen, Liebenswürdigkeit und Schäkerei walten durchweg vor.

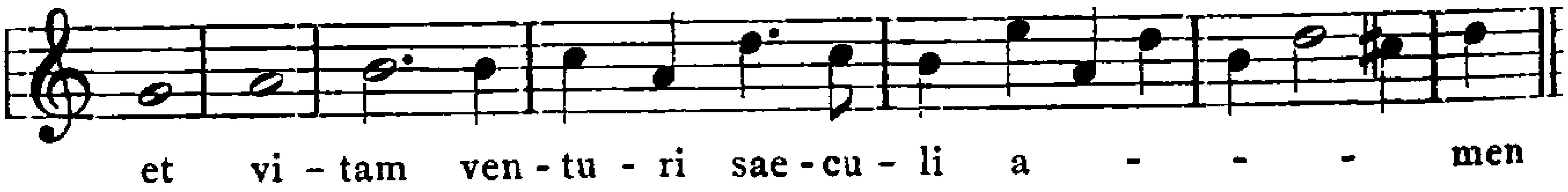
Mit seiner ersten Messe in Gdur (K.=V. 49) betrat Mozart ein Gebiet, zu dem es ihn bis zum Beginn seiner Reifezeit immer wieder hingezogen hat. Gewiß sind diese Messen samt und sonders Jugendwerke, denen das Letzte, die Lebenserfahrung, fehlt; man darf nur an das Requiem denken, um den ganzen Unterschied zu ermessen. Mozart wurde zudem in eine Zeit hineingeboren, deren kirchenmusikalisches Ideal viel von der älteren Reinheit und Strenge eingebüßt hatte. An dieser Veräußerlichung Kritik zu üben oder ihm gar, wie es später Beethoven tat, ein neues, reineres Ideal entgegenzusetzen, ist dem jungen Mozart so wenig in den Sinn gekommen, wie er sich auf den anderen Gebieten bewußt als Reformator gefühlt hat. Auch hier läßt er sich zunächst von den verschiedensten künstlerischen Eindrücken treiben (weshalb es ein großer Irrtum ist, alle diese Messen über einen Leisten zu schlagen), und gewinnt erst allmählich eigenen Grund und Boden. Schon aus diesem Grunde ist das Studium seiner Messen lehrreich: sie geben ein höchst anschauliches Bild von den verschiedenen Strömungen in der damaligen Meßkomposition. Aber auch ihr künstlerischer Wert darf nicht unterschätzt werden, wenn er auch natürlich nicht an den seiner reifen Schöpfungen auf anderen Gebieten heranreicht. Es ist kunstpsychologisch von hohem Reiz, zu verfolgen, wie er sich allmählich seine eigene Formen= und Ausdruckswelt schafft, wie trotz aller Verschiedenheit einzelne Typen immer wiederkehren, um dann nach über zehnjähriger Pause im Requiem in ihrer höchsten Durchgeistigung wieder aufzutauchen.

Die beiden ersten Messen in Gdur und Dmoll (K.=V. 49, 65) bilden insofern eine Gruppe für sich, als sie noch dem älteren, strengeren Typus angehören, dem in Salzburg besonders Eberlin und zum Teil auch L. Mozart huldigten. Gewiß ist auch seine Reinheit, verglichen mit dem, den Mozart später bei Padre Martini kennen lernte, bereits merklich getrübt, aber die oft bis zur Knechtung des Textes gehende Musikseligkeit der Richtung Hasses, ihre Unterordnung des Poetischen unter das Reinmusikalische, tritt doch noch nicht so grell zutage. Deshalb fehlen auch noch die breit ausgeführten Bilder mit ihren häufigen Textwiederholungen, und damit auch das Streben, die einzelnen Gedanken des Textes in die üblichen musikalischen Formen einzuspannen. Der Aufbau ist kurz und knapp und begnügt sich mit der einmaligen,

eindringlichen Wiedergabe der einzelnen Gedanken. Das zweite Merkmal des älteren Stiles ist die große Zurückhaltung des Orchesters. Die erste Messe verstattet ihm den Singstimmen gegenüber kaum eine selbständige Rolle, während die zweite schon in moderneren Bahnen wandelt. Auch daß der Kontrapunkt nicht, wie später, auf bestimmte Stellen beschränkt ist, sondern den ganzen Stil durchdringt, gemahnt noch an die ältere Art, ebenso die Teilung des Chores in zwei konzertierende Gruppen, einzelne Echowirkungen und Baßführungen, wie z. B. im Benedictus von K.-V. 65 u. dgl. Mozarts Zugehörigkeit zur alten Schule und seine Anfängerschaft offenbaren sich ferner auch darin, daß er ganz unbekümmert mit erprobtem thematischem Gut arbeitet. So kehrt das alte Thema mit dem verminderten Septimensprung:



das aus Bach und Händel wohl bekannt ist[1] und schließlich im Kyrie des Requiems erscheint, mit verschiedenen Varianten in diesen Messen wieder, so im Osanna von K.-V. 65 (im Baß) und im Crucifixus und Qui cum patre et filio von K.-V. 49; in dem Fugenthema des Et vitam venturi saeculi derselben Messe aber klingt ein aus der ersten Fuge von Bachs Wohltemperiertem Klavier bekannter, uralter Typus (Hexachordthema mit Quartenschritten) nach:

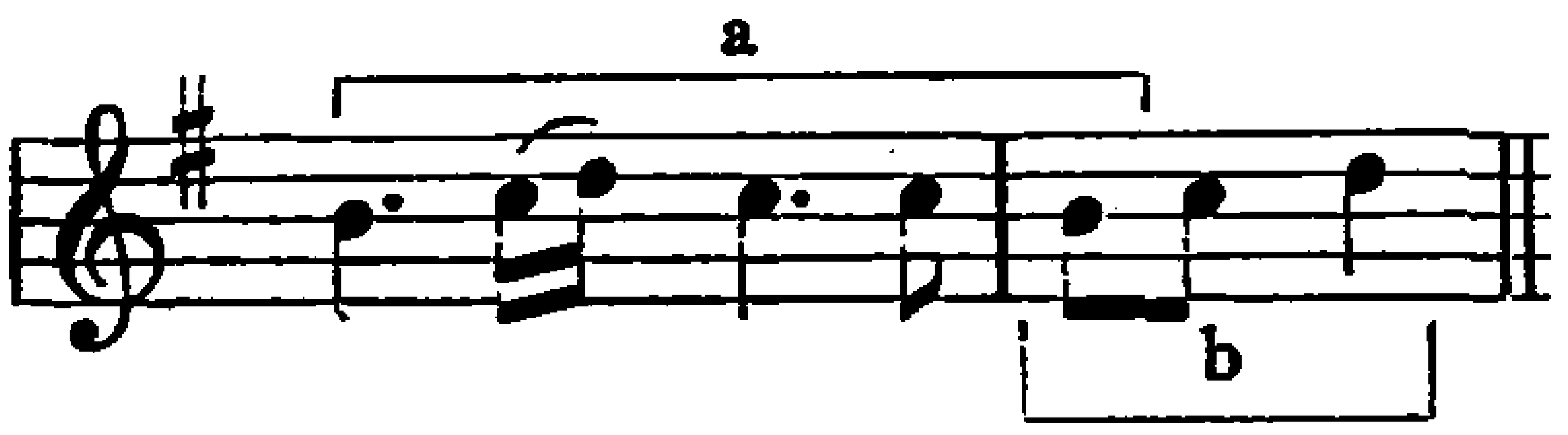


Auch das Dona von K.-V. 65 mit seinen zwei gegenläufigen Skalenthemen und dem doppelten Kontrapunkt, das Miserere im Gloria von K.-V. 49 mit dem verminderten Sekundenschritt[2] und die Chromatik des Crucifixus von K.-V. 49 sind Belege dafür, besonders aber das Benedictus von K.-V. 65, das mit seinen altertümlichen Bässen, seiner strengen Stimmführung und namentlich seiner herben und ernsten Auffassung nur wenige Nachfolger gefunden hat. An diesem Satz

[1] Vgl. Bachs Kantate „Gottes Zeit“. [2] Vgl. das zweite Kyrie in Bachs H moll-Messe.

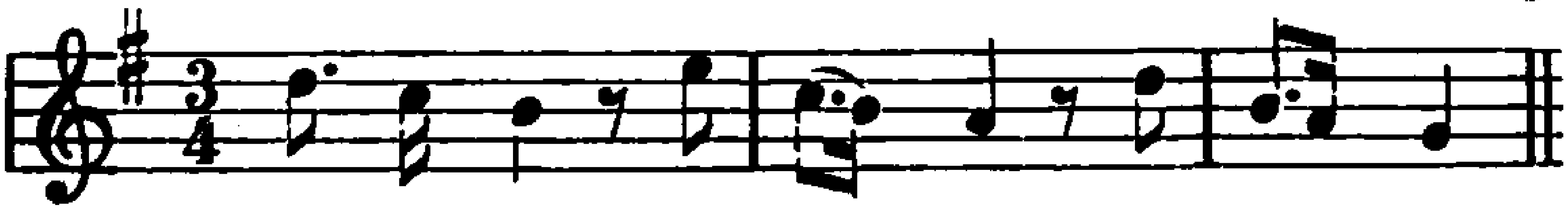
hat Mozart ganz besonders viel gelegen; er hat ihn nicht weniger als viermal bearbeitet[1].

Dem Herkommen entsprechen ferner die Verteilung der einzelnen Partien auf Tutti und Solo und namentlich die Grundauffassung sowohl der ganzen Sätze, als auch ihrer Unterabschnitte bis in einzelne feststehende Bilder hinein, wie ascendit, descendit, vivos et mortuos u. dgl. Hierher gehören die dunkle Färbung des Qui tollis, Et incarnatus est und Agnus Dei, der Fugencharakter des Et vitam und Cum sancto spiritu, der sich in diesen Messen noch auf die einmalige Durchführung des Themas beschränkt, und der bewußte, scharfe Gegensatz des Crucifixus und Et resurrexit. Die Botschaft von der Auferstehung wird hier noch von der kompakten Chormasse mit scharfer Deklamation in jenem ekstatischen Ton verkündet, der der älteren Messe zu eigen ist und dann in Beethovens großer Messe eine grandiose Auferstehung feiert. Endlich sei auch noch die gegensätzliche Zweiteilung des Agnus Dei genannt, sowie das in beiden Messen zutage tretende Bestreben, bei Et unam sanctam in freier Weise motivisch auf frühere Sätze hinzuweisen (in K.-V. 49 auf das Et resurrexit, in K.-V. 65 auf das Patrem und Et vivificantem). Es pflegt überhaupt meist übersehen zu werden, wieviel von dem uralten Streben, die Messe motivisch einheitlich zu gestalten, noch in diesen späten Nachzüglern fortlebt. So wird K.-V. 49 von einem Melodietypus beherrscht, dessen Hauptmerkmal das stufenmäßige Ansteigen zur Quart mit folgendem Absinken in die Terz und die Harmonisierung I—(IV)—V—I ist. Die einfachste Form bringt gleich der Beginn des Kyrie:



Ihr folgt unter Benützung des umgekehrten Nebenmotivs b im zweiten Abschnitt gleich die erste Variante:

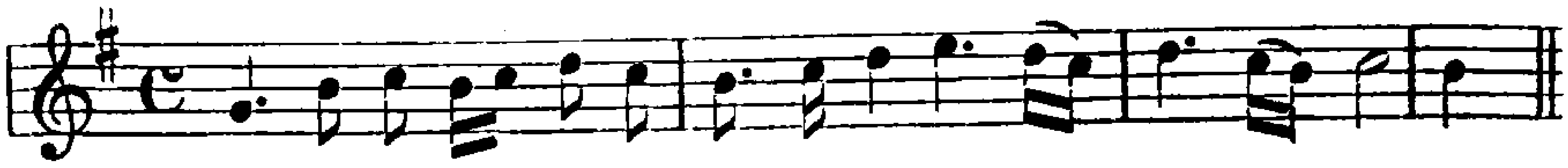
[2]



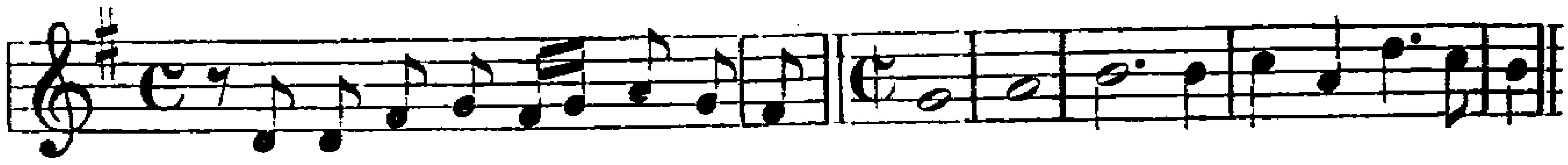
[1] Zwei dieser Fassungen in F. Espagnes R.-B. S. 4 ff. WSF I 254 vermuten sogar, daß die letzte Fassung für eine spätere Aufführung geschrieben sei. Sehr wohl möglich ist, daß hier ein bestimmtes, noch unbekanntes Vorbild zu Grunde liegt

[2] Diese Form hat ihrerseits die Melodie des Et in spiritum sanctum aus sich erzeugt

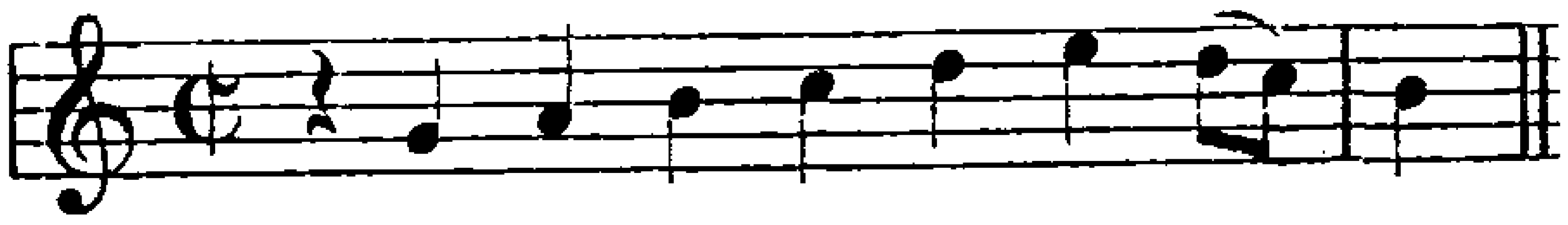
Erweitert erscheint es am Beginn des Gloria:



und mit demselben Anlauf vom Grundton aus in den Fugenthemen des Cum sancto spiritu[1] und Et vitam:

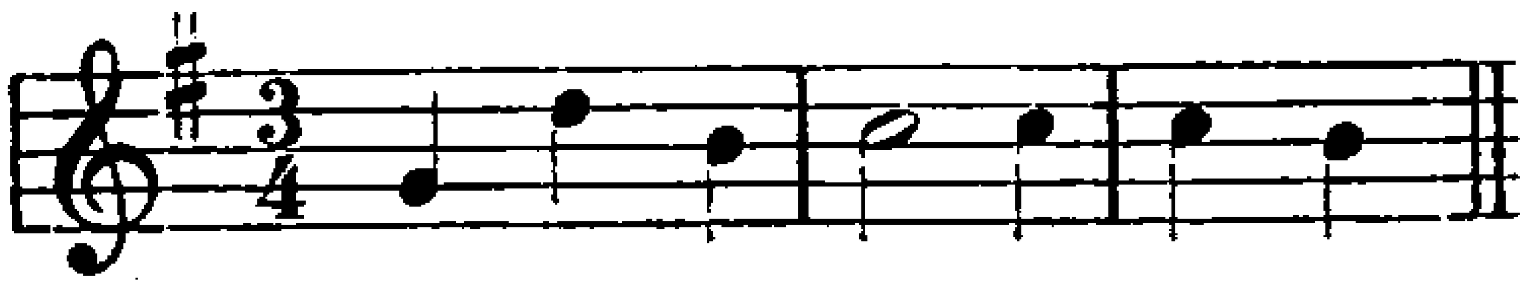


Ebenso steckt es, bis zum Hexachord erweitert, in dem Thema des Osanna:

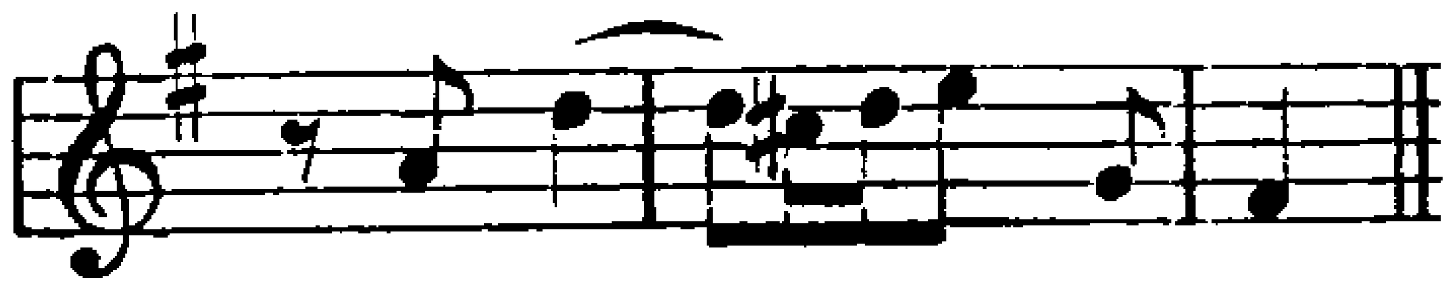


in lapidarer Gestalt mit dem energischen Quartensprung[2] im Et resurrexit:

und mit dem Quintensprung im Patrem:



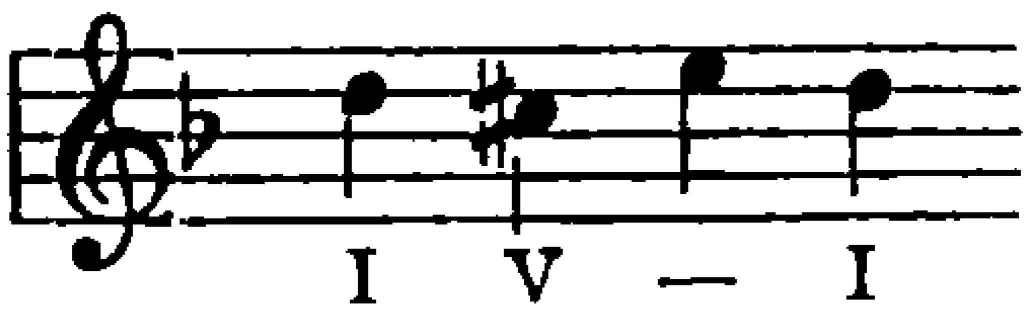
Eine Ausdruckssteigerung erfährt es ferner durch die Erhöhung seiner ersten Hälfte um eine Sext und die Rückkehr vermittels Sextensprungs im Laudamus te und Quoniam tu solus sanctus:



Andere Abschnitte, namentlich die von dunkler und geheimnisvoller Stimmung, werden weniger durch eine gemeinsame Thematik, als durch eine sinngemäße Wahl des Tongeschlechts und der Stimmführung miteinander verknüpft, so das Qui tollis, Et incarnatus est und Agnus Dei durch die Chromatik und den dadurch erzeugten Ausnahmecharakter der Modulationsordnung.

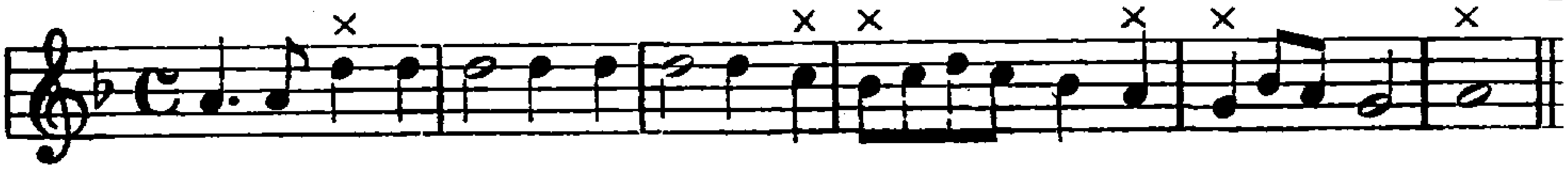
[1] Der ganze Schluß dieses Satzes vom drittletzten Amen ab ist nichts als eine gewaltige Steigerung dieses Gedankens, was auch den einigermaßen auffallenden Terzschluß erklärt. [2] Sinngemäß ausgefüllt kehrt er beim Et unam sanctam wieder. Auch das Et iterum venturus est gehört hierher.

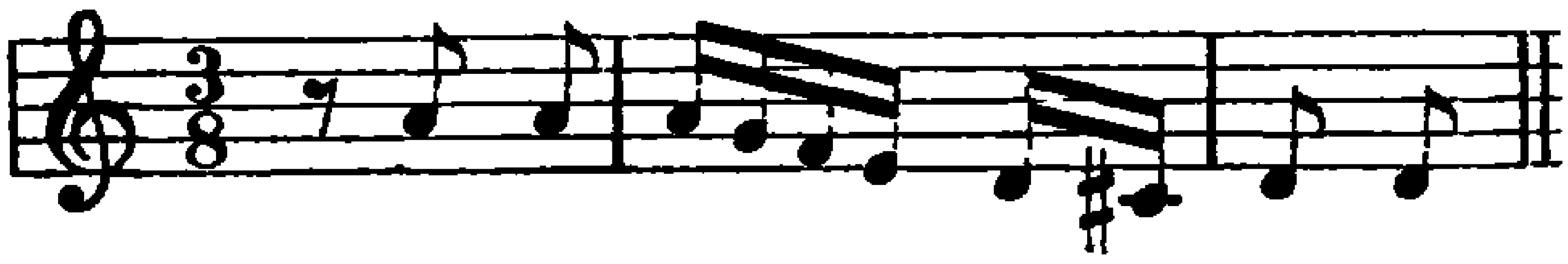
Auch die Dmoll-Messe baut sich auf zwei solchen melodischen Grundtypen auf. Der eine läßt sich auf die einfachste Form



zurückführen und schließt damit schon einen chromatischen Keim in sich (vgl. Part. S. 33[1], 38 Syst. 2; 41, 2 und 3; 42, 2; 44, 2; 46, 1). Der andere stellt eine im Rahmen einer Quart, Quint oder Sext stufenweise absteigende Skala dar. Er verbindet z. B. das Kyrie mit dem Dona:

[2]





Dazu erscheint im Dona im Baß gleich die Umkehrung[3] in langen Noten, gleich darauf ebenso das ursprüngliche Quartenmotiv mit einem jenem anderen Hauptmotiv entstammenden Kontrapunkt. Auch in den Mittelsätzen ist jenes Skalenthema mit den verschiedensten Varianten am Werke (P. S. 37, 2 [Fugenthema des Cum sancto spiritu], 40, 3; 41, 3; 43, 1 [Et vitam]); selbst dem Benedictus liegt es zugrunde. Was aber dieser Messe noch ein besonders einheitliches Gepräge verleiht, ist die zäh festgehaltene Molltonart, die innerhalb der einzelnen Sätze nur auf ganz kurze Strecken verlassen wird. Selbst Sanctus und Benedictus machen keine Ausnahme und nur das Credo hat einen Satz mit Durschluß. Es ist sehr wohl möglich, daß dahinter ein bestimmter äußerer Anlaß, etwa eine Trauerfeier, steckt[4].

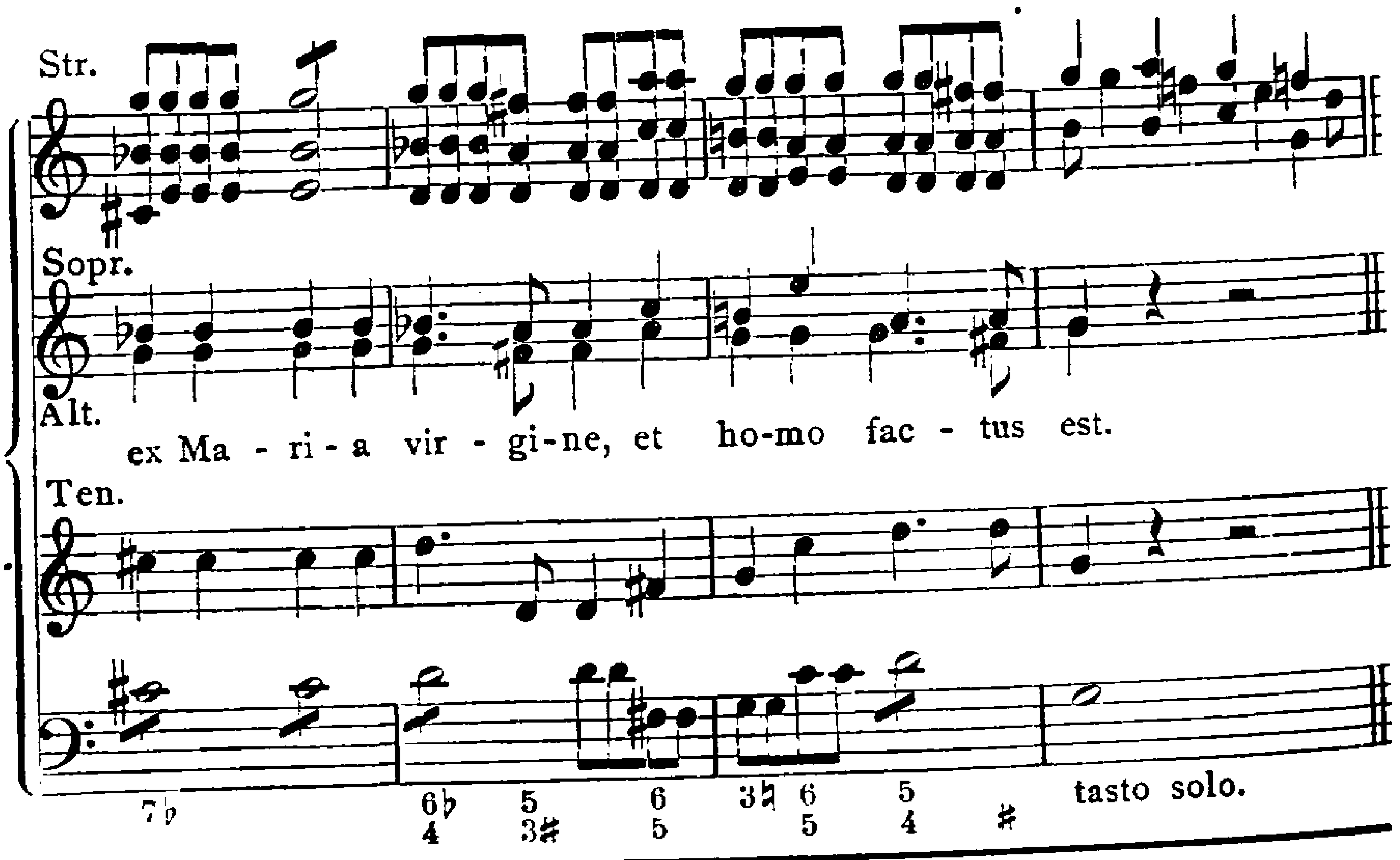
Im allgemeinen betrachtet ist die zweite Messe bereits um einen Grad moderner als die erste. Das zeigt sich außer in der selbständigeren Beteiligung des Orchesters gleich im Kyrie. Sein rascherer Hauptteil ist in K.-V. 49 einfach durchkomponiert, das Christe zwar modulatorisch

---

[1] Der verminderte Quartenschritt im dritten Takte des Kyrie-Allegros kehrt im zweiten und dritten Takt des Et incarnatus est wieder. [2] Das Gerüst des Themas ist durch Sternchen bezeichnet. Auffallend ist der Anklang an das bekannte protestantische Kirchenlied. [3] Die Umkehrung auch S. 39, 1 (genitum non factum). [4] WSF I 258.

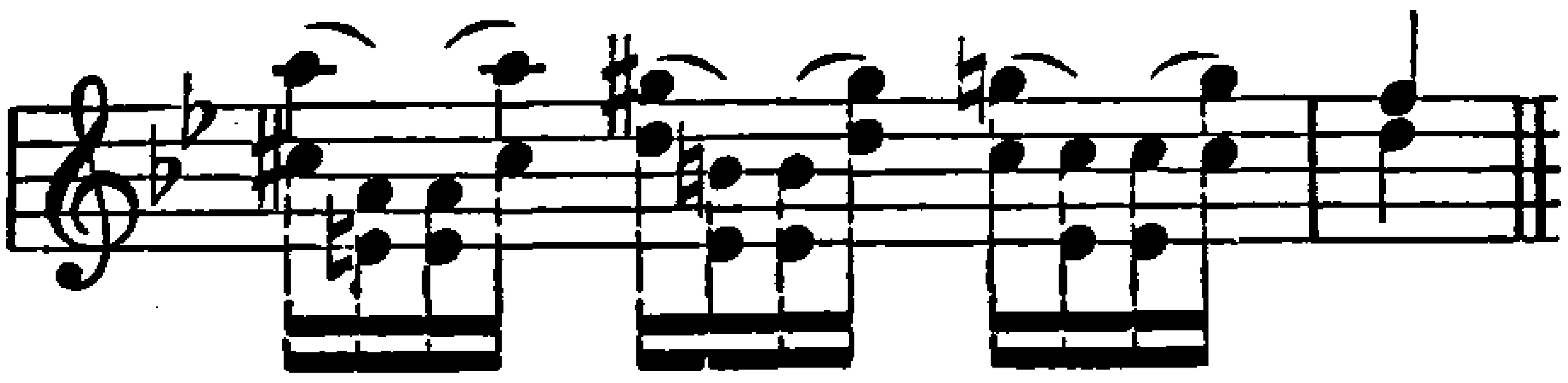
leicht abgesetzt[1], aber keineswegs als selbständiger Teil, sondern mit dem Kyrie unlöslich verbunden. In K.=V. 65 dagegen hat der Satz bereits die zyklische Dreiteiligkeit mit dem Christe als Mittelteil, nur daß die Worte Kyrie eleison nicht mit der Wiederkehr des Anfangs zusammenfallen, sondern schon bei der Überleitung dazu auftauchen. Sonst aber entwickelt sich alles Zug um Zug im engsten Anschluß an den Text, auch in den Sologesängen, die sich von den späteren hauptsächlich durch ein weit größeres Maßhalten in der Koloratur unterscheiden. Im Credo der Dmollmesse kommt es sogar vor, daß die Worte et in spiritum sanctum, dominum — et vivificantem — qui ex patre filioque procedit — qui cum patre et filio, ähnlich wie bei L. Mozart[2], unter drei Stimmen verteilt zusammen gesungen werden.

Eine besondere Originalität der Auffassung wird von dem Knaben Mozart niemand erwarten; immerhin leuchtet sein Genius an einzelnen Stellen ganz auffallend hindurch, wie z. B. im Credo von K.=V. 49 bei der schönen Durwendung auf homo factus est, die die Menschwerdung Christi mit diesem einfachen Mittel ergreifend schildert:



1 Man beachte überhaupt die Schlüsse der einzelnen Abschnitte in beiden Messen von einer stehenden Neigung zur Dominante, wie sie später unter dem Einfluß der Arien= und Sonatenform auftritt, ist hier noch keine Rede; die Unterdominanttonart ist sogar noch häufiger als die Dominante. 2 Vgl. dessen Neuausgabe S. 202 ff. Überhaupt ist L. Mozart (vgl. seine Litanei De venerabili ebenda S. 188) hinsichtlich der Knappheit im Aufbau entschieden eines der Hauptvorbilder seines Sohnes gewesen.

Überhaupt gehören die beiden Et incarnatus est schon hier zu den besten Sätzen. Besonders knapp sind beide Kompositionen des Sanctus. Der Grundcharakter ist beide Male der des Schwebenden; in K.-V. 49 liegt er in den aufsteigenden Ligaturenketten, in K.-V. 65 in dem wiegenden kurzen Orchestermotiv, von guter Wirkung ist dabei auch das konzertierende Wechselspiel der beiden Chorgruppen. Das Benedictus von K.-V. 49 gehört zu den Sätzen, deren melodischer Charakter sich noch am meisten dem späteren Brauche nähert, ohne ihn freilich ganz zu erreichen. Gerade hier hätte es ja besonders nahe gelegen, ein geschlossenes, in sich gegliedertes Ganze zu schaffen; statt dessen fügt Mozart lauter selbständige Melodien aneinander, die nur die allgemeine Stimmungsgemeinschaft verbindet, voll naiver, anmutiger Herzlichkeit — man wird an Göthes „halb Kinderspiele, halb Gott im Herzen" gemahnt. Über das Benedictus von K.-V. 65 wurde bereits gesprochen; es ist aber auch orchestral höchst bemerkenswert, denn am Anfang klingt in den beiden Geigen noch das Motiv des Sanctus nach, beim letzten qui venit aber flimmert bereits das der Erscheinung der himmlischen Heerscharen in Händels Messias nachgebildete Motiv auf[1]:



das dann auch den ersten Teil des Agnus Dei begleitet, die Strahlenkrone der himmlischen Erscheinung des Lammes[2]. So verbindet das Orchester die letzten drei Sätze in ganz eigentümlicher Weise. Der Grundcharakter beider Agnus-Sätze ist dunkle, vor dem Ewigen erschauernde Ehrfurcht. Die Melodik ist vorwiegend deklamatorisch, die Harmonik aber gleitet in außerordentlich kühnen Folgen dahin, die namentlich in K.-V. 49 schon ganz in Mozarts späterer Art Fragen ins Jenseits zu stellen scheinen. Das Dona dieser Messe sinkt zwar stark von jener Höhe herab, geht aber doch durch seinen natürlichen, kindlichen Ton dem äußerlich glänzenden, aber oberflächlichen Wesen mancher späteren Dona-Sätze mit Glück aus dem Wege. Dem Dona von K.-V. 65 gelingt dasselbe durch seine strengere Arbeit. Eine

[1] ›And suddenly there was with the angel‹, Rezitativ vor dem Chor Glory to God (Nr. 15). [2] Auch in Glucks italienischer ›Alceste‹ erscheint es bei der Anrufung des Gottes durch die Königin, I 4.

merkwürdige Zwitterstellung zwischen diesen beiden und der nächsten Messe nimmt das Offertorium Veni sancte spiritus (K.-V. 47, S. III. 7) ein[1]. Es bedient sich nicht allein eines reicheren Orchesters (Streichquartett, Oboen, Hörner, Trompeten und Pauken), sondern läßt es auch in Form von Vor- und Zwischenspielen, sowie selbständiger Begleitfiguren weit selbstherrlicher hervortreten. In der Annäherung an die Dreiteiligkeit und der bewußten Gegensätzlichkeit der Themen liegt ein weiterer „moderner" Zug. Dagegen weist die Textbehandlung, die Verteilung von Soli und Tutti und der Charakter mancher Motive (et tui amoris, alleluja) auf jene Messen zurück. Auch ist die Orchesterbegleitung ungelenk und reich an nichtssagenden Gemeinplätzen. Alles in allem gewinnen wir das Bild eines Künstlers, der einen ihm bekannt gewordenen neuen Stil nachzubilden versucht, aber mit dieser Aufgabe noch nicht fertig wird. Vielleicht haben wir wirklich eine Vorstudie für Wien vor uns[2].

Eine ganz andere Bahn schlägt dagegen die sog. Pater Dominikus-Messe (K.-V. 66, S. I. 3 mit Espagnes R.-B.) an. Sie entstand im Oktober 1769, als Wolfgangs Freund Hagenauer, dessen Eintritt ins Kloster ihm dereinst Tränen entlockt hatte (S. 97), in der St. Peterskirche die erste Messe zelebrierte[3]. Liturgisch und der

[1] L. Mozart führt in seinem Verzeichnis zwei Offertorien auf, das eine, eben unser Veni sancte spiritus, noch vor den beiden Opern, das andere, ein „großes Offertorium", erst hinter den beiden Messen. Somit war das am 7. Dezember 1768 in Wien aufgeführte nicht das erste, wie man früher allgemein annahm, sondern das zweite. Ob dieses nun freilich, wie Deiters annimmt (J I⁴ 112 Anm.) identisch mit dem Benedictus (K.-V. 117) ist, möchte ich aus inneren und äußeren Gründen bezweifeln. Wahrscheinlicher ist, daß das zweite Offertorium mit der Festmesse zusammen verloren ging. Vgl. WSF I 243. [2] WSF I 243. [3] Brief vom 6. Okt. 1770. Dominicus Hagenauer wurde 1786 Prälat des St. Peterstifts, auch General-Steuereinnehmer des Prälatenstandes. Koch-Sternfeld, Die letzten dreißig Jahre S. 78, 299, 326. Die Worte seines Tagebuches lauten: Ad. 15. Octob. Hodie hora 9 primitiae P. Dominici. Musicam Missae composuit D. Wolfgangus Mozart, juvenis 14 annorum, quae omnium sensu fuit elegantissima. — Post mensam D. Wolfgangus Mozart per mediam horam coram hospitibus ad stupendum maius Organum pulsavit. An die Feier schloß sich folgenden Tags ein großes Fest bei dem Vater des jungen Priesters, das mit einer Musikaufführung L. Mozarts und seiner Kinder schloß. Tagebuch zum 16. Okt.: Neomysta P. Dominicus fuit a patre suo invitatus ad mensam quae erat in ipsius domo in Nunthal. Mensa finita prima quadrante post horam 4tam D. Mozart chori musici aulici praefectus Secundarius cum suis duobus liberis egregiam fecit Academiam. Filia imprimis lusit in Clavier, dein filius Wolfgangus juvenis 13 annorum cantavit, pulsavit panduram et Clavier

Instrumentation nach ist sie eine Festmesse (missa sollemnis), stilistisch bedeutet sie den Übergang von der älteren, in Salzburg gepflegten Tradition zu dem neuen, namentlich von J. A. Hasse vertretenen Stil, der auch in Wien den älteren allmählich verdrängt hatte. Ganz vermag sich Mozart freilich auch jetzt noch nicht der alten Kunst zu entziehen, wie z. B. die Baßführung des Benedictus und Agnus Dei und die Melodik der Fugen Cum sancto spiritu (eines Absenkers der Fuge Et vitam in K.-V. 49) und Osanna beweisen.

Das Grundmerkmal des neuen Stils besteht in der Überflutung der Meßkomposition durch Ausdrucks- und Formenwelt der gleichzeitigen Opern- und Instrumentalmusik. Das bedingte eine weit stärkere Rolle des Solistischen und Instrumentalen und vor allem weit breiter ausgeführte Bilder, als bisher. Der Schwerpunkt des Ganzen verschiebt sich auf Kosten des Poetischen zugunsten der Musik. Während in den beiden älteren Messen die Form sich aus dem engen Anschluß der Musik an den Text von selbst ergab, muß sich dieser jetzt den bereits fertigen musikalischen Formen der zwei- und dreiteiligen Arie und des Sonatensatzes anbequemen, und mit ihnen dringen auch ihre ganze Modulationsordnung, ihre melodischen Formeln bis zur bekannten Kadenz mit Fermate und Triller und ähnliches in die Messe ein. Natürlich begnügt sich auch die Koloratur nicht mehr mit kürzerer malerischer Auszierung einzelner Begriffe, sondern tritt, wie in der Oper, mit ausschweifender Selbstherrlichkeit auf den Plan.

Auch jenes Streben nach motivischer Einheit hört zwar nicht auf, nimmt aber doch andere Formen an. An die ältere Art erinnert nur noch die Verwandtschaft des Laudamus, Domine Deus und Et in spiritum sanctum, also der drei Hauptsolosätze, in Melodik, zweitaktiger Gliederung und opernmäßigem Gepräge. Dagegen zieht Mozart jetzt, um zwar nicht die ganze Messe, aber doch ihre großen Unterabschnitte zu einer Einheit zusammenzuschweißen, das Orchester heran. So geht durch das ganze Credo eine Art von ostinatem Baß hindurch, der immer wieder auf den Anfang hinweist, ein Mittel, das von Hasse stammt[1] und später von Mozart in der mannigfaltigsten Weise weitergebildet wurde.

---

ad stupendum usque 1/2 circiter 6tam. Vormittags hatte er die Messe auf Nonnberg dirigiert; mutmaßlich wurde die am Tage vorher aufgeführte wiederholt.

[1] Vgl. W. Müller, J. A. Hasse als Kirchenkomponist 1911, S. 60 ff.

Die Einwirkung des Sonatensatzes verrät gleich das Allegro des Kyrie: zwei scharf kontrastierende Themen, Dominantschluß mit Orchesterzwischenspiel, dann Rückführung unter Vorantritt des Hauptthemas in die Haupttonart, und Reprise zwar nicht des Haupt-, aber des Seitenthemas. Die Sologesänge dagegen bedienen sich zumeist der zweiteiligen Arienform, wie sie damals in der komischen Oper Italiens und besonders Frankreichs zu Hause war. Sie lehren deutlich, daß mit der Form auch der Geist der Oper in die Messe einzog. Die anmutige, aber textwidrige Tändelei und den Koloraturenflitter dieser Sätze ist Mozart lange nicht wieder losgeworden. Am schlimmsten wirkt der an Sperontes[1] gemahnende Polonäsenrhythmus des Quoniam, aber auch das Et incarnatus ist zu leicht geraten. Es deutet übrigens erstmals bei Mozart auf eine trauliche Szene an der Krippe des Jesuskindes hin. Der Kontrapunkt andererseits löst sich aus seiner engen Verbindung mit dem Homophon-Akkordlichen los und zieht sich auf bestimmte Abschnitte zurück, er erscheint damit nicht mehr als notwendiger Stilbestandteil, sondern als besondere Würze, die dem Komponisten Gelegenheit geben soll, sein Können im strengen Satze darzutun. Seine Hauptdomäne sind die beiden Abschnitte Cum sancto spiritu und Et vitam, in denen nunmehr an Stelle der einmaligen Durchführung des Themas voll ausgeführte Fugen treten. Allerdings hat auch hier das rein Musikalische, Scholastische den Vorrang vor dem Poetischen. Es sind zugleich die einzigen Partien, in denen das Orchester, in der Hauptsache wenigstens, den Gesang einfach begleitet; überall sonst wahrt es streng seine Selbständigkeit und zwar in doppelter Weise. Entweder schlägt es, wie im Allegro des Kyrie, den Ton der gleichzeitigen instrumentalen Gesellschaftsmusik an[2], oder es ergänzt und vertieft den Stimmungsausdruck nach dem Vorbild der dramatischen Musik durch Situations- und Seelenmalerei. Während aber jene Methode der Natur der Dinge gemäß zu zwar äußerlich glänzenden, aber innerlich wenig stichhaltigen und den Text bei weitem nicht erschöpfenden Ergebnissen führte, erfuhr die Meßkomposition durch die zweite Art einen wertvollen Zuwachs, der allerdings zugleich auch einen starken Ruck nach der Seite des Dramatischen bedeutete. Man

[1] Ein Hauch Sperontesschen Geistes liegt auch über der Melodie des Dona, vgl. das oben S. 35 über das Lied „Geheime Liebe" (S. VII. 6) Gesagte. [2] Ein rein musikalischer, dem Sonatensatz abgelauschter Effekt ist das Gesangsthema der Soli mit seiner primitiven, tanzmäßigen Begleitung.

vergleiche dazu das Qui tollis: seine tiefe Wirkung beruht einerseits auf der grüblerischen Harmonik, andererseits aber auf dem doppelten Begleitmotiv der Streicher, der echt Mozartschen, unaufhörlich herniederrieselnden Sechzehntelfigur und dem zuckenden Achtelmotiv; man beachte auch den durchgehenden echomäßigen Wechsel von f und p. Ganz dramatisch ist auch das Crucifixus behandelt, nur der Schluß (bei passus) greift mit seiner Chromatik auf die ältere Weise zurück. Und vollends im Sanctus webt das Orchester einen flimmernden Strahlenschimmer um das Ganze. Sehr lehrreich für die allmähliche Entwicklung des neuen Stiles sind Benedictus und Agnus Dei. Jenes atmet noch nicht jene verklärte Freude an der Erscheinung des Gottgesandten wie seine Nachfolger, ja es macht sogar an einer Stelle Miene, zu der schmerzlichen Herbheit seines unmittelbaren Vorgängers zurückzukehren. Auch der strenge Satz scheidet es noch von der späteren Art. Dafür ist das Orchester ganz modern behandelt: es spinnt in glitzernden Sechzehnteln einen Heiligenschein um die himmlische Erscheinung. Das Agnus Dei folgt in der Melodik der Soli und in der Rolle des Orchesters, das gleich im Vorspiel einen merklichen Stimmungsumschlag bringt, der neuen Art, in der Baßführung und der strengen Haltung der Chorpartien der alten.

Der Wechsel von Tutti und Soli entspricht im großen und ganzen dem älteren Brauch, nur daß die Maße der einzelnen Sätze weit größer sind. Nur das Credo macht eine Ausnahme; hier sind allein Et incarnatus est und Et in spiritum sanctum Solosätze. Dafür sind Agnus und Dona zwischen Solo und Chor geteilt.

Es war die erste große Stilwandlung von bleibenden Folgen in Mozarts Schaffen für die Kirche. Daß sie ihm grundsätzlich gelungen ist, beweist abermals seine eigentümliche Fähigkeit, sich fremden Kunstanschauungen rasch anzupassen. Ein vollendetes Kunstwerk, auch im damaligen Sinne, ist ihm noch nicht geglückt, auch trägt das Werk noch im einzelnen die Spuren der älteren Kunst. Immerhin war mit festem Fuße die neue Bahn betreten, die er auch später, von einigen Abstechern abgesehen, nicht mehr verlassen hat.

Die erste italienische Reise
(13. Dezember 1769 bis 28. März 1771)

Die Wiener, ja im Grunde genommen alle bisherigen Reisen betrachtete L. Mozart, wie wir sahen, nur als Einleitung zu der längst geplanten Reise nach Italien. Das war durchaus keine persönliche Schrulle von ihm, sondern entsprang einer damals noch ganz allgemeinen Anschauung, die in einer zweihundertjährigen Überlieferung wurzelte. Wie heutzutage der bildende Künstler, so mußte im 18. Jahrhundert noch der deutsche Musiker in Italien seine Studien vollenden, wenn er auch in der Heimat zu Ruhm und Ansehen gelangen wollte. Gewiß hat diese Forderung für die deutschen Künstler ihre großen Schattenseiten gehabt. Einen längeren Aufenthalt in Italien konnte sich nur leisten, wer entweder selbst die nötigen Mittel besaß oder, was der häufigere Fall war, von einem vornehmen Gönner unterstützt wurde. Die Mehrzahl blieb von jener Wohltat ausgeschlossen, und so bildete sich eine Kluft heraus zwischen Schoß- und Stiefkindern des Glücks, unter der namentlich der deutsche Kantoren- und Organistenstand schwer zu leiden hatte. Selbst Seb. Bach, dem gleichfalls keine Studienzeit in Italien vergönnt war, hat diesen Mangel an Bildung damit bezahlen müssen, daß er zeitlebens über eine sächsisch-thüringische Lokalgröße nicht hinausgekommen ist. Es ist also kein geringes Zeugnis für L. Mozarts Einsicht und Selbstverleugnung, daß er trotz seinen bescheidenen Verhältnissen und auf eigene Faust das unter diesen Umständen doch ziemlich erhebliche Wagnis unternahm, seinen Sohn die gepriesene italienische Kunst an der Quelle studieren zu lassen.

Tatsächlich konnte Italien auch damals noch als das „gelobte Land der Musik" gelten, obwohl seine alte unbestrittene Weltherrschaft bereits durch nationale Bestrebungen jenseits der Alpen, besonders in Frankreich und in letzter Zeit durch die rasch aufblühende deutsche

Instrumentalmusik, bereits ins Wanken gekommen war. Aber die äußeren Grundlagen jener Herrschaft bestanden noch in alter Festigkeit fort: die natürliche Anlage und Neigung des Volkes für die Tonkunst und namentlich die umfassende und planvolle Organisation der Musikpflege, die Talent und Freude stets aufs neue weckte und nährte. Die Volksmusik stand mit ihrer eigentümlichen, dem südländischen Temperament entsprechenden Melodik und Rhythmik bei Hoch und Nieder noch in voller Blüte. Wie in Wien, so hallten auch in den italienischen Städten an lauen Sommerabenden die Straßen wieder von gespielten und namentlich gesungenen Serenaden aller Art[1], und geradezu ideal zu nennen ist das enge Band, das in Italien seit alters Volks- und Kunstmusik verknüpfte. Nicht allein in der Buffooper, sondern auch in allen ernsten Gattungen, die Kirchenmusik nicht ausgeschlossen, galt für den Italiener der Grundsatz, daß auch die am höchsten entwickelten Formen an gemeinverständliche Ideen gebunden sein sollen. Eine so tiefe Kluft zwischen hoher und volkstümlicher Kunst, wie sie heute bei uns besteht, ist den Italienern bis auf den heutigen Tag erspart geblieben.

Bei diesem einträchtigen Zusammenwirken von Volk und Künstlern ist es nicht zu verwundern, daß Sinn und Begeisterung für die Musik alle Stände gleichermaßen erfaßte, ja daß die Italiener von ihrer Musik mehr Aufhebens machten, als von ihrer nicht minder hoch entwickelten bildenden Kunst. Der Künstler fand hier ein durch beständige Übung gebildetes Publikum, das ihm das Gute, das er bot, mit echt südländischer Begeisterung dankte, wie es denn freilich auch mit allen Mängeln ebenso schonungslos ins Gericht ging. Man muß schon bis auf die Zeiten der antiken Rhetoren zurückgehen, um eine gleich leidenschaftliche Anteilnahme, aber auch ein gleich hoch entwickeltes technisches Verständnis für die Leistungen eines Künstlers wieder anzutreffen.

Für die musikalische Jugenderziehung sorgte hauptsächlich die Kirche, die alte Trägerin der musikalischen Kultur seit den Tagen des frühesten Mittelalters. Klöster und geistliche Anstalten aller Art waren darauf

---

[1] Göthe berichtet in seiner Italienischen Reise unter dem 30. Juli 1787 aus Rom: „Bis gegen Morgen sind immer Partien auf der Straße, die singen und spielen; man hört manchmal Duette, so schön und schöner als in einer Oper oder Konzert" (Jub.-A. 27, 80, vgl. auch die Schilderung des mit Musikanten besetzten Wagens, der „durch die nächtliche Stadt seine Lustrunde machte", ebenda S. 87).

bedacht, die ihnen zu Gebote stehenden musikalischen Kräfte für ihre Zwecke auszubilden. Von ausschlaggebender Bedeutung aber wurden seit dem 16. Jahrhundert die Konservatorien. Dem Namen conservatorio entsprechend waren die ersten Anstalten dieser Art nichts anderes als Bewahranstalten, in denen arme Waisenkinder für die Musik ausgebildet wurden, so das erste, von Giov. Di Tappia 1537 gegründete Cons. di Santa Maria di Loreto in Neapel, dem ebendaselbst noch im nämlichen Jahrhundert die Conss. Della pietà de' Turchini, Dei Poveri di Giesù und Di Sant' Onofrio folgten. Auch Venedig besaß vier alte Institute dieser Art, die »Ospedali« Della pietà, Dei mendicanti, Degl' incurabili und das Ospedaletto (Delle donzelle povere, nur für Mädchen). Diese aus echt sozialem Sinn geborenen Anstalten sind die Grundpfeiler der italienischen Weltherrschaft in der Musik geworden, zumal als im 17. Jahrhundert die neue Kunst des begleiteten Sologesangs aufkam. Sie haben sich ihrer mit einem Nachdruck und einem Eifer angenommen, von dem man sich heutzutage kaum eine Vorstellung macht. In jahrelangem Studium, bei dem übrigens auch auf eine gute Allgemeinbildung großer Wert gelegt wurde, wurden die Schüler zu fertigen Sängern, Instrumentisten und Komponisten ausgebildet. Noch im 18. Jahrhundert sind fast alle bedeutenden italienischen Meister aus diesen Schulen hervorgegangen und haben es sich zur höchsten Ehre angerechnet, im Verlauf ihrer späteren Laufbahn wenigstens zeitweise die Leitung einer solchen Anstalt zu übernehmen. Der staunenswerte Reichtum Italiens an Sängern und besonders an Opernkomponisten, deren mitunter unglaubliche Fruchtbarkeit nicht allein die Heimat, sondern auch das Ausland mit Opern versorgte, ist das Werk dieser Konservatorien.

Neben diesen demokratischen Einrichtungen besaß Italien aber auch noch andere nicht minder ehrwürdigen Alters, die der Aristokratie der Geburt und Bildung als Pflegestätten der Musik dienten: die Akademien. Diese Vereinigungen von Gelehrten, Künstlern und kunstliebenden Laien, eine Schöpfung der Renaissance, sind nicht allein für die Geschichte und Theorie, sondern auch für die Praxis der Musik von höchster Wichtigkeit geworden. Die Oper verdankt ihnen ihre Entstehung, die aufstrebende Instrumentalmusik allen nur möglichen Vorschub. Allgemein bekannt sind die Akademien Degli Arcadi in Rom und Della Crusca und Degl' Elevati in Florenz, für die Musik aber kommen namentlich die beiden Bologneser Akademien Dei Filomusi

(1615 von A. Banchieri gegründet) und Dei Filarmonici, die Schöpfung Carratis von 1666, in Betracht. Die Philharmoniker standen noch zu Mozarts Zeiten im höchsten Ansehen; sie zählten die bedeutendsten Komponisten und Theoretiker zu den Ihren und hielten sich durch eine strenge Aufnahmeprüfung den Zuzug Unberufener fern. Ihnen anzugehören war eine der höchsten, einem Musiker überhaupt erreichbaren Ehren.

In den Mittelpunkt der italienischen Musikbestrebungen war mehr und mehr die Oper getreten. Sie galt nach wie vor als der Gipfel der Renaissancekunst, mit ihr fühlten sich die Italiener wieder einmal als die einzig würdigen Erben der Antike. Auch die opera buffa hatte sich zur Zeit von Mozarts Ankunft die Gleichberechtigung neben der älteren Schwester erkämpft, und mit vollem Recht erblickten die Italiener in ihr das treffendste Spiegelbild ihres Volksgeistes. Einen Opernauftrag (scrittura) zu erhalten war darum das höchste Ziel eines Komponisten; Musiker, die sich abseits von der Oper Ruhm erwarben, wie die beiden großen Lehrer Durante und P. Martini, waren seltene Ausnahmen. Auch die Oper gehörte übrigens, wie man sieht, gleich den meisten älteren Kunstgattungen zur bestellten Arbeit; sie war Gelegenheitskunst auch in dem Sinne, daß mit der äußeren Veranlassung auch die Wirksamkeit des einzelnen Werkes aufhörte. Nur verhältnismäßig wenige berühmte Opern sind an verschiedenen Bühnen nacheinander aufgeführt worden. Für gewöhnlich aber sah der Impresario streng darauf, daß sein Publikum stets nur vollständig neue Werke zu hören bekam. Ein Ausruhen auf bereits gepflückten Lorbeeren gab es also auch für die berühmten Opernkomponisten nicht, sie wurden vielmehr zu einer Fruchtbarkeit gezwungen, die uns heute geradezu märchenhaft erscheint.

Das Überwiegen der Oper barg allerdings auch schwere Gefahren in sich. Zwar waren zu Mozarts Zeiten die Dinge noch nicht so weit gediehen wie später, als die einseitige Pflege der Oper die weitere Entwicklung der Instrumentalmusik fast ganz unterband und dadurch dem Weltruhm der italienischen Musik zum Verhängnis wurde. Dafür zeigte sich der Schaden bereits deutlich in der kirchlichen Musik. Da die meisten Opernkomponisten zugleich für die Kirche schrieben und in ihren Werken großenteils mit Opernsängern und Instrumentalvirtuosen zu rechnen hatten, so war es kein Wunder, daß der Operngeist allmählich auch die Kirchenmusik ergriff und ihre Würde und Reinheit

beeinträchtigte. Auch der reißende Verfall der alten Kirchenchöre, der die Komponisten von selbst dem Sologesang und Instrumentenspiel in die Arme trieb, tat das Seine, um eine Krise heraufzubeschwören, von der sich die italienische Kirchenmusik bis auf den heutigen Tag nicht erholt hat. Versuche, dem Verderben zu steuern, wie sie z. B. von P. Martini in Bologna ausgingen, blieben auf die Dauer erfolglos.

Trotz diesen Sturmzeichen stand die Weltherrschaft der italienischen Musik damals im Wesentlichen noch unerschüttert da. Spanien und England erkannten sie ziemlich unbedingt an. Aber auch in Frankreich, dem einzigen Lande, das eine fest gegründete nationale Musik besaß, gab es eine seit der Mitte des 17. Jahrhunderts stetig wachsende italienische Partei. Deutschland endlich konnte sich lange Zeit nur seines protestantischen Chorals und der darauf aufgebauten Orgelkunst als eines selbständigen nationalen Kunstzweiges rühmen, in allen übrigen Kunstgattungen blieb es, von einzelnen nationalen Episoden, wie der in R. Keiser gipfelnden kurzen deutschen Opernblüte[1] abgesehen, eine italienische Provinz. Vor allem war die deutsche Opernbühne seit etwa 1720 gänzlich in den Händen der Italiener. Sie stellten den deutschen Fürstenhöfen nicht allein die Komponisten, sondern auch die Dichter, Sänger und großenteils auch die Instrumentisten.

Das Gegenstück zu diesen italienischen Sendboten in Deutschland war die stattliche Reihe deutscher Meister, die die welsche Kunst in ihrer Heimat aufsuchten. Sie wird eröffnet durch H. L. Haßler, der sich 1584 zu A. Gabrieli in Venedig in die Schule begab, dann folgten 1609 H. Schütz und im 18. Jahrhundert namentlich die Opernkomponisten Händel, Hasse, Gluck, Chr. Bach u. a. Mozart ist der letzte in der Reihe; es ist wesentlich sein und des von Italien bereits unabhängigen Haydn Verdienst, daß die „Römerzüge" der deutschen Musiker, einige Nachzügler wie Meyerbeer und Nicolai abgerechnet, von jetzt an ein Ende hatten.

Um dem Sohne den Weg nach Italien zu ebnen, der ihm selbst in seiner Jugend verschlossen gewesen war, wandte sich der kluge L. Mozart gleich an die richtige Persönlichkeit, deren Einfluß damals immer noch die Welt beherrschte und schon zahlreichen jungen Musikern, Italienern und Deutschen, darunter auch J. Haydn, eine Gasse gebro-

[1] H. Kretzschmar SIMG III 270 ff.

chen hatte, J. A. Hasse. Dieser „Vater der Musik" hatte ihm in Wien einen vom 30. September 1769 datierten Empfehlungsbrief an seinen Freund, den Abbate G. M. Ortes in Bologna, mitgegeben[1], worin er sich sehr anschaulich über Vater und Sohn Mozart ausspricht. Es heißt darin:

Ich habe hier die Bekanntschaft eines gewissen Herrn Mozart, Kapellmeister beim Bischof von Salzburg gemacht, eines geistvollen, feinen und weltgebildeten Mannes, der wie ich glaube nicht blos in der Musik, sondern auch in andern Dingen seine Sache versteht. Dieser hat eine Tochter und einen Sohn. Erstere spielt sehr gut Klavier und letzterer, der nicht älter als 12 oder 13 Jahre sein dürfte, gibt in diesem Alter schon einen Komponisten und Kapellmeister ab. Ich habe die Kompositionen gesehen, die von ihm sein sollen; sie sind sicherlich nicht schlecht und ich habe darin nichts von einem zwölfjährigen Knaben gemerkt. Ich wage nicht, es irgendwie in Zweifel zu ziehen, daß sie von ihm sind. Auf dem Klavier habe ich ihn auf verschiedene Art geprüft, und da hat er mir Dinge gezeigt, die für so ein Alter etwas Unbegreifliches haben und die auch von einem fertigen Mann noch bewundernswert wären. Da nun der Vater ihn nach Italien bringen will, um ihn bekannt zu machen und mir darüber geschrieben und zugleich um einen Empfehlungsbrief gebeten hat, nehme ich mir die Freiheit, einen solchen an Sie zu schicken [folgt die Bitte an Ortes, ihn mit seinem Rat zu unterstützen und ihm Bekanntschaften zu vermitteln[2]] ... Der erwähnte Herr Mozart ist ein sehr gebildeter und höflicher Mann, die Kinder sind sehr gut erzogen. Der Knabe ist außerdem auch schön, lebhaft, anmutig und benimmt sich in allem so hübsch, daß man gar nicht umhin kann, ihn lieb zu haben. Das Eine ist sicher: wenn seine Entwicklung mit dem Alter Schritt hält, wird ein Wunder aus ihm. Nur darf der Vater ihn nicht zu sehr verhätscheln und durch Beräucherung mit übertriebenem Lob verziehen. Das ist die einzige Gefahr, die ich befürchte. Da haben Sie einen langen Brief, nehmen Sie ihn wohlwollend an usw.

Daß L. Mozart mit der Reise nach Italien nicht länger warten wollte, hatte seinen Grund darin, daß er sich bei den leicht entzündlichen Italienern einen um so rascheren und glänzenderen Erfolg für den Knaben versprach. Er hat sich darin nicht getäuscht. Klingender Gewinn war freilich, wie er bald einsah, von dieser Reise nicht zu erwarten, denn die Konzerte (accademie) wurden meist von geschlossenen Gesellschaften oder öffentlichen Anstalten ohne Eintrittsgeld ver-

[1] Mit dem italienischen Urtext veröffentlicht von H. Kretzschmar ZIMG III 263 ff. Über die Briefe an Ortes im allgemeinen derselbe, Ges. Aufs. II 149 ff.
[2] Wie aus diesem Brief hervorgeht, hatte L. Mozart damals noch die Absicht, schon am 24. Oktober von Salzburg abzureisen.

anstaltet, höchstens konnte der Künstler auf eine kleine Entschädigung durch den Unternehmer rechnen. Bald nach der Ankunft in Italien teilt L. Mozart dies seiner Frau mit, betont aber wiederholt, daß er, wenn auch keine Reichtümer, doch „immer ein wenig mehr als die Notwendigkeit“ habe und, weil er die Hauptsache im Auge behalte, völlig zufrieden sei.

Vor der Abreise nach Italien wurde Wolfgang vom Erzbischof förmlich zum Konzertmeister ernannt, als welcher er in den salzburgischen Hofkalendern seit 1770 aufgeführt wird[1].

Vater und Sohn verließen Salzburg am 13. Dezember 1769[2]. Nach Tirol und Oberitalien liefen von da mancherlei Fäden persönlicher Beziehungen, teils durch kaufmännische Verbindungen, teils durch die adeligen Familien des Domkapitels, deren Angehörige dort angestellt oder ansässig waren, nicht selten auch in Salzburg studierten. Es fehlte daher nicht an Empfehlungen, die die Reisenden in die verschiedensten Kreise einführten. Zunächst wurde in Innsbruck Halt gemacht, wo sie am 15. Dezember ankamen und von dem Grafen Spaur, dem Bruder des Salzburgischen Domkapitulars, wohl aufgenommen wurden. Bald nachher, wohl am 16., spielte Wolfgang in einer vom hohen Adel veranstalteten Akademie beim Grafen Künigl ein Konzert, das man ihm zur Prüfung vorlegte, vom Blatt weg und erhielt es dann nebst 12 Dukaten als Geschenk. Innsbrucker Musiker, wie der Violinist Haindl, der Organist Falck und der Waldhornist Schauer liehen ihm dabei ihre Unterstützung. Auch die Innsbrucker Zeitung (18. Dez.) bezeugte unter Hinweis auf die während der bisherigen Reisen errungenen Lorbeeren Mozarts, er habe in diesem Konzert die schönsten Proben seiner ganz besonderen Geschicklichkeit abgelegt und seinem Lorbeer ein neues Blatt hinzugefügt.

---

1 Ad 27. Nov. Hodie D. Wolfgangus Mozart iuvenis 14 annorum cum facultate abeundi Italiam litteram decretalem accepit, quod sit imposterum Concert Maister, cum permissione quod post reditum ex Italia iam sit competentem huic officio pensum percepturus. So das Tagebuch Hagenauers. 2 Die Quellen für diese Reisen sind die Briefe Leopolds und Wolfgangs, dazu die Mitteilungen der Schwester (Notteb. 104). Wichtig ist ferner für die erste Reise noch ein autographes kleines Verzeichnis aller Bekanntschaften von Wolfgangs Hand, jetzt auf der Münchner Staatsbibliothek, veröffentlicht von A. Sandberger JP 1901, S. 65 ff. Leider enthält es nur die Namen der betreffenden Persönlichkeiten aus Innsbruck, Bozen, Rovereto und Neapel. Als Datum der Abreise geben Vater und Schwester übereinstimmend den 12., Hagenauer den 13. Dezember an.

Am 19. ging die Reise über Steinach, Brixen und Bozen, wo sie am 19. Dezember in der „Sonne" nächtigten, nach Rovereto, wo L. Mozart zu seiner Überraschung in dem Kreishauptmann Christani einen alten Bekannten fand. Der war in seiner Jugend bei einem Verwandten in Salzburg erzogen worden und hatte bei L. Mozart Geigenunterricht gehabt; er fand, daß Wolfgang seiner Mutter ähnlich sehe, deren er sich noch sehr wohl erinnerte. Auch der Adel, an den die Mozarts empfohlen waren (die Grafen S. und D. Lodron, Baron Piccini und Herr v. Cosmi werden genannt), erwies ihnen alle möglichen Aufmerksamkeiten und veranstaltete sogar ein Konzert im Hause des Barons Todeschi, der schon von Wien her ein Verehrer Wolfgangs war. „Was sich der Wolfgang für eine Ehre gemacht, ist unnötig zu schreiben," meldet der Vater. Als er tags darauf in der Hauptkirche[1] die Orgel spielen wollte, hatte sich das Gerücht davon in der Stadt verbreitet, und die Kirche war so voll, daß zwei handfeste Männer vorausgehen mußten, um ihm einen Weg auf den Chor zu bahnen, wo sie dann eine halbe Viertelstunde brauchten, um an die Orgel zu kommen, so war sie von Zuschauern belagert.

Noch größer war die Begeisterung in Verona. Da jeden Abend Oper war, konnte erst nach sieben Tagen ein Konzert veranstaltet werden; allein während dieser Zeit drängten sich die Einladungen bei March. Carlotti, Graf Giusti del Giardino, dem Violinisten Locatelli u. a. Vor einer Versammlung auserwählter Kenner ließ Wolfgang eine Sinfonie von seiner Komposition aufführen, spielte die schwierigsten Sachen vom Blatte und komponierte nach einem aufgegebenen Text eine Arie, die er selbst sang, und andere Stücke über gegebene Themen. Als er in der Kirche S. Tommaso die Orgel spielen wollte, wiederholte sich die Szene von Rovereto. Der Zudrang war so groß, daß sie den Weg durchs Kloster nehmen mußten, um in die Kirche zu kommen, und auch so wären sie kaum auf die Orgel gelangt, wenn die Patres sie nicht in ihre Mitte genommen und ihnen so Platz gemacht hätten. „Da es vorbei war, war der Lärm noch größer, denn jeder wollte den kleinen Organisten sehen." Die Zeitung pries (Beil. III C) und Dichter besangen die wunderbare Erscheinung um die Wette (Beil. III A, 4. 5). Der Generaleinnehmer Pietro Luggiati, der an der Spitze der begeisterten Dilettanten stand, ließ ein lebens-

[1] Das Tagebuch nennt noch einen »Capellmeister abbate Pasqui« (wohl Pasquini), wahrscheinlich den Kapellmeister dieser Kirche.

großes Bild Wolfgangs am Klavier in Öl malen und teilte in einem ausführlichen Brief (22. April) der Mutter diese Ehrenbezeigung mit, indem er seine Bewunderung für den raro e portentoso giovane in warmen Worten aussprach [1].

Am 10. Januar kamen sie in Mantua an, trotz der Kälte gesund und wohl, aber Wolfgangerl sah, wie der Vater schreibt, von der Luft und dem Kaminfeuer aus, „als hätte er einen Feldzug gethan, ein wenig rothbraun, sonderheitlich um die Nase und den Mund, so z. Ex. wie Se. Majestät der Kaiser aussehen". Auch hier wurden sie von den vornehmen Dilettanten mit Zuvorkommenheit aufgenommen, namentlich sorgte Sgra. Bettinelli wie eine Mutter für ihn und entließ ihn mit weinenden Augen. Eine Signora Sartoretti lud sie zum Mittagessen zu Gast und schickte am Tage darauf durch ihren Bedienten eine Schale mit einem schönen Blumenstrauß, an dem unten rote Bänder und in der Mitte der Bänder eine Medaille von vier Dukaten eingeflochten war, darauf lag ein von der Signora verfaßtes Gedicht auf Wolfgang (Beil. III A, 6). Auch gab sie Wolfgang eine Pomade, die seine Hände, die vom Frost gelitten hatten, rasch wiederherstellte. Am 16. Januar war das Konzert der philharmonischen Gesellschaft in ihrem artigen teatrino, wobei Wolfgang die Hauptleistung übernahm. Das nachstehende Programm gibt eine Vorstellung von den Akademien, in denen Wolfgang sich in Italien hören ließ.

Serie delle composizioni musicali da eseguirsi nell' accademia pubblica filarmonica di Mantova la sera del di 16 del corrente Gennajo 1770
in occasione della venuta del espertissimo giovanetto
Sign. *Amadeo Mozart.*

1. Sinfonia di composizione del Sig. Amadeo.
2. Concerto di Gravecembalo esibitogli e da lui eseguito all' improvviso.
3. Aria d'un Professore.
4. Sonata di Cembalo all' improvviso eseguita dal giovine con variazioni analoghe d'invenzione sua e replicata poi in tuono diverso da quello in cui è scritta.
5. Concerto di Violino d'un Professore.
6. Aria composta e cantata nell' atto stesso dal Sign. Amadeo all' improvviso, co' debiti accompagnamenti eseguiti sul Cembalo, sopra parole fatte expressamente; ma da lui non vedute in prima.

[1] Das Bild bei Schiedermair V 12. Den Maler erblickt Sch. wohl mit Recht in dem von L. Mozart in seinen Reisenotizen erwähnten »pittore Cignaroli«.

7. Altra sonata di Cembalo, composta insieme ed eseguita dal medesimo sopra un motivo musicale propostogli improvvisamente dal primo Violino.
8. Aria d'un Professore.
9. Concerto d'Oboè d'un Professore.
10. Fuga musicale, composta ed eseguita dal Sign. Amadeo sul Cembalo, e condotta a compiuto termine secondo le leggi del contrappunto, sopra un semplice tema per la medesima presentatogli all' improvviso.
11. Sinfonia dal medesimo, concertata con tutte le parte sul Cembalo sopra una sola parte di Violino postagli dinanzi improvvisamente.
12. Duetto di Professori.
13. Trio in cui il Sign. Amadeo ne sonerà col Violino una parte all' improvviso.
14. Sinfonia ultima di composizione del Suddetto.

Der Erfolg war glänzend, der Beifall ungeheuer, und in einem Zeitungsberichte hieß es, daß die Musiker in Mantua nach allen Proben, die sie mit Wolfgang vorgenommen, nicht fürchteten zu viel zu sagen, wenn sie behaupteten, dieser Jüngling scheine geboren, um die in der Kunst erfahrensten Meister zu beschämen, wie auch ein angesehener Gelehrter in Verona geschrieben habe, er sei „ein Wunderwerk der Natur, gleich wie Terracinen die Mathematiker und Corillen die Dichter zu beschämen geboren worden seien".

Man sieht, daß es dabei hauptsächlich auf den Eindruck des Wunderbaren so frühreifer Leistungen abgesehen war. War es schon staunenswert, daß Wolfgang sich als Klavierspieler, Violinist und Sänger hören lassen konnte, so traten doch die Leistungen des Virtuosen entschieden vor denen des Komponisten zurück. Auch hier ist der Nachdruck auf das Improvisieren gelegt, die Fähigkeit, verschiedenartige Aufgaben augenblicklich den Bedingungen der Kunst gemäß zu lösen, was neben großer Lebhaftigkeit der Phantasie vollkommene Sicherheit in der Behandlung der Form voraussetzt. Aber auch von seinen ersten Operneindrücken berichtet Mozart aus Verona und Mantua: dort hörte er einen »Ruggiero«[1], hier Hasses »Demetrio« (10. Jan. 1770). Sein Urteil[2] offenbart bereits den ganzen späteren Mozart: es ist ebenso

[1] Der Komponist ist nicht genannt. Hasse kann es nicht gewesen sein, wie WSF I 272 annehmen, da sein Ruggiero erst 1771 entstanden ist. [2] B I 6 f.: „Die opera zu Mantua ist hübsch gewesen, sie haben den Demetrio gespielt, die prima donna singt gut aber still, und wenn man sie nicht agiren sehte, sondern singen nur allein, so meinete man, sie singe nicht, denn den Mund kann sie nicht

sicher wie ehrlich, ohne jeden Überschwang, aber dafür von salzburgerischer Schärfe, und endlich anschaulich zum Greifen. Über die Musik schweigt er, da er sich hier noch nicht sicher fühlt, aber auch nicht ins Blaue hinein loben mag. Um so schärfer geht er über die Sänger und namentlich auch über die Tänzer her, und nicht übersehen darf endlich der auffallende Nachdruck werden, den der künftige Dramatiker schon hier auf das „Agieren" legt. Ein Nachhall dieser Opernaufführungen war die leider verlorene Komposition der Arie »Misero tu non sei« (aus Metastasios Demetrio I, 4).

In Cremona hörten sie eine zweite Oper von Hasse: »La clemenza di Tito«[1] und kamen dann noch vor Ende Januar nach Mailand, wo sie im Kloster der Augustiner von S. Marco eine sichere und bequeme Wohnung fanden. Ein besonderer Laienbruder bediente sie, auch fanden sie gewärmte Betten vor, worüber Wolfgang „beim Schlafengehen allezeit in seinem Vergnügen war". Ihr besonderer Gönner war der Generalgouverneur Graf Carl Joseph von Firmian (geb. 1716). Er war zum Teil in Salzburg erzogen worden, wo sein älterer Bruder Joh. Bapt. Anton bis 1740 Erzbischof war, hatte dann hier sowie in Leiden studiert[2] und war nach verschiedenen Reisen in Frankreich und Italien Gesandter in Neapel geworden. Winckelmann hat ihn hier als einen der würdigsten Männer seiner Nation gepriesen[3]. Seit 1759 Generalgouverneur der Lombardei, machte er seine bedeutenden Sammlungen mit großem Entgegenkommen allgemein zugänglich und unterstützte Künstler und Gelehrte auf jede Weise. Auch Mozarts

eröffnen, sondern winselt alles her .... La seconda donna macht ein Ansehen wie ein granadierer, und hat auch eine starke Stimme, und singt wahrhaftig nicht übel auf das daß sie das erste Mal agiret. Il primo uomo, il musico, singt schön, aber eine ungleiche Stimme, er nennt sich Casselli. Il secondo uomo ist schon alt, und mir gefällt er nicht, er nennt sich — — Tenor. Einer nennt sich Otini, welcher nicht übel singt, aber halt schwer, wie alle italienischen Tenore, und ist unser sehr guter Freund; der andere weiß ich nicht wie er sich nennt, er ist jung noch, aber nicht viel rares. Primo ballerino: gut. Prima ballerina: gut, und man sagt, sie sei gar kein Hund nicht, ich habe sie zwar in der Nähe nicht gesehen, die übrigen aber wie alle andern: ein Crudescer [Groteske?] ist dagewesen, der gut springt.... Das Orchestro ist nicht übel gewesen." [1] Vgl. die Schilderung in demselben Briefe. [2] S. Mayr, Die ehem. Universität Salzburg S. 12 f. Er hatte hier einen literarischen Verein gegründet, dessen freiheitliche Bestrebungen hart angefochten wurden. [3] Briefe I 271, 279, 324; II 48. Schlözer stellt ihn Münchhausen an die Seite (Leben I 96 f., 276, 313). Vgl. Dutens, Mém. I 327. Teutsch. Merc. 1789, III 301.

fanden bei ihm die wärmste Aufnahme. Unter seinem Einfluß bei den vornehmen Familien eingeführt, genossen sie die Freuden des Karnevals in vollen Zügen[1]. In der Oper lernten sie N. Piccinni kennen, der seinen Cesare in Egitto[2] aufführte. In einem öffentlichen Konzert und bei verschiedenen privaten Musikabenden errang Wolfgang den gewohnten Erfolg. Unter den Musikern, deren Prüfung er zu bestehen hatte, war der wichtigste der alte Giambattista Sammartini (1704—1774), der bekannte Lehrer Glucks und einer der Hauptvertreter der damaligen italienischen Kirchen- und Instrumentalmusik. Er war Organist an mehreren Mailänder Kirchen und Kapellmeister des Klosters S. Maria Maddalena[3].

Die Bekanntschaft mit zwei jungen, geschickten Kastraten von 15 und 16 Jahren veranlaßte Wolfgang, für sie ein paar lateinische Motetten zu komponieren. Dazu könnte die recht opernhafte Arie »Quaere superna« (K.-V. 143), sowie das Offertorium ò Motetto (K.-V. 117) gehören[4].

Graf Firmian wollte aber den aufstrebenden jungen Künstler ernstlich fördern. Er gab in seinem Palast eine glänzende Soiree, die auch der Herzog von Modena mit seiner Tochter und der Kardinal-Erzbischof besuchten. Hier sollte Wolfgang vor einem auserlesenen Publikum den Beweis geben, daß er imstande sei, ernsthafte dramatische Musik zu setzen, und war deshalb veranlaßt worden, „drei Arien und ein Rezitativ"[5] von Metastasio zu komponieren. Das Hauptstück war eine große Arie mit einem begleiteten Rezitativ aus Demofoonte (A. III sc. 5), das berühmte, oft komponierte Misero pargoletto (K.-V. 77, S. VI. 5 Nott.). Mit seinem hohen, von aller Kulissen-

[1] Der Sitte gemäß mußten sie sich Mäntel und Bajuten, Kappen, die bis über die Schultern herabfielen (Teutsch. Merc. 1775, III 247 f.), machen lassen. L. Mozart, dem sie an Wolfgang ungemein gefielen, schüttelte den Kopf dazu, „daß er auf seine alten Tage noch diese Narredey mitmachen müsse". [2] Cesare e Cleopatra ist der Titel auf der Partitur. Der Komponist der »Didone«, von der Wolfgang berichtet, ist zweifelhaft; Jommelli, an den WSF I 272 denken, war es wohl nicht, seine Didone war schon 1763 in Stuttgart entstanden. [3] Vgl. F. Torrefranca RMI 1913 und G. de Saint-Foix SIM XV, 308 ff. [4] WSF I 284 ff. Vgl. zu dieser Frage auch Jahn I[4] 318 und Köchel S. 123 f. und 153. Daß K.-V. 143 eine Einlage in K.-V. 117 gewesen sei, wird von Nottebohm (Rev.-Ber. S. 50) mit Recht bestritten. [5] So L. Mozart B III 13, der die zum Rezitativ gehörende Arie nicht noch besonders erwähnt. Tatsächlich sind es also vier Arien. Zu den beiden Arien der »Artaserse« kommt noch die derselben Oper angehörende Fra cento affanni (K.-V. 88, S. VI. 9), vgl. WSF I 287 ff.

reißerei freien dramatischen Ernst klingt das Stück wie der Scheidegruß Mozarts an die Schule Hasses, die ihn bei seinem Eintritt in Italien noch empfangen hatte; er hat diese Höhe in seinen folgenden, moderneren Vorbildern huldigenden Opern nicht mehr erreicht. Bewundernswert ist die Einheit der Stimmung, die sich vermöge einzelner Anklänge auch noch auf die Arie erstreckt. Ihr Hauptträger ist der synkopierte Rhythmus auf gebrochenen Dreiklängen im Baß, der hier erstmals folgerichtig von Mozart in den Dienst höchster dramatischer Erregung gestellt wird. Daß das durch seine Instrumentalwerke schon vorbereitet war, sahen wir; jetzt kam ihm eine neue Anregung in Piccinnis »Cesare«, der sich jenes Mittels auffallend oft bedient[1], von hier stammen auch die geteilten Bratschen. Weit weniger gelungen sind dagegen die drei Artaserse-Arien Fra cento affanni, Per pietà bel idol und Per quel paterno amplesso (K.-V. 88, 78, 79 VI. 9, 6, 7, Nott.), namentlich auch wegen des überreichen Koloraturenflitters, der in der Demofoonte-Arie bezeichnenderweise fehlt. Formal bekennt sich Mozart in allen vier Stücken zum Fortschritt: an Stelle des alten Hassischen Dacapos treten die moderneren freieren und beweglicheren Formen. Wolfgang bestand die Prüfung, er erhielt von Firmian außer einer Tabatiere mit 20 gigliati[2] als willkommenes Geschenk noch Metastasios Werke. Aber das wichtigste Ergebnis jenes Abends und ihres Aufenthaltes in Mailand war, daß Wolfgang für die nächste stagione die scrittura erhielt. Er sollte unter Voraussetzung der Erlaubnis seines Fürsten — die gleich nachgesucht und auch erteilt wurde — die erste Oper schreiben, für die man die ersten Sänger, die Gabrielli mit ihrer Schwester und Ettore, engagieren wollte; das Honorar wurde auf 100 gigliati und freie Wohnung während des Aufenthalts in Mailand bestimmt. Das Textbuch wollte man ihnen nachschicken, damit Wolfgang sich damit vertraut machen könne, die Rezitative mußten im Oktober nach Mailand eingeschickt werden, und Anfang November sollte der Komponist selbst da sein, um in Gegenwart der Sänger die Oper zu vollenden und für die Aufführung in den Weihnachtstagen einzustudieren. Diese Bedingungen waren ihnen insofern angenehm und bequem, als sie ungehindert erst Italien durchreisen konnten und dann immer noch Zeit genug für Wolfgang blieb, in Ruhe die Oper zu vollenden.

[1] Gleich in der Arie des Cesare I 1 und II 3, sowie der Cornelia III 6.
[2] Florentiner Goldgulden im Wert von etwa einem Dukaten.

Nachdem sie von Mailand abgereist waren, komponierte Wolfgang unterwegs in Lodi am 15. März, abends sieben Uhr, wie er selbst angemerkt hat, sein erstes Quartett (K.-V. 80, S. XIV. 1). In Parma lud die berühmte Sängerin Lucrezia Agujari, genannt la Bastardella, sie zum Speisen ein und sang ihnen drei Arien vor, durch die sie den Ruf ihrer Kehlfertigkeit und ihrer fabelhaften Höhe rechtfertigte[1]. Am 24. März langten sie in Bologna an. Hier fanden sie bei dem Feldmarschall Grafen Pallavicini eine Aufnahme, die sie an Graf Firmian erinnerte.[2] Er veranstaltete am 26. März eine glänzende Akademie in seinem Hause, wobei an 150 Personen des ersten Adels, unter ihnen der Kardinal-Legat Antonio Colonna Branciforte, und an der Spitze der Kenner Padre Martini, teilnahmen, obgleich dieser kein Konzert mehr besuchte. Um halb acht Uhr versammelte man sich, und erst gegen Mitternacht dachten die Gäste an den Aufbruch.

L. Mozart schreibt, sie seien in Bologna ganz ungemein beliebt und Wolfgang werde noch mehr als an anderen Orten bewundert, weil dort der Sitz vieler Gelehrter und Künstler sei; sie fanden da die berühmte Spagnoletta (Gius. Useda) aus Mailand, den Kastraten Manfredini, den Bruder des auch als Schriftsteller bekannten Kapellmeisters Vincenzo Manfredini, der auf seiner Rückreise von Petersburg 1769 in Salzburg bei ihnen gewesen war,[3] sowie den berühmten Altisten Gius. Aprile[4]. Der Vater rechnete darauf, daß von Bologna aus Wolfgangs Ruhm sich am meisten über Italien verbreiten werde, da er vor Padre Martini die stärkste Probe bestanden habe, der der Abgott der Italiener sei und mit der größten Verwunderung von Wolfgang spreche. Er hatte recht. Der Franziskaner Giov. Batt. Martini (1706—1784)[5] genoß nicht allein als Kirchenkomponist, sondern noch mehr als Theoretiker, Historiker und Lehrer das höchste Ansehen im damaligen Italien. Obwohl von seiner gelehrten Storia della musica erst ein Band erschienen (1757) und sein klassisches Werk über den Kontrapunkt[6] noch in der Vorbereitung war, so stand er schon damals

[1] Sie sang bis zum c'''' und Wolfgang schrieb einige ihrer Passagen auf, wie Leopold am 24. März berichtet (B III 27). [2] Vgl. B III 28. [3] Über diesen vgl. B III 62. [4] Kelly, Remin. I 74 ff. [5] Vgl. Valle, Memorie storiche del P. G. B. Martini 1785; Parisini, Della vita e delle opere del Padre M. 1887; Busi, Il padre G. B. Martini 1891; Gandolfi, Elogio di G. B. M. 1913. [6] Esemplare ossia saggio fondamentale pratico di contrappunto 1774—1775.

als das allverehrte Orakel in musikalischen Fragen, nicht allein in Italien, in höchster Geltung. Im Besitz einer musikalischen Bibliothek ohnegleichen[1], hatte er stets Schüler um sich versammelt und stand in einem ausgedehnten Briefwechsel mit Musikern, Gelehrten und Fürsten. Streitfragen wurden ihm zur Entscheidung vorgelegt, bei der Besetzung von Stellen sein Rat eingeholt: eine Empfehlung von Padre Martini war die beste Unterstützung für ein gutes Fortkommen. Seine Autorität ward um so bereitwilliger anerkannt, als er mit seinem unermeßlichen Wissen große Bescheidenheit und eine stets bereite Dienstfertigkeit durch Belehrung, Rat und Empfehlung zu fördern verband. Freundlichkeit und Gelassenheit[2], die mit einer gewissen Vorsicht zusammenhing, bewahrte er selbst in seinen gelehrten Streitigkeiten. L. Mozart mußte vor allen Dingen daran gelegen sein, einen solchen Mann für seinen Sohn zu gewinnen. So oft sie ihn besuchten, bekam Wolfgang eine Fuge auszuarbeiten, wovon Padre Martini ihm „nur den ducem und la guida mit etlichen Noten" aufschrieb, was jedesmal zur Befriedigung des großen Kontrapunktisten ausfiel.

Das Gegenstück des gelehrten Mönches war eine musikalische Größe ganz anderer Art, deren Bekanntschaft Mozart ebenfalls in Bologna machte. Farinelli (Carlo Broschi, geb. 1705), ein Schüler Porporas, trat zuerst 1722 in Metastasios Angelica auf, was eine Herzensfreundschaft mit dem jungen Dichter begründete, der ihn nur seinen caro gemello nannte — ein Verhältnis des Dichters und Kastraten, das für den Entwicklungsgang der italienischen Oper bezeichnend ist. Von da an feierte er auf allen Bühnen Italiens, in Wien und London[3] unerhörte Triumphe, war von 1736 an der erklärte Liebling des Königs Philipp V. von Spanien und lebte seit 1761 als reicher Mann seiner Neigung für Kunst und Wissenschaft. In seiner glänzenden Villa nahm er mit der liebenswürdigen Feinheit des Weltmannes besonders seine Kunstgenossen auf, die er noch im Alter durch seinen Gesang in Erstaunen setzte[4]. Märchenhaft sind die Berichte von dem Umfang und der Schönheit seiner Stimme, seiner Technik und seinem Vortrage[5]. Er erscheint fast wie ein phantastisches Bild von der Größe und Macht

[1] Burney, Reise I 144 f. [2] Vgl. Grétry, Mém. I 91. Meißner, Bruchstücke zur Biogr. J. G. Naumanns 1803, I 150 ff. Burney, Reise I 142 f. [3] Vgl. J. Desastre, Carlo Broschi 1903, Chrysander, Händel II 378 ff. [4] Burney, Reise I 150 ff. [5] Mancini, Rifless. sul canto figurato 152 ff.

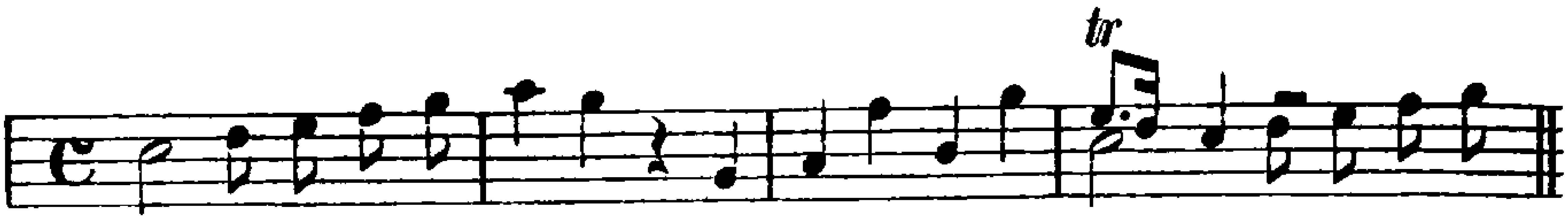
der Gesangskunst im 18. Jahrhundert, von der selbst die außerordentlichsten Leistungen des folgenden uns keine entsprechende Vorstellung mehr zu geben vermögen, und durch die die Geschichte der Musik dieser Zeit großenteils zu einer Geschichte des Gesanges und der Sänger wird. Die Zeit, da Mozart sich heranbildete, stand noch unter diesem Einfluß, und obgleich die absolute Herrschaft der Sänger bereits im Abnehmen war, so ist es doch nicht ohne Bedeutung, daß Mozart als Jüngling noch den Eindruck jener Größen der Gesangskunst in sich aufnahm [1].

Am 30. März langten die Reisenden in Florenz an. Hier war ihnen durch österreichische Empfehlungen die beste Aufnahme bereitet. Der kaiserliche Gesandte Graf Rosenberg meldete sogleich ihre Ankunft bei Hofe, wo sie vom Großherzog Leopold ungemein gnädig empfangen wurden; er erinnerte sich ihrer von dem früheren Aufenthalt in Wien her und erkundigte sich auch nach der Nannerl. Am 2. April ließ Wolfgang sich bei Hofe hören; sie blieben daselbst fünf Stunden. Nardini, der berühmte Violinist, akkompagnierte und der Marquis de Ligniville, Direktor der Musik, legte Wolfgang die schwersten Fugen zu spielen vor und gab ihm die verwickeltsten Themen auszuführen; er leistete alles mit einer Leichtigkeit „wie man ein Stück Brod ißt".

Der Marquis de Ligniville, Duca de Conca, Kammerherr usw., ein gebildeter Musikliebhaber, hatte ein Salve regina [2] und ein Stabat mater für drei Stimmen in verschiedenen Kanons stechen lassen. Dem Stabat bezeugte die Akademie, deren Mitglied Ligniville war, in einem Vorwort, daß es kontrapunktisch gründlich und zudem nach den Regeln der alten, auch von P. Martini vertretenen römischen Schule gearbeitet sei. Wolfgang schrieb sich von den 30 Kanons des Stabat mater neun sauber ab. Eine Nachbildung dieses Stils liegt in dem Kyrie a cinque con diverse canoni (mit drei fünfstimmigen Kanons all' unisono) vor (K.-V. 89, S. III. 2). Ein Skizzenblatt enthält außer dem ersten Kanon des Kyrie den Entwurf eines vierstimmigen Kanons mit dem Beginn [3]:

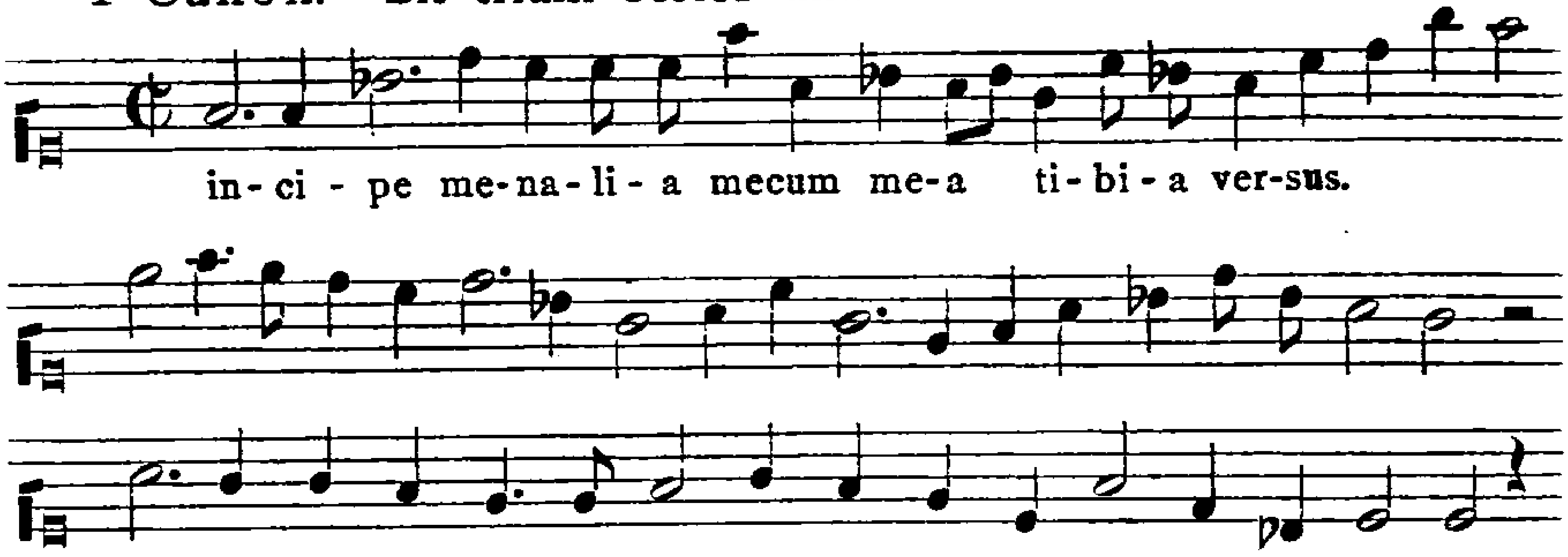
---

[1] Vgl. Dittersdorf, Selbstbiographie (Reclam) S. 90 f. [2] Burney I 149.
[3] Den Kanon bringt die Gesamt-Ausgabe S. XXIV. 53 nach einer Abschrift der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien als „Kanon für fünf Stimmen". Das Autograph auf einem Skizzenblatte in der königl. Bibliothek in Berlin (eingeheftet in einen Band Varia Instrumentalia) enthält den Kanon, wie ihn Jahn mitteilt,

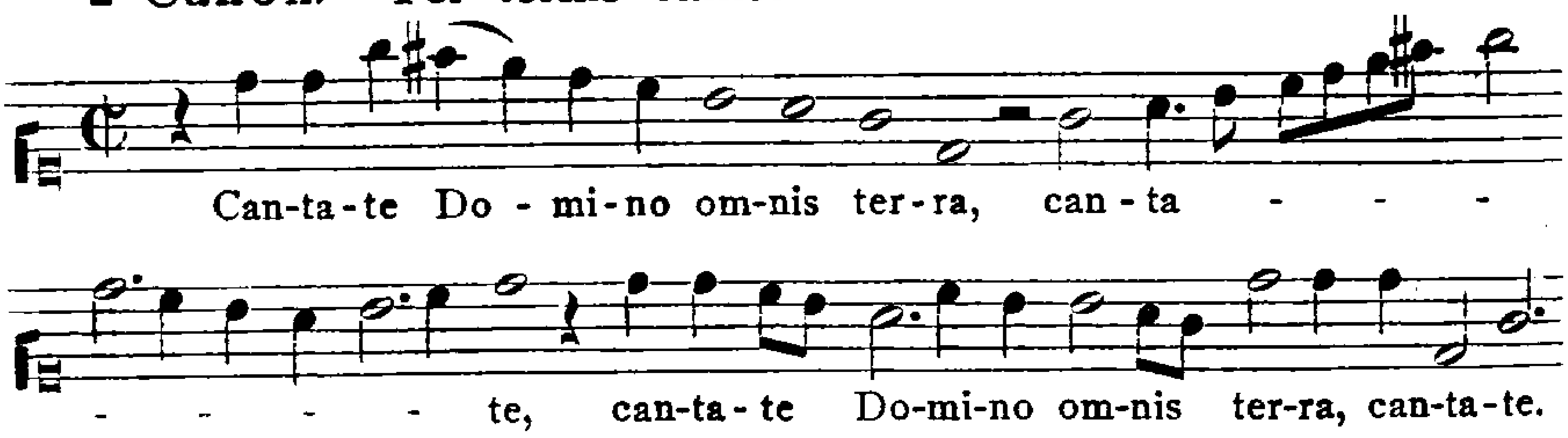


und mit der ausdrücklichen Beischrift di Mozart fünf künstliche Rätselkanons[1]:

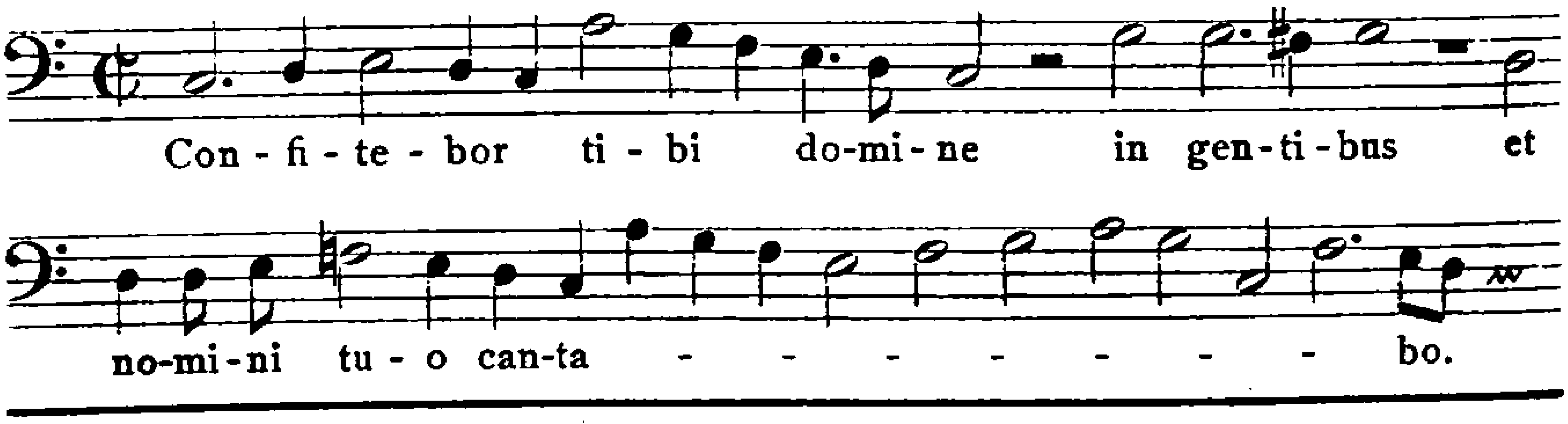
1 Canon. Sit trium series una.



2 Canon. Ter ternis canite vocibus.

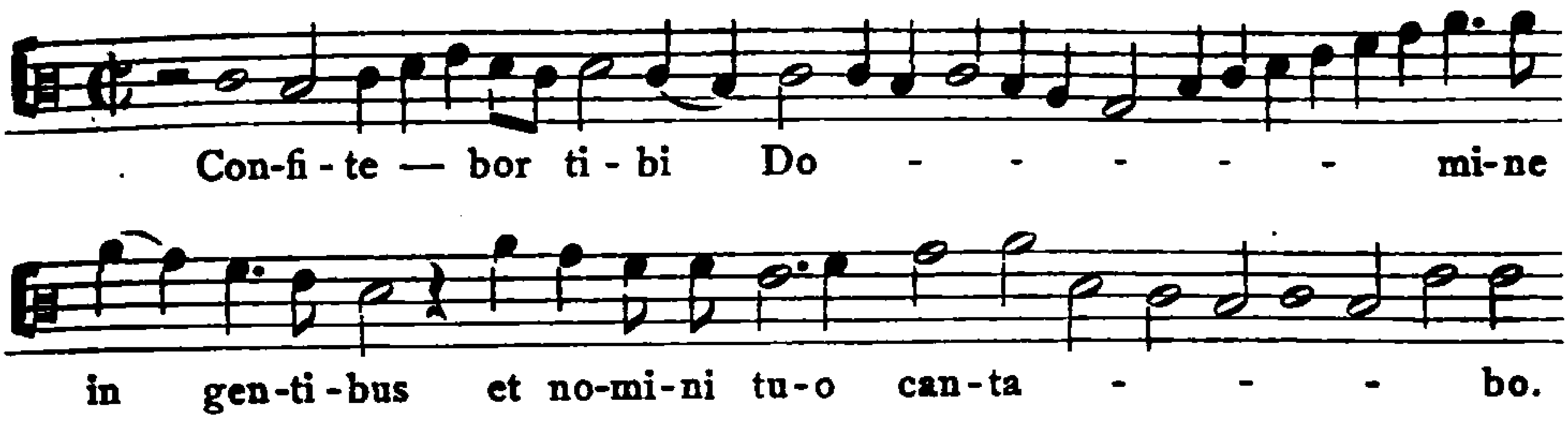


3 Canon. Ad duodecimam: clama ne cesses.

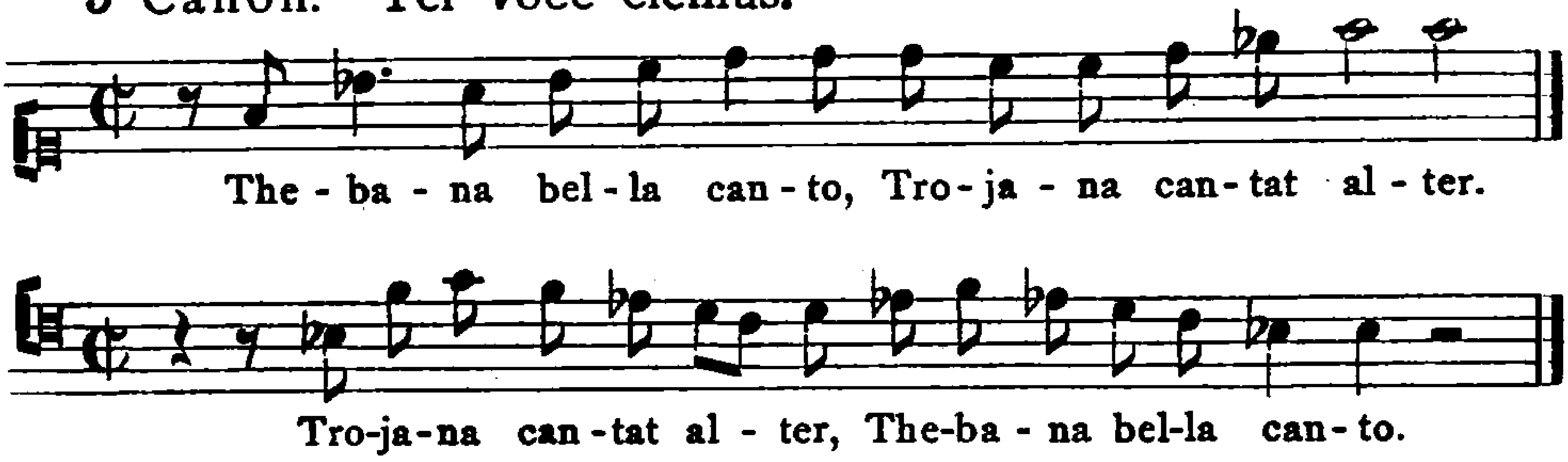


vierstimmig. Der Abschreiber hat sich, wie es scheint, dadurch täuschen lassen, daß Mozart über die vier Stimmen den Kanon in einer Zeile besonders geschrieben und immer nach je drei Takten ein Zeichen gemacht hat, daß hier die folgende Stimme einzusetzen habe. Die Zeile ist, wie in der Ausgabe, in A dur geschrieben. (Deiters bei J I^4 134, Anm.). [1] Diese fünf Rätselkanons stehen auf demselben Skizzenblatte in der Berliner Bibliothek, das auch den vorherigen Kanon enthält. Deiters hat sie mit dem Autograph verglichen und im Text, wo es erforderlich war, die Noten darnach berichtigt. Die viertletzte Note in Nr. 5 ist undeutlich, aber doch wohl ein Achtel. (Deiters).

4 Canon. Tertia pars si placet.



5 Canon. Ter voce ciemus.



Von diesen haben Nr. 1—4 ihr Muster in den Vignetten, mit denen Padre Martini seine Storia universale verzierte[1] (I p. 67, II 1, 41). Er schenkte in Bologna L. Mozart sein Buch, und offenbar hat sich Wolfgang in seiner bekannten empfänglichen Art alsbald daran gemacht, die kontrapunktischen Künste des Meisters nachzubilden.

In Florenz trafen sie ihren alten Bekannten aus London, den Sänger Manzuoli, und es gereichte Wolfgang zu großer Freude, als er hörte, daß man von Mailand aus mit ihm in Unterhandlung stand, um ihn für seine Oper zu engagieren. Um ihn dafür zu gewinnen, gab ihm Wolfgang seine Arien, auch die zur Probe in Mailand komponierten, zu singen. Eine zärtliche Freundschaft stiftete er aber mit dem vierzehnjährigen Thomas Linley, dem Sohne eines englischen Komponisten, der sich als Schüler bei Nardini aufhielt und bereits so Außerordentliches als Violinspieler leistete, daß man ihn seinem Lehrer nahe stellte. Die beiden Knaben lernten sich bei Sgra. Maddalena Morelli kennen, die unter dem Namen Corilla als Improvisatrice berühmt war[2] und 1776 auf dem Kapitol als Dichterin gekrönt wurde[3], und waren während der wenigen Tage, die Mozarts sich in Florenz auf-

[1] Vgl. über die Mottos Padre Martini esemplare II p. XXV. [2] Vgl. Barthold, Die geschichtl. Persönl. in Casanovas Memoiren II 177. [3] Vgl. Schubart, Deutsche Chronik 1776, S. 499, 554, 613.

hielten, unzertrennlich, indem sie unermüdlich miteinander wetteiferten, „nicht als Knaben, sondern als Männer". Endlich brachte Tommasino, wie Linley in Italien hieß, zum Abschied, der beide Knaben bittere Tränen kostete, noch ein Gedicht an Wolfgang, das Corilla ihm verfaßt hatte (Beil. III A, 7). Nach Burney[1] sprach man vom Tommasino und dem kleinen Mozart in ganz Italien als von zwei Genies, die die größte Hoffnung erweckten, und Kelly erzählt[2], daß Mozart in Wien mit Wärme Linleys und der großen Erwartungen gedachte, die sein früher Tod täuschen mußte[3].

Ungern trennten sie sich von einer Stadt, von der L. Mozart seiner Frau schrieb „ich wollte, daß Du Florenz selbst und die ganze Gegend und Lage der Stadt sehen könntest: Du würdest sagen, daß man hier leben und sterben soll". Allein die Zeit drängte, wenn sie in Rom zu den Feierlichkeiten der Karwoche eintreffen sollten. Nach einer mühseligen Reise, unter dem schlechtesten Wetter, daß sie eher dachten nach Salzburg als nach Rom zu kommen, durch ein meistens unbebautes Land mit abscheulichen Wirtshäusern, in denen viel Unflat, aber nichts zu essen, als da und dort ein paar Eier und Broccoli, zu finden war, kamen sie bei einem starken Gewitter unter Blitz und Donner, „wie man die großen Herren mit Abfeuerung des schweren Geschützes empfängt" am Mittag des Karmittwochs (11. April) in Rom an. Es war gerade noch Zeit genug, um in die Sixtinische Kapelle zu eilen und das Miserere von Allegri zu hören. Und hier legte Wolfgang jene viel berühmte Probe feinen Gehörs und treuen Gedächtnisses ab[4]. Er schrieb nämlich das berühmte Miserere (Ps. 50) von Greg. Allegri (1629–1640 Mitglied der päpstlichen Kapelle) nach dem Anhören aus dem Gedächtnis nieder. Dieses abwechselnd für fünf- und vierstimmigen Chor mit einem neunstimmigen Schlußsatz komponierte Stück wurde regelmäßig am Mittwoch und Freitag der Karwoche gesungen[5]. Es galt allgemein als die Krone seiner

[1] Burney, Reise I 185 f. [2] Kelly, Remin. I 225 f. [3] Er ertrank 1778 bei einer Wasserfahrt (Parke, Mus. mem. I 204). Sein Bruder Ozias Linley bewahrte nach Holmes einen italienischen Brief von Mozart an Thomas Linley. [4] Rochlitz (Für Freunde d. Tonk. II 180 f.) schmückt wie gewöhnlich aus. [5] Am Gründonnerstag wechselte man mit dem Miserere von Anerio, Nanini und Scarlatti, bis 1714 das Miserere von Bai jene verdrängte. Seit 1821 wird das Miserere von Allegri nur einmal gesungen und eins von Baini als das dritte aufgeführt. Baini, Mem. stor. crit. II, p. 195 ff. Kandler, G. Pierluigi da Palestrina S. 96 ff.

Gattung und als der Höhepunkt der päpstlichen Karfreitagsmusik[1]. Kein Wunder, daß, wie L. Mozart berichtet, die Kapelle ängstlich darauf bedacht war, es vor unberufenen Abschreibern zu hüten[2].

Wolfgangs Leistung machte natürlich großes Aufsehen, zumal als er das Stück in Gegenwart des päpstlichen Sängers Cristofori vortrug und dieser die genaue Übereinstimmung erkannte. Auch die Furcht von Mutter und Schwester in Salzburg, Wolfgang könne sich durch das Aufschreiben des Miserere versündigt haben und in Unannehmlichkeiten geraten, konnte der Vater beschwichtigen[3]; sie sollten den Vorfall nur unbesorgt selbst den Erzbischof wissen lassen.

Zunächst suchten sie an allen Feierlichkeiten der Kar- und Osterwoche teilzunehmen. „Unsere gute Kleidung", schreibt L. Mozart, „die deutsche Sprache und meine gewöhnliche Freiheit, mit welcher ich meinen Bedienten in deutscher Sprache den geharnischten Schweizern zurufen ließ, daß sie Platz machen sollten, halfen uns aller Orten bald durch." Er war es wohl zufrieden, daß man Wolfgang für einen deutschen Kavalier oder gar Prinzen und ihn für dessen Hofmeister hielt. Bei der Tafel der Kardinäle stand Wolfgang neben dem Sessel des Kardinal Pallavicini und erregte dessen Aufmerksamkeit, so daß er ihn um seinen Namen fragte. Als er ihn erfahren, sagte er erstaunt: „Ei, sind Sie der berühmte Knabe, von dem mir so vieles geschrieben worden ist?", unterhielt sich freundlich mit ihm, lobte sein Italienisch und radebrechte sogar etwas Deutsch mit ihm.

Als die kirchlichen Festlichkeiten vorüber waren, fingen sie an, ihre zwanzig Empfehlungsbriefe abzugeben, und die Aufnahme bei den vornehmen Familien, den Chigi, Barberini, Bracciano, Altemps war glänzend; eine Gesellschaft, in der Wolfgang sich hören lassen mußte,

---

[1] Vgl. Göthe, Ital. Reise, Jub.-Ausg. 27, 249. Burney, Reise I 203. Spohr, Selbstbiogr. II 37 ff. Mendelssohn, Reisebriefe 122 ff., 163 ff. Auch auf den Vortrag kam viel an; Metastasio berichtet (Lett. I 99), daß das Miserere, das ihn in Rom begeistert hatte, in Wien gar keinen Eindruck auf ihn gemacht habe. Auch Reichardt, Mus. Almanach Berlin 1796, äußert sich absprechend über das Werk. [2] L. Mozart übertreibt etwas (B III 34 f.), denn Burney erzählt, daß der Papst Abschriften für Kaiser Leopold, den König von Portugal und Padre Martini machen ließ, und daß der päpstl. Kapellmeister Santarelli ihm eine Kopie mitteilte (Reise I 202 f. 208 ff.), die er 1771 in London abdrucken ließ; auch in Florenz sang man es und bot ihm eine Abschrift an (I 182). Demgegenüber muß man Bainis Behauptung (Cäcilia II S. 69 ff.), daß es nie eine Partitur oder Abschrift des Miserere gegeben habe, für übertrieben halten. [3] B III 44.

drängte die andere. Das Erstaunen über seine Leistungen wurde, wie L. Mozart meinte, um so lebhafter, je tiefer sie nach Italien hineinkamen, „aber der Wolfgang", setzte er hinzu, „bleibt mit seiner Wissenschaft auch nicht stehen, sondern wächst von Tage zu Tage, daß die größten Meister und Kenner nicht Worte genug finden können, ihre Bewunderung an den Tag zu legen".

Selbstverständlich hat Mozarts eigenes Schaffen während dieser ganzen Zeit trotz des Opernauftrags nicht geruht. Ein festes Datum tragen indessen nur die beiden Demofoonte-Arien von Metastasio (I 13, II 6) Se ardire e speranza und Se tutti i mali miei (K.-V. 82, 83, S. XXIV. 48a, S. VI. 8 mit Nottebohms R.-V.) für Sopran, die in den April und Mai fallen[1]. Die Arien sind zwar in der Form untadelhaft, stehen aber an Gehalt ihren Vorgängerinnen (S. 181) ziemlich nach.

Darüber vergaß Wolfgang aber auch die Salzburger nicht und schickte seiner Schwester, mit der er über Tanzmusik korrespondierte, die ihm auch neue Haydnsche Menuette schicken mußte, einen frisch komponierten Kontretanz[2]. „Wolfgang", bemerkt der Vater dazu, „wünscht, daß Hr. Cyrillus Hofmann die Schritte dazu componiren möchte, und zwar möchte er, daß, wenn die zwei Violinen als Vorsänger spielen, auch nur zwei Personen vortanzen möchten und dann allezeit, so oft die ganze Musik mit allen Instrumenten eintritt, die ganze Kompagnie zusammentanzen soll. Am schönsten wäre es, wenn es mit fünf Paaren getanzt würde. Das erste Paar fängt das erste Solo an, das zweite tanzt das zweite und so fort, weil fünf Solo und fünf Tutti sind". Hier trafen sie auch mit Meißner zusammen, der aus Neapel wieder nach Salzburg zurückreiste; Wolfgang trat mit ihm im deutschen Jesuitenkollegium auf, auf Veranlassung des Hrn. v. Mölk aus Salzburg, der dort seine Studien machte.

In Rom wohnten sie im Hause des päpstlichen Kuriers Uslinghi an der Piazza del Clementino. Sie fanden hier die gastlichste Aufnahme und brauchten bei der Abreise nicht einmal etwas zu bezahlen. Diese erfolgte am 8. Mai und führte sie in Gesellschaft von vier Augustinermönchen die gewohnte Straße über Capua, wo sie der Einkleidung einer vornehmen Nonne anwohnten, nach Neapel.

[1] Die vom 27. April datierte Sinfonie K.-V. 81 ist von L. Mozart, s. o. S. 6.

[2] Ein Kontretanz aus diesen Jahren ist von Köchel (123) angeführt und S. XI 14 herausgegeben. Ob es der nach Salzburg geschickte war, bleibt fraglich.

Die Lage dieser Stadt gefällt mir täglich besser, schreibt L. Mozart am 26. Mai[1], und die Stadt überhaupt ist nicht übel, wenn das Volk nicht so gottlos und auch gewisse Leute nicht so dumm wären, die sich es sonst nicht einfallen lassen, daß sie dumm sind. Und der Aberglaube! Dieser ist hier so eingewurzelt, daß ich sicher sagen darf, daß hier eine völlige Ketzerey eingerissen, die man mit gleichgiltigen Augen ansiehet.

Bei Hofe wurden sie zwar von der Königin Carolina, die Wolfgang von Wien her kannte, sehr gnädig empfangen, dagegen verhielt sich Ferdinand IV. nach seiner gleichgiltigen Art durchaus ablehnend. „Was der König für ein Subjectum ist, schicket sich besser zu erzählen als zu beschreiben", meint L. Mozart[2]. So kam es zu keinem Auftreten am Hofe. Dagegen nahm der allmächtige Minister Tanucci die Ankömmlinge in seinen Schutz, und der Adel folgte seinem Beispiel. So nahmen die beiden des öfteren in herrschaftlichen Wagen, zwei Bediente mit Fackeln auf dem Tritt, an dem großen Wagenkorso der vornehmen Welt auf der Strada nuova und am Molo teil. Auch in vornehmen Häusern verkehrten sie viel, so bei der Fürstin von Francavilla, der Fürstin Belmonte, der alten Freundin Metastasios[3], besonders aber bei dem ja auch durch Göthe bekannten englischen Gesandten Sir William Hamilton, der sie noch von London her kannte. Sein Haus war der Sammelpunkt aller Künstler und Gelehrten; er selbst war Violinist aus der Schule Giardinis, seine erste Frau eine treffliche Klavierspielerin, deren Verzierungskunst und rührender Ausdruck allgemein gerühmt wurden[4]. Hochbefriedigt erzählt L. Mozart, sie habe gezittert, als sie vor seinem Sohne hätte spielen sollen. Daneben fanden sich Bekannte aus früherer Zeit ein, Tschudi aus Salzburg, Meurikofer aus Lyon[5] und Donker aus Amsterdam[6]. So brachten die Mozarts am 28. Mai eine sehr besuchte Akademie zustande[7].

Auch in der Oper bekamen sie manches Neue zu hören. Die beiden Hauptstätten der Buffooper, die Theater de' Fiorentini und Nuovo, wurden im wesentlichen von Piccinni und Paisiello beherrscht[8]. Am 30. Mai aber, dem Namenstag des Königs, begannen die Vor-

[1] B III 45 f. Der Hieb auf die „gewissen Leute" gilt offenbar dem König, s. u. [2] B III 56. [3] Metastasio, Opp. post. III 258. [4] Burney, Reise I 241. Cramer, Magazin I 341. Kelly, Remin. I 29. [5] S. o. S. 75. [6] Scheurleer S. 98. [7] Die Schwester erwähnt (Nott. 106) eine „große Akademie bei dem kaiserlichen Gesandten Gr. Kaunitz". Vgl. Nissen S. 205. Wurzbach S. 21. [8] Florimo IV 68, 128.

stellungen in S. Carlo mit N. Jommellis Armida abbandonata (Text von de Rogatis); die de Amicis sang die Armida, Aprile den Rinaldo[1]. Es war die erste Oper, die Jommelli seinen Landsleuten seit seiner Rückkehr aus Deutschland schenkte, und zugleich die erste große Enttäuschung seines Lebens. Wolfgang gab nur das allgemeine Urteil wieder, als er (5. Juni 1770) das Werk schön, aber zu gescheit und zu altväterisch für das Theater fand[2]. Noch schlimmer erging es Jommellis beiden nächsten Opern, Demofoonte und Ifigenia in Tauride (4. Nov. 1770 und 20. Jan. 1771)[3]; die Gründe dieser Mißerfolge des einst so hoch gefeierten Künstlers werden uns noch näher zu beschäftigen haben. Persönlich nahm er sich der Mozarts mit gewohnter Freundlichkeit an; Wolfgang hätte sogar durch den Impresario Amadori, den er bei Jommelli kennen lernte, eine scrittura für S. Carlo haben können, wäre er nicht schon an Mailand gebunden gewesen. Die andern Größen der neapolitanischen Oper lernte er gleichfalls kennen, Pasqu. Caffaro, Franc. di Majo und seinen Vater Giuseppe, Genn. Manna, Pasqu. Tarantino, Gir. Abos und namentlich Giov. Paisiello. Auch den ebenso reichen wie geldgierigen Kastraten Caffarelli (Majorano) und den Geiger Barbella erwähnt das Tagebuch[4]. Daneben besuchten sie aber auch die Umgebung und die Sehenswürdigkeiten der Stadt, so die Gegend von Pozzuoli, Bajä und Cap Misenum, den „Vesuvium, die zwei versunkenen Städte, wo man Zimmer der Altertümer ausgräbt", Caserta, Capodimonte usw. An der Bevölkerung stieß L. Mozart nach wie vor der „erschreckliche Aberglauben und die Menge der gottlosesten Abgötterey" ab; „Du mußt aber nicht unter dem Volk die Lazzaroni allein verstehen, nein, auch Leute von Distinktion sind voll des Aberglaubens"[5].

Am 25. Juni fuhren sie in einem Zuge mit Extrapost nach Rom zurück, eine Reise von 27 Stunden, die nicht ohne Unfall verlief und den Knaben so ermüdete, daß er nach der Ankunft auf einem Sessel fest einschlief. In Rom warteten ihrer neue Eindrücke und Ehren, die Illumination von St. Peter (Girandola), die Überreichung des neapolitanischen Tributs und vor allem die Verleihung des Ordens

[1] Florimo IV 241. [2] B I 18. Sein erster Eindruck war freilich anders: »è una opera che è ben scritta e che me piace veramente«. B I 17. [3] Von dem Mißerfolg des Demofoonte berichtet L. Mozart am 22. Dez. 1770 (B III 89). Über diese ganzen Verhältnisse vgl. Abert, Jommelli S. 89 ff. [4] Sandberger S. 67 f. Burney, Reise I 262 ff. [5] B III 52.

vom goldenen Sporn durch den Papst (8. Juli)[1]. Es war derselbe, den auch Gluck besaß. Auf den Vater machte er allerdings weit größeren Eindruck als auf den Sohn. Zwar ziert in den nächsten Jahren dessen Kompositionen der Vermerk »Del Sign. cavaliere Mozart«, dann aber verschwindet der „Ritter Mozart" auf immer, während der „Ritter Gluck" ja bekanntlich eine ständige Gestalt der Operngeschichte wurde. Auch wurde Wolfgang in Rom abermals, und zwar von Pomp. Battoni, gemalt[2].

Am 10. Juli erfolgte die Weiterreise über Cività Castellana, Loretto und Sinigaglia nach Bologna, wo sie am 20. Juli ankamen[3] und bis zum Einstudieren der Mailänder Oper zu bleiben gedachten. Einen überaus angenehmen Aufenthalt fanden sie in dem außerhalb der Stadt gelegenen Landgut des Grafen Pallavicini. Mit dessen gleichaltrigem Sohne war Wolfgang bald innig befreundet; „er spielt Klavier, spricht deutsch, welsch und französisch und hat alle Tag 5 und 6 Lehrmeister in verschiedenen Wissenschaften und Exercitiis. Er ist schon Kays. Kammerherr"[4]. Nur betrübte Wolfgang der Verlust seiner Singstimme, der mit der Mutation zusammenhing; er hatte weder Höhe noch Tiefe mehr, nicht fünf reine Töne, und konnte daher auch seine eigenen Sachen nicht mehr singen. Hier machten sie auch die Bekanntschaft des unter dem Namen Il Boemo bekannten Opernkomponisten Joh. Myslivecek (1737—1781), der dort ein Oratorium für Padua vollendete und für den Karneval 1772 die Oper in Mailand schreiben sollte. „Er ist ein Ehrenmann", schreibt L. Mozart, „und wir haben vollkommene Freundschaft miteinander gemacht." Ihr Hauptverkehr aber war mit Padre Martini. Sie waren die besten Freunde zusammen, täglich besuchten sie ihn, um musikalisch-historische Unterredungen mit ihm zu halten. Gespräch und Anweisung des großen Kontrapunktisten sollten von großem Einfluß auf Wolfgangs Arbeiten werden. Eine Reihe von Skizzen in schwierigen kontrapunktischen Formen, die der Handschrift nach in diese Zeit fallen, gehört wohl den durch Padre Martini angeregten Studien an (vgl. die Notenbeil.). Besonders wichtig ist ein dreistimmiges Miserere für Alt, Tenor und Baß mit beziffertem Continuo, mit der Überschrift del Sigr. Caval. W. A. Mozart in Bologna 1770 (K.-V. 85, S. III. 8). Es ist sicht-

[1] Über diesen Orden vgl. Dittersdorf, Selbstbiogr. (Istel), S. 76. [2] Vgl. Beilage „Mozart-Bildnisse". [3] Vgl. C. Ricci, Gazzetta musicale di Milano XLVI 31, 33. [4] B III 63.

lich unter Allegris, noch mehr jedoch unter Martinis Einfluß geschrieben, überragt aber alle früheren Kirchenwerke durch freieren Satz und zum Teil auch durch tieferen und selbständigeren Ausdruck — das erste wichtige Zeugnis einer reiferen, an Martinis Lehre und Vorbild geschulten Kontrapunktik. Die drei letzten, von anderer Hand geschriebenen Sätze Quoniam, Benigne, Tunc acceptabis stammen offenbar nicht von Mozart, sondern vielleicht von Martini selbst, der Mozart durch ein förmliches Zeugnis (Beil. III E) seine Zustimmung aussprach[1].

Eine glänzende Anerkennung wurde ihm durch die Accademia filarmonica zuteil, deren feierliche Aufführung sie am 13. August zugleich mit Burney[2] angehört hatten; die einzelnen Sätze der Messe wie der Vesper waren von Mitgliedern der Gesellschaft komponiert, deren jeder seine Komposition dirigierte, im ganzen zehn. Diese berühmte Gesellschaft beschloß, Wolfgang auf ein von ihm vorschriftsmäßig eingereichtes Memorial nach abgehaltener Prüfung unter ihre Mitglieder als compositore aufzunehmen (Beil. III D, 1). Das war ein Ehrenzeugnis, das ausgezeichneten Komponisten gern ausgestellt wurde. Für Kirchenkomponisten hatte es Bedeutung, da Benedikt XIV. in einer Bulle vom Jahr 1749 der philharmonischen Gesellschaft eine Art von Oberaufsicht gegeben hatte, so daß nur von ihr anerkannte Mitglieder Kapellmeister an Kirchen in Bologna werden konnten, und an anderen Kirchen des päpstlichen Gebietes vertrat diese Mitgliedschaft die Stelle jeder Prüfung[3]. In diesem Falle war die Auszeichnung um so größer, als nach den Satzungen[4] ein Mitglied 20 Jahre alt sein, und um in die erste Klasse der

[1] Drei kurze, kontrapunktisch gearbeitete Sätze für 4 Stimmen mit beziffertem Baß, Adoramus (K.-V. 327, S. III. 30), Justum deduxit dominus und O sancte fac nos captare (K.-V. 326, S. III. 29) sind, von L. Mozarts Hand geschrieben, unter Wolfgangs Skizzen aufbewahrt. Von diesen können die beiden letzten sehr wohl aus der Bologneser Zeit stammen; J I⁴ 146 denkt sogar an P. Martini als Verfasser, während WSF I 389 sie ins Frühjahr 1771 setzen. Das Adoramus dagegen hat sich jüngst als ein Werk Quirino Gasparinis herausgestellt, vgl. H. Spieß, Gregoriusblatt (Düsseldorf) Jahrg. 47, Nr. 4/5. [2] Burney, Reise I 170 ff.: „Ich muß meinen musikalischen Lesern nicht verschweigen, daß ich bei diesen Musiken Herrn Mozart und seinen Sohn, den kleinen Deutschen, vorgefunden habe, dessen frühzeitige und stets übernatürliche Talente uns vor einigen Jahren zu London in Erstaunen setzten, als er kaum über seine Kinderjahre hinaus war. Seit seiner Ankunft in Italien ist er zu Rom und zu Neapel sehr bewundert worden.“ [3] Grétry, Mém. I 91. Kandler, J. A. Hasse, S. 21. Das Breve findet sich bei Toguetti, Discorso sui progressi della musica. Bologna 1818. [4] Statuti ovvero costituzioni de' Signori accademici filarmonici di Bologna. Bol. 1721.

compositori aufgenommen zu werden, in den unteren der cantori und suonatori je ein Jahr gewesen sein sollte. Leopold beschreibt uns den Vorgang übereinstimmend mit dem Protokoll (Beil. III D, 2) folgendermaßen[1]:

Wolfgang mußte den 9. Oktober Nachmittags um vier Uhr im akademischen Saale erscheinen. Allda gab ihm der Princeps accademiae und die zwei Censores (die alle alte Kapellmeister sind) in Gegenwärt aller Mitglieder eine Antiphona aus einem Antiphonario vor, die er in einem Nebenzimmer, wohin ihn der Pedellus führte und die Thür zuschloß, vierstimmig setzen mußte. Nachdem er solche fertig hatte, wurde sie von den Censoribus und allen Kapellmeistern und Compositoribus untersucht und alsdann darüber votirt, welches durch weiße und schwarze Kugeln geschieht. Da nun alle Kugeln weiß waren, so wurde er gerufen, und alle klatschten bey seinem Eintritte mit den Händen und wünschten ihm Glück, nachdem ihm vorher der Princeps der accademiae im Namen der Gesellschaft die Aufnahme angekündigt hatte. Er bedankte sich und dann war es vorbey. Ich war unterdessen auf einer anderen Seite des Saals in der akademischen Bibliothek eingesperrt. Alle wunderten sich, daß er es so geschwind fertig hatte, da Manche drei Stunden mit einer Antiphona von drei Zeilen zugebracht haben. NB. Du mußt aber wissen, daß es nichts Leichtes ist, indem diese Art der Composition viele Sachen ausschließt, die man nicht darinne machen darf und das man ihm vorhero gesagt hat. Er hatte es in einer starken halben Stunde fertig.

Als Aufgabe wurde dem Aufzunehmenden nach den alten Satzungen ein Cantus firmus aus dem gregorianischen Antiphonar zu kontrapunktischer Bearbeitung für vier, fünf oder acht Stimmen a cappella übergeben, die nach den Regeln des strengen Satzes, mit Beobachtung der den alten Kirchentonarten eigentümlichen Behandlung der Harmonie, ausgeführt werden mußte[2].

---

[1] B III 76f. [2] Seit 1773 wurden die Anforderungen verschärft; ein Italiener, der zu Anfang des 19. Jahrhunderts die Prüfung bestand, berichtete, daß die Aufgabe drei verschiedene Bearbeitungen des gegebenen Gesanges verlangte. Zuerst war er vierstimmig im falsobordone zu setzen, d. h. schlicht harmonisch zu bearbeiten. Die zweite Bearbeitung bestand in einer disposizione di parte. Eine Stimme erhielt den Cantus firmus, zu dem die übrigen in kanonischer oder doch nachahmender Führung zu setzen waren. Die Motive entlehnte man gern aus dem Cantus firmus selbst, meist in rhythmisch verkleinerter Form. Strenge Nachahmung war nicht vorgeschrieben, es genügte eine sangmäßig geführte Behandlung nacheinander mit ähnlichen Figuren eintretender Stimmen. Der dritte Teil der Aufgabe bestand in einer fuga reale, einer vollständigen Fuge nach den Regeln des Kirchentones des Cantus firmus, in welcher eine Phrase daraus als Thema durchgeführt wurde, während andere Teile zu Zwischensätzen dienten. Gaspari, La musica in Bologna p. 27f.

Wolfgang ging nicht unvorbereitet an die Lösung dieser Aufgabe. Eine Bearbeitung des Cantus firmus: Cibavit eos in adipe, von seiner Knabenhand geschrieben (K.-V. 44, S. XXIV. 31), ist offenbar ein Übungsstück, wahrscheinlich unter Padre Martinis Aufsicht gemacht. Seine Probearbeit war eine frei nachahmende, kontrapunktische Führung der begleitenden Stimmen über den in die Baßstimme gelegten Cantus firmus (aus dem Antiph. Rom.), der nur in seinen melodischen Fortschreitungen zu bewahren war, in der rhythmischen Einteilung dagegen geändert werden konnte. Das Original von Mozarts Hand ist im Archiv der Philharm. Gesellschaft von Gaspari in einem Band verschiedener Probearbeiten, namentlich von Martinis Schülern, aufgefunden und veröffentlicht worden (S. III. 9 mit Nottebohms R.-V.)[1].

Am 18. Oktober kamen sie in Mailand an; der früher geplante Umweg über Florenz, Pisa, Livorno und Genua mußte wegen des Leidens des Vaters unterbleiben. Mit allem Eifer warf sich Wolfgang nun auf die Vollendung der Oper. Es war Mitridate, Re di Ponto, in drei Akten, nach der Parinischen Übersetzung von Racines Tragödie gedichtet von Vittorio Amadeo Cigna-Santi aus Turin, wo die Oper bereits 1767 in des dortigen Kapellmeisters Quirino Gasparini Komposition aufgeführt worden war[2].

Zuerst wurden die schon in Bologna begonnenen Seccorezitative

---

[1] Daneben war in den Akten eine zweite Bearbeitung eingeheftet, von Padre Martini geschrieben und von Wolfgang kopiert. Von dieser ist eine zweite Abschrift von Wolfgangs Hand im Mozarteum, mit der Unterschrift L. Mozarts: Dal Sigr. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart di Salisburgo. Scritto nella sala dell' accademia filarmonica in Bologna li 10 d'Ottobre 1770. Sie wurde deshalb als Wolfgangs eigentliche Probearbeit publiziert (K.-V. 86). Wahrscheinlich hat P. Martini die Arbeit des Knaben, die nicht frei von Mängeln und im Protokoll als „den Umständen nach genügend" bezeichnet war, mit ihm durchgenommen und ihm gezeigt, wie die Aufgabe zu lösen war; von dem verbesserten Stück hat er sich die Abschrift mitgenommen (s. Notenbeil.). WSF I 327 veröffentlichen unter Nr. 100 irrtümlicherweise den Anfang der Martinischen Komposition. Vgl. Gaspari, Gaz. mus. di Milano, 9. Mai 1858, und a. a. O. p. 28. Fétis, Biogr. univ. VI d. 226 ff. Köchel, AMZ 1864, S. 495. Nissen S. 226. AMZ XXII Beil. I. In Nottebohms Bemerkung im R.-V. „das Manuskript im Mozarteum in Salzburg ist eine Abschrift der Mozartschen Komposition" scheint ein Schreibfehler für „der Martinischen" vorzuliegen. [2] Die letzten Schicksale dieses großen Gegners der Römer waren damals ein beliebter Opernstoff, namentlich seit Ap. Zenos ›Mitridate‹ von 1728. Aber nur Gasparinis und Mozarts Opern beruhen auf der Racineschen Grundlage. Über jenen vgl. oben S. 194.

vollendet und zwar mit solcher Eile, daß dem Knaben die Finger vom Schreiben weh taten. Die Arien entstanden dagegen, dem Brauche der Zeit folgend, erst nach genauer Übereinkunft mit den Sängern, die dabei ein großes Wort mitzureden hatten.

Auch Wolfgang suchte es den Sängern recht zu machen, wie er nur konnte. Sie erschwerten es ihm schon dadurch, daß sie spät in Mailand eintrafen und ihm möglichst wenig Zeit zum Komponieren ließen. Der Vater wachte darüber, daß Wolfgang, solange es irgend ging, seine Kräfte schonte; namentlich ließ er ihn nicht ohne die größte Not nach dem Essen schreiben, sondern ging dann gewöhnlich mit ihm spazieren. Die geistige Anspannung bei einer so wichtigen Aufgabe machte den Knaben ernst gestimmt; er ermahnt wiederholt Mutter und Schwester, fleißig zu beten, daß die Oper gut gehen möge, „daß wir dann glücklich wieder beysammen sein können". Dagegen bat Leopold die Freunde in Salzburg, ein gutes Werk zu tun und ihm heitere und spaßhafte Briefe zu schreiben, um ihn zu zerstreuen. Natürlich fehlte es nicht an dem unvermeidlichen Verdruß, den ein jeder Kapellmeister, „zumal ein fremder und so junger", von der „Virtuosen-Kanaille" auszustehen hatte, allein der Vater schreckte vor keiner Schwierigkeit zurück, zu deren Überwindung „Geistesgegenwart und beständiges Nachdenken nötig war", und meinte, sie würden sich auch dadurch „glücklich durchbeißen, wie der Hanswurst durch den Dreckberg".

Zuerst traf — statt der Gabrielli — als Primadonna Antonia Bernasconi ein, die Tochter eines Kammerdieners des Herzogs von Württemberg, Wagele, durch ihren Stiefvater Andrea Bernasconi (seit 1754 Kapellmeister in München)[1] zur Sängerin ausgebildet. Mit ihr wurde die „erste Bataille gewonnen"; denn durch sie hofften die Gegner den jungen Komponisten zu stürzen. Ein unbekannt gebliebener Feind Wolfgangs suchte sie zu bereden, die von diesem komponierten Arien nebst dem Duett zurückzuweisen und dafür die Kompositionen von Gasparini, die er ihr brachte, einzulegen. Allein die Bernasconi wies diesen ehrlosen Antrag ab. Sie war vielmehr über die Arien, die Wolfgang „nach ihrem Wunsch und Willen" gemacht, „ganz außer sich vor Freuden"; auch der alte, erfahrene Maestro Lampugnani, der ihr ihren Part einstudierte, wußte die Komposition nicht genug zu loben. Ein anderer Sturm am theatralischen Himmel wurde durch

[1] Rudhart, Geschichte der Oper am Hofe zu München 1865, I 138 f.

den Tenoristen erregt, den Cavaliere Guglielmo d' Ettore, der in München in Diensten, und zuletzt in Padua mit großem Beifall aufgetreten war[1]. Zwar wurde auch dieser Sturm glücklich abgewehrt, aber die Ränke müssen arg gewesen sein, da L. Mozart noch später seinen Sohn daran erinnert, um ihm in Paris Mut zu machen. Am spätesten stellte sich der primo uomo ein, nicht Manzuoli, sondern Santorini, der zuletzt in Turin gesungen hatte und mit ihnen in Bologna bekannt geworden war. Erst am 1. Dezember kam er in Mailand an, und am 26. Dezember war die Aufführung.

Die Proben begannen unter günstigen Umständen; selbst der Kopist hatte seine Sache so gut gemacht, daß in der Rezitativprobe sich nur ein Fehler gefunden hatte, und die Sänger bewährten sich als vortrefflich. „So viel ich ohne väterliche Parteilichkeit sagen kann", schrieb L. Mozart am 8. Dezember[2], „finde ich, daß Wolfgang die Oper gut und mit vielem Geist geschrieben hat." Am 17. Dezember war die erste Probe mit vollem, starkbesetztem Orchester[3] im Redoutensaal, zwei Tage darauf die zweite im Theater; sie entschieden bereits vollständig zugunsten der neuen Oper. L. Mozart berichtet[4]:

> Bevor die erste Probe mit dem kleinen Orchester gemacht wurde, hatte es nicht an Leuten gefehlt, welche mit satyrischer Zunge die Musik schon zum Voraus als etwas Junges und Elendes ausgeschrieen, und so zu sagen prophezeyet, da sie behaupteten, daß es unmöglich wäre, daß ein so junger Knabe, und noch dazu ein Teutscher[5], eine italienische Oper schreiben könnte, und daß er, ob sie ihn gleich als einen großen Virtuosen erkannten, doch das zum Theater nöthige chiaro ed oscuro unmöglich verstehen und einsehen könnte. Alle diese Leute sind nun von dem Abend der ersten kleinen Probe an verstummt und reden nicht eine Sylbe mehr. Der Copist ist ganz voll Vergnügen, welches in Italien eine gute Vorbedeutung ist, indem, wenn

[1] Burney, Reise I 96. [2] B III 87. [3] Es bestand nach L. Mozarts Angabe aus 14 Prim- und ebensoviel Second-Violinen, 2 Klavieren, 6 Kontrabässen, 2 Violoncellen, 2 Fagotten, 6 Violen, 2 Oboen und 2 Flautraversen, „welche wo keine Flauti dabei sind, allezeit mit 4 Oboen mitspielen", 4 Corni di Caccia und 2 Clarini, folglich aus 60 Personen (B III 88). Aus jener Zeit berichtet L. Mozart ein musikalisches Ereignis, das ihm, zumal in Italien, fast unglaublich erscheint. „Wir hörten auf der Gasse zwei Arme, Mann und Weib, miteinander singen, und sie sangen alles in Quinten, so daß keine Note fehlte. Das habe ich in Deutschland nicht gehört. In der Ferne glaubte ich, es wären zwei Personen, deren jedes ein besonderes Lied sang. Da wir näher kamen, sahen wir, daß es ein schönes Duetto in puren Quinten war. [4] B III 88. [5] Bei Dittersdorfs Violinspiel rief ein Bolognese aus: Come è mai possibile, che una tartaruga tedesca possa rarivare a tale perfezione! (Selbstbiogr. S. 92.) Vgl. oben S. 44.

die Musik gut ausfällt, der Copist manchmal durch Verschickung und Verkaufung der Arien mehr Geld gewinnt als der Kapellmeister für die Komposition hat[1]. Die Sängerinnen und Sänger sind sehr zufrieden und völlig vergnügt, absonderlich die Prima donna und Primo uomo wegen des Duetts voller Freude.

Auch das Orchester war mit seiner Aufgabe zufrieden; die bedeutendsten Musiker, Fioroni, Sammartini, Lampugnani, Colombo erklärten sich für die Oper. So konnte das Spiel schon vor der Aufführung als gewonnen gelten.

Diese fand am 26. Dezember unter Wolfgangs Leitung statt. Der Erfolg übertraf noch die Erwartung. Nach allen Arien, einige wenige der Nebenpersonen ausgenommen, erfolgte ein erstaunliches Händeklatschen und der Ruf: Evviva il Maestro! Evviva il Maestrino! Eine Arie der Primadonna wurde wiederholt. In der zweiten Aufführung steigerte sich der Beifall, zwei Arien wurden wiederholt und auch das Duett da capo verlangt; allein da es ein Donnerstag war und der nächste Tag ein Fasttag, die meisten aber noch zu Hause essen wollten, mußte man sich kurz fassen; die Vorstellung dauerte aber mit den nach jedem Akt eingelegten Balletten sechs starke Stunden. Am 5. Januar 1771 konnte der Vater seiner Frau schreiben:[2]

Die Opera unseres Sohns geht mit allgemeinem Beyfall fort und, wie die Italiener sagen, ist alle stelle. Nun sind wir schon seit der dritten Aufführung bald im Parterre bald in den Logen oder Palchi Zuhörer und Zuseher, wo jedermann mit dem Sgr. Maestro zu reden und ihn in der Nähe zu sehen begierig ist ... Denn der Maestro ist nur verbunden, drei Abend die Opera im Orchester zu dirigieren, wo beym zweiten Klavier der Maestro Lampugnani accompagnirt, welcher, da der Wolfgang nicht mehr spielt, nun das erste, der Maestro Melchior Chiesa aber das zweite Klavier spielt.

Die Oper wurde etliche zwanzig Male bei vollen Häusern und stets gleichem Beifall wiederholt. Die Mailänder Zeitung (2. Jan. 1771) versicherte, der jugendliche Komponist studia il bello della natura e ce lo rappresenta adorno delle più rare grazie musicali. Wolfgang erhielt im Publikum den Namen des Cavaliere filarmonico, den die Accademia filarmonica zu Verona gewissermaßen bestätigte, indem sie ihn am 5. Januar 1771 als ihren Kapellmeister unter ihre Mitglieder aufnahm (Beil. III D, 3).

---

[1] Die Partitur mußte bei ihrer Abreise noch in Mailand bleiben, weil der Kopist Bestellungen auf fünf vollständige Abschriften hatte, die einzelnen Arien ungerechnet. [2] B III 93, vgl. auch 89 f.

Nach der Aufführung fehlte es nicht an Zerstreuung. Bei der jungen Frau d'Aste, der Tochter des Gubernialsekretärs Troger, mit dem ein sehr freundschaftlicher Verkehr stattfand, hatte sich Wolfgang auf Leberknödel und Sauerkraut angemeldet; beim Grafen Firmian wurden sie häufig eingeladen, am 4. Januar gab er eine Akademie, worin Wolfgang ein neues, schönes und schweres Konzert zum Spielen vorgelegt wurde. Dann unternahmen sie einen Abstecher nach Turin, wo sie eine prächtige Oper sahen, waren am 31. Januar wieder in Mailand, „die zweite Opera zu sehen", und reisten nach kurzem Aufenthalt nach Venedig, wo sie am Faschingmontag ankamen. Hier fanden sie die freundschaftlichste Aufnahme in dem Hause eines Kaufmanns Wider, eines Geschäftsfreundes von Hagenauer, dessen Sohn Johannes in dieser Familie gelebt hatte. Wenn der auch immer Gutes von ihnen spreche, so versichert L. Mozart, er könne niemals genug sagen, so redliche, dienstfertige, höfliche Menschen seien ihm wenig vorgekommen. Sie genossen mit allem Behagen die Freuden eines venezianischen Karnevals. Da sie bald bei der ganzen Nobilität eingeführt waren, standen ihnen jederzeit herrschaftliche Gondeln zu Diensten, um sich auf den Lagunen schaukeln zu lassen; eine Gesellschaft drängte die andere, jeden Abend konnten sie in der Oper oder an einem Belustigungsorte zubringen; eine Akademie, die sie gaben, fiel glänzend aus.

Auf der Rückreise, die am 12. März angetreten wurde, hielten sie sich einen Tag in Padua auf. Sie besuchten die musikalischen Spitzen, den Franziskaner Franc. Ant. Vallotti (1697—1780), der für den ersten Orgelspieler Italiens und einen Theoretiker und Kontrapunktisten neben Padre Martini galt[1], und den Komponisten und Münchner Kammermusikdirektor Giov. Ferrandini[2] — Tartini war im Jahr vorher gestorben —, und Wolfgang ließ sich auch auf der trefflichen Orgel in Sta. Giustina hören. Hier wurde ihm auch der Auftrag erteilt, ein Oratorium zu schreiben, das er zu Hause nach Gelegenheit ausführen sollte; der Text war Betulia liberata von Metastasio[3].

---

[1] Burney, Reise I 94 ff. [2] Meißner, Biographie Naumanns I 111 ff.
[3] B III 101. Damit erledigt sich sowohl die ungenaue Angabe Mariannes, er habe in P. „ein Oratorium Betulia liberata komponiert" (Nott. 107), als auch Nottebohms Vermutung, die Komposition sei in Padua begonnen worden. Waren doch Mozarts nach Leopolds Bericht überhaupt nur einen Tag in Padua. Das Werk ist offenbar für eine Aufführung in der Fastenzeit 1772 geschrieben; von einer Aufführung in Padua verlautet allerdings nichts.

In **Vicenza** wurden sie vom Bischof, der aus dem Hause Cornero war und ihre Bekanntschaft in Venedig gemacht hatte, einige Tage zurückgehalten; auch in **Verona**, wo sie bei ihrem alten Freunde Luggiati wohnten, der Wolfgang zu Ehren eine glänzende Gesellschaft gab, mußten sie mehrere Tage verweilen. Das Wichtigste aber, was Mozart bei seiner Rückkehr nach Salzburg am 28. März 1771 mitbrachte, war ein neuer Opernauftrag der Mailänder impresa für den Karneval von 1773; das Honorar wurde sogar auf 130 Gigliati erhöht[1].

Aus dem halben Jahr, das zwischen der ersten und zweiten italienischen Reise liegt, wissen wir von seinem Leben sehr wenig; es hat sich sicher in aller Ruhe, unter fortwährenden Studien aller Art, abgespielt. An sicher datierten Kompositionen aus dieser Zeit sind uns außer dem Oratorium nur eine Litanei de B. M. V. in B dur (K.-V. 109, S. II. 1 Nott.), ein Regina coeli (K.-V. 108, S. III. 10 Nott.), beide aus dem Mai, und eine G dur-Sinfonie (K.-V. 110, S. VIII. 12) aus dem Juli bekannt; eine weitere Reihe werden wir aus stilistischen Gründen in dieselbe Zeit zu setzen haben.

Dagegen deuten verschiedene geheimnisvolle Stellen in den aus der nächsten Zeit stammenden Briefen an die Schwester darauf hin, daß die Sinne des Fünfzehnjährigen zu erwachen begannen. Wer die Schöne war, die damals im Sommer 1771 sein Herz in helle Flammen setzte, wissen wir nicht; höchstwahrscheinlich war es eine von Mariannes Freundinnen, die sich obendrein gerade zu jener Zeit verheiratete. Diese Wendung hat ihn indessen keineswegs in eine Wertherstimmung versetzt, wie seine Äußerungen in den Briefen überhaupt, wohl in Rücksicht auf den gestrengen Vater, sehr zurückhaltend sind. Offenbar war es eine richtige Sekundanerliebe, aber wichtig ist sie doch, weil sie bei ihm den Beginn der Mannbarkeit ankündigt, der sich bald auch in seiner Kunst äußern sollte.

[1] S. Beil. III F, 1.

Die zweite und dritte italienische Reise
(13. August 1771 bis 13. März 1773)

Am 18. März 1771 schrieb L. Mozart noch von Verona aus[1]:

Gestern habe Briefe aus Mayland erhalten, der mir ein Schreiben von Wien ankündigte, so in Salzburg erhalten werde und das Euch in Verwunderung setzen wird, unserm Sohne aber eine unsterbliche Ehre macht.

Es war der Auftrag, zur Hochzeit des Erzherzogs Ferdinand mit der Prinzessin Maria Ricciarda Beatrice von Modena, der Tochter des Erbprinzen Ercole Rainaldo, eine theatralische Serenata zu komponieren. Die Feierlichkeiten sollten am 15. Oktober 1772 in Mailand beginnen. Der junge Mozart befand sich dabei in der erlauchtesten künstlerischen Gesellschaft: die eigentliche Festoper, der Ruggiero, wurde Metastasio und J. A. Hasse übertragen, die Dichtung der Serenata aber einem der angesehensten Poeten Mailands, dem Abbate Gius. Parini (1729—1799), der damals zugleich einen Lehrstuhl für Rhetorik an der Universität inne hatte und besonders als Satiriker eines hohen Ansehens genoß[2]. Sein Werk, ein allegorisches Schäferspiel im Geschmacke der Zeit, führte den Titel Ascanio in Alba (K.-V. 111, S. V. 6); die damit verbundenen Tänze stammten von Favier. Parini mußte, wie es allgemein Vorschrift war, seine Dichtung erst dem Wiener Hofe zur Begutachtung einsenden, deshalb bekam sie Mozart erst Ende August zu Gesicht und konnte, da sich auch jetzt noch einige Änderungen als notwendig erwiesen, nicht vor Anfang September mit der Komposition beginnen. Aber dann schritt die Arbeit auch mit Windeseile voran. Schon am 13. September waren Chöre und Rezitative fertig; es war kein Wunder, daß dem Jüngling vom vielen Schreiben die Finger schmerzten[3].

---

[1] B III 102 f. [2] Wiese-Pèrcopo, Geschichte der ital. Literatur 1899, S. 513 ff. (mit Porträt). [3] B I 32. Am 24. August schreibt Wolfgang über die Mailänder Wohnung: „Ober unser ist ein Violinist, unter unser auch einer, neben

Schon am 13. August hatte er mit dem Vater Salzburg verlassen und war nach kurzer Rast bei Luggiati in Verona am 21. August in Mailand eingetroffen.

Diesmal lernte er auch die durch ihre Launen und Liebesabenteuer nicht minder als durch ihre Gesangskunst berühmte Catar. Gabrielli kennen (Brief vom 5. Okt. 1771), die während dieser Zeit nach Mailand kam[1]. Auch mit Miß Davies, die mit ihrer „Glasorgl" da war, trafen Mozarts wieder zusammen, ebenso mit Mysliweczek, der eine Oper für den Karneval zu schreiben hatte.

Der Verkehr mit den Mitwirkenden vollzog sich diesmal ohne Störung, dank Wolfgangs befestigter Stellung und seiner Gunst beim Wiener Hofe. Der Tenorist Tibaldi kam fast täglich gegen 11 Uhr zu ihnen und blieb am Tisch bis 1 Uhr sitzen, während Wolfgang fortfuhr zu komponieren; Manzuoli, der dieses Mal wirklich engagiert war, besuchte sie öfters.

Auch das Verhältnis zu Hasse[2] war das beste. Es war eine seltsame Fügung des Schicksals, die hier den deutschen Erneuerer der italienischen Oper mit dem späteren Überwinder der Italienerherrschaft in Deutschland zu gemeinsamer Arbeit vereinigte. Der nicht nur als Künstler, sondern auch als Mensch große Hasse, der schon in Wien warm für Mozart eingetreten war, soll damals ausgerufen haben: „Dieser Knabe wird uns alle vergessen machen"[3].

---

unser ein Singemeister, der Lektion giebt, in dem letzten Zimmer gegen unser ist ein Hautboist. Das ist lustig zum Komponieren! giebt einem viel Gedanken." B I 31.

[1] Welchen Eindruck sie auf ihn machte, zeigt eine spätere Äußerung gegen seinen Vater (Mannheim, 19. Febr. 1778): „Wer die Gabrielli gehört hat, sagt und wird sagen, daß sie nichts als eine Passagen- und Rouladenmacherin war; und weil sie sie aber auf eine so besondere Art ausdrückte, verdiente sie Bewunderung, welche aber nicht länger dauerte, als bis sie das viertemal sang. Denn sie konnte in die Länge nicht gefallen; der Passagen ist man bald müde, und sie hatte das Unglück, daß sie nicht singen konnte. Sie war nicht im Stande, eine ganze Note gehörig auszuhalten, sie hatte keine messa di voce, sie wußte nicht zu souteniren, mit einem Wort: sie sang mit Kunst, aber mit keinem Verstand." B I 167. [2] Hasse hatte am 23. März 1771 an Ortes geschrieben (Kretzschmar a. a. O. 265): „Der junge Mozart ist für sein Alter sicher ein Wunder und ich liebe ihn wirklich unendlich. Der Vater ist, soweit ich sehe, ewig und mit allem unzufrieden, darüber wird inzwischen auch hier geklagt. Er vergöttert seinen Sohn etwas zu sehr und tut damit was möglich ist, ihn zu verderben, aber ich habe von dem natürlichen Sinne des Jungen eine so gute Meinung, daß ich hoffe, er wird sich trotz der Schmeicheleien des Vaters nicht verderben lassen, sondern ein wackerer Mensch werden". [3] Carpani, Le Haydine p. 83. Kandler, Cenni int. alla vita del G. A. Hasse p. 27. Mennicke,

Die Festlichkeiten[1] begannen unter großem Fremdenzulauf am 15. Oktober mit dem feierlichen Einzug des Erzherzogs, dann fand die Trauung im Dome statt, darauf folgten Konzert und Handkuß bei Hofe. Am 16. wurden mehr als 400 von der Kaiserin ausgestattete Brautpaare öffentlich gespeist, und abends ging im festlich geschmückten Theater Hasses Ruggiero in Szene, mit zwei prächtigen Balletten in den Zwischenakten, La corona della gloria von Picq und Pico e Canente von Favier. Am 17. wurde nach einer glänzenden Korsofahrt Wolfgangs Serenata aufgeführt. Schon nach den ersten Proben konnte L. Mozart seiner Frau mit Vergnügen voraussagen, daß der Erfolg gesichert sei[2]. Er täuschte sich nicht, der Beifall war außerordentlich; die Serenata mußte den nächsten Tag wiederholt werden und wurde auch bis zum Ende der Festlichkeiten öfter gegeben als der Ruggiero. „Mir ist leid", schrieb der Vater, „die Serenata des Wolfgang hat die Opera von Hasse so niedergeschlagen, daß ich es nicht beschreiben kann." Übrigens verwies er sie auf den Bericht eines jungen Salzburger Kaufmannssohnes, Kerschbaumer, der am 24. selbst gesehen habe, wie das erzherzogliche Paar zwei Arien da Capo verlangt und Wolfgang in jeder Weise ausgezeichnet habe. Auch die Belohnung blieb diesmal nicht aus: neben dem Honorar erhielt Wolfgang von der Kaiserin eine goldene, mit Diamanten besetzte und auf dem Rücken mit dem in Email trefflich ausgeführten Bildnis Maria Theresias geschmückte Uhr[3].

Hasse und die Gebrüder Graun als Sinfoniker, S. 433 f. bezweifelt die Echtheit des Ausspruchs mit dem Hinweis auf L. Mozarts Schweigen darüber. [1] Parinis Beschreibung der Festlichkeiten (Descrizione delle feste celebrate in Milano per le nozze delle L. L. A. A. R. R. l'arcid. Ferdinando e l'arcid. Maria Beatrice) erschien Mailand 1825. [2] B III 114. [3] Die Uhr erwarb später ein Kaufmann Jos. Strebl in Wien, der mit Mozart in Mödling zu kegeln pflegte (Südd. MZ 1856, Nr. 1, S. 4). Schließlich kam sie in den Besitz eines Kunsthändlers Jos. Wagner in Pest. Wurzbach, Mozartbuch S. 178. — Leider fehlt auch nicht die Kehrseite dieses Bildes von dem hohen Gnadenbeweise. Erzherzog Ferdinand war auf den Gedanken gekommen, den jungen Komponisten in seinen Dienst zu nehmen, und hatte darüber an seine Mutter Maria Theresia geschrieben. Diese antwortete am 12. Dez. 1771 (Arneth, Briefe der Kaiserin Maria Theresia an ihre Kinder und Freunde, Bd. I, S. 92): Vous me demandez de prendre à votre service le jeune Salzburger. Je ne sais comme quoi, ne croyant pas que vous ayez besoin d'un compositeur ou de gens inutiles. Si cela pourtant vous ferait plaisir, je ne veux vous empêcher. Ce que je dis, est pour ne pas vous charger de gens inutiles, et jamais des titres à ces sortes de gens comme à votre service. Cela avilit le

Unter den Festlichkeiten, die bis Ende des Monats fortgingen, zeichnete sich besonders aus der glänzend ausgestattete Maskenzug der Facchini in der Tracht des umwohnenden Landvolks am 19., das Wettrennen der Pferde (barberi) am 22. und der Wagen (calessetti) am 28., sowie die cuccagna am 24., wo dem Volk Lebensmittel in Masse zur Plünderung preisgegeben wurden[1], während der Wein in Springbrunnen floß. Hier entgingen Mozarts einer großen Gefahr. Eines der für die Zuschauer erbauten großen Gerüste stürzte ein, wodurch mehr als 50 Personen ums Leben kamen oder beschädigt wurden. Nur einer zufälligen Verspätung hatten Mozarts es zu danken, daß sie nicht den dort für sie bestimmten Platz einnahmen, sondern auf dem Hofbalkon Unterkommen suchten.

Nachdem die Oper vollendet war, schrieb Mozart im November noch eine Sinfonie (K.-V. 112, S. VIII. 13) und ein Divertimento (K.-V. 113, S. IX. 15), vielleicht für eine Akademie oder sonst auf Bestellung.

Während des Aufenthalts in Mailand war auch ein Vertrag mit dem Theater S. Benedetto in Venedig zustande gekommen, der Wolfgang zum Karneval 1773 die zweite Oper für dieses Theater übertrug (Beil. III F, 2). Wie sich diese Verpflichtung mit der für Mailand übernommenen vereinigen ließ, ist schwer zu begreifen. Vielleicht hat der venezianische Impresario Entgegenkommen versprochen. Ausgeführt wurde der Vertrag indessen nicht, die zweite Oper für Venedig übernahm vielmehr J. G. Naumann mit seinem erfolgreichen Solimano (von Migliavacca)[2].

Erst Mitte Dezember[3] kehrte Mozart nach Salzburg zurück, wo er noch am 30. eine Sinfonie schrieb (K.-V. 114, S. VIII. 14); bald darauf befiel ihn eine schwere Krankheit[4]. Unterdessen hatten sich aber auch in Salzburg die Verhältnisse gründlich geändert. Am 16. Dezember 1771 war Erzbischof Sigismund einer langwierigen Krankheit erlegen; sein Nachfolger wurde nach mehrmaligen Scrutinien am 14. März 1772 Hieronymus Joseph Franz v. Paula, Graf von Colloredo, der bisherige Bischof von Gurk. Man war in Salzburg von

service, quand ces gens courent le monde comme des gueux; il a outre cela une grande famille. (Deiters.) [1] Teutscher Mercur 1775, III 240. B III 119. [2] Meißner, Bruchstücke I 279. [3] Nach der Schwester (Nott. S. 108) am 13., nach einem Briefe L. Mozarts an Breitkopf vom 7. Febr. 1772 am 15. [4] Nach einer Äußerung der Schwester an Regierungsrat Sonnleithner stellt das Aquarell BV 16 ihn nach überstandener Krankheit dar.

dieser Wahl sehr wenig erbaut, denn man hatte unter dem lässigen Regiment des Vorgängers gute Tage gehabt und befürchtete nun mit Grund ein schärferes Anziehen der Zügel[1]. Zu der Feier seines Einzugs und der Huldigung am 29. April 1772 sollte Mozart die Festoper schreiben[2]. Es war wiederum eine Serenade (azione teatrale) Il sogno di Scipione (K.-V. 126, S. V. 7) von Metastasio, die schon am 1. Oktober 1735 zum Geburtstag der Kaiserin Elisabeth mit der Musik von Predieri aufgeführt worden war. Damals hatte sie auf die unglücklichen Kriegsereignisse in Italien angespielt, jetzt übertrug man sie ganz unbesehen auf das erzbischöfliche Fest, ein Beweis dafür, welchen Unsinn man mitunter bei diesen Gelegenheitsopern vertrug. Selbst die Licenza wurde übernommen, und nur statt des Namens Carlo Girolamo eingesetzt[3]. Wahrscheinlich fand die Aufführung Anfang Mai 1772 statt[4].

Die übrigen datierten Kompositionen aus dieser Zeit sind eine Sinfonie (K.-V. 124, S. VIII. 15) vom 21. Februar und die Litanei de Venerabili in B dur (K.-V. 125, S. II. 2) vom März. Im Mai folgten außer einem Regina coeli (K.-V. 127, S. III. 11) drei Sinfonien (K.-V. 128—130, S. VIII. 16—18), im Juni ein Divertimento (K.-V. 131, S. IX. 16), im Juli und August wieder drei Sinfonien (K.-V. 132—134, S. VIII. 19—21). Auch drei Divertimenti für Streichquartett (K.-V. 136—138, S. XIV. 24—26) tragen die Jahreszahl 1772. Augenscheinlich sind alle diese Werke, und noch verschiedene andere ohne genaues Datum, die ihr Stil in diese Zeit verweist, für bestimmte Gelegenheiten in Salzburg geschrieben. Nicht immer fand Mozart damit Anklang. So ließ sich Burney von einem Bekannten berichten, der junge Mozart sei zwar immer noch Meister auf seinem Instrumente, seine Orchestersachen dagegen seien nur „ein Beweis mehr, daß frühzeitige Früchte mehr ungewöhnlich als vortrefflich sind"[5].

Einen äußeren Vorteil brachte übrigens dem jungen Künstler der Regierungsantritt des Erzbischofs Hieronymus: es wurde ihm in seiner

---

[1] Koch-Sternfeld, Die letzten dreißig Jahre des Hochstifts und Erzbistums Salzburg 1816, S. 36 ff. [2] L. Mozart hatte für die bevorstehende Wahl durch Breitkopf bei Grenser in Dresden bereits Oboen und Fagotte bestellt. [3] Mozart hatte sogar den Namen Carlo zuerst noch aufgenommen und ihn erst später durch Girolamo ersetzt. [4] Die Arie der Licenza hat Mozart später nochmals komponiert. Auf eine zweite Aufführung des Ganzen daraus zu schließen, geht aber doch wohl nicht an. [5] Burney, Reise III 262.

Stellung als Konzertmeister am 9. August ein Gehalt von 150 Fl. „für dermalen“ bewilligt.[1]

Am 24. Oktober begaben sich Vater und Sohn wiederum auf die Reise nach Mailand, um dort zur rechten Zeit für die neue Oper einzutreffen. In dem „traurigen Botzen“ komponierte Wolfgang „für die lange Weile“ ein Quattro, dann wurde sein Namenstag (31. Oktober) lustig bei den Gebrüdern Piccini in Ala gefeiert, und nach dem gewohnten Aufenthalt in Verona bei Luggiati langten sie am 4. November in Mailand an. Hier stellten sich bei L. Mozart Schwindel und Eingenommenheit des Kopfes aufs neue ein, Folgen eines unglücklichen Falles, die ihn schon in Salzburg geplagt hatten, dazu quälten ihn allerlei „Salzburger Gedanken“, die offenbar in dem dortigen Regierungswechsel ihren Grund hatten; ihm bangte vor der Zukunft des Sohnes, wenn es nicht glücken sollte, ihm eine angemessene Stellung zu verschaffen.

Die Oper, die Wolfgang zu komponieren hatte, war Lucio Silla, der Text stammte von Giov. da Gamerra[2] in Mailand. Wolfgang brachte diesmal einen Teil der Rezitative fertig mit, aber nicht zu seinem Vorteil, denn der Dichter hatte mittlerweile seinen Text Metastasio zur Prüfung vorgelegt, der vieles geändert und eine neue Szene eingelegt hatte. Indes hatte er Zeit, die Rezitative umzuschreiben und zu vollenden, sowie auch die Chöre nebst der Ouvertüre zu komponieren, denn von den Sängern hatte sich erst die Sgra. Felicita Suarti, die 1769 in Parma sang und jetzt die Stelle des secondo uomo vertrat, mit dem ultimo tenore eingestellt. Sie fanden Mailand noch sehr leer, alles hielt sich noch auf dem Lande auf, nur die Familie d'Aste empfing sie mit der alten Vertraulichkeit; auch Mysliweczek hielt sich noch dort auf. Dann kam auch der primo uomo Venanzio Rauzzini (geb. 1752), ein vortrefflicher Sopranist, geschickter Klavierspieler und auch als Komponist nicht unbedeutend. Er war seit 1766 in München, wo Burney ihn kennen lernte, als es schon bestimmt war, daß er in Mozarts Oper singen würde[3]. Sehr bald war seine erste Arie fertig; der Vater fand sie unvergleichlich und

[1] Pirckmayer a. a. O., Salzb. Zeitung 1886, Nr. 191. [2] Gamerra, geb. 1743 zu Livorno, war erst Abt, dann »Tenente nelle Armi di Sua Maestà Imp.«, also Soldat, verfaßte aber daneben eine große Anzahl von Rührstücken und beabsichtigte 1786 sogar eine tragi-komische Nationalbühne in Neapel zu gründen. Gestorben ist er 1803. Vgl. B. Croce, I teatri di Napoli 1897, p. 628ff. [3] Burney, Reise II 93, 110.

daß Rauzzini sie singe, wie ein Engel[1]. Am 4. Dezember kam endlich nach einer sehr beschwerlichen Reise von Venedig die Primadonna de Amicis. Es war Zeit, denn die Aufführung sollte wieder am 26. Dezember sein, und bis dahin waren noch vierzehn Stücke zu machen, unter ihnen das Terzett und das Duett, „die für vier zu rechnen waren". „Ich kann unmöglich viel schreiben", schreibt Wolfgang am 5. Dezember, „denn ich weiß nichts, und zweitens weiß ich nicht was ich schreibe, indem ich nur immer die Gedanken bei meiner Opera habe und Gefahr laufe, Dir anstatt Worte eine ganze Aria hinzuschreiben." Maria Anna de Amicis (geb. um 1740), eine Schülerin der Tesi, war durch Chr. Bach in London 1762 von der Opera buffa als Primadonna zur Opera seria gebracht worden. Sie war schon seit fünf Jahren mit Buonsolazzi, einem Beamten in Neapel, verheiratet und brachte eine kleine Tochter Sepperl mit nach Mailand[2]. Obwohl Mozarts sie schon von der Pariser Reise her kannten, so war sie anfangs nicht abgeneigt, Schwierigkeiten zu machen; aber bald stellte sich die beste Freundschaft und Vertraulichkeit her. Als sie ihre drei Arien kennen gelernt hatte, war sie ganz außerordentlich zufrieden; die Hauptarie hatte Wolfgang mit neuen, und ganz besonderen, erstaunlich schweren Passagen ausgestattet[3]. L. Mozart fand aber auch nach den Proben, daß sie wie ein Engel singe und spiele; ganz Salzburg würde erstaunt sein, so etwas zu hören.

Immer noch fehlte der Tenorist Cardoni, bis endlich die Nachricht eintraf, er sei so schwer erkrankt, daß er nicht auftreten könne. Nun wurde der Theatersekretär nach Turin und zugleich ein Eilbote nach Bologna geschickt, um für einen anderen guten Tenor zu sorgen, der nicht nur ein guter Sänger, sondern „absonderlich ein guter Akteur und eine ansehnliche Person sein mußte, um den Lucio Silla mit

---

[1] Auch Naumann, in dessen Armida er in Padua auftrat, sagt von ihm, „er hat alle guten Qualitäten, singt wie ein Engel und ist ein vortrefflicher Acteur." Seit 1778 lebte er in England, anfangs als Sänger, dann als Gesanglehrer bis 1810 in großem Ansehen. Kelly, Remin. I 10. Parke, Mus. mem. II 51. Rudhart, Gesch. d. Oper zu München I 149 f. [2] Später sang sie nur noch in Privatgesellschaften. Berl. musik. Wochenblatt S. 4. [3] Der Abbate Cardanelli, ein Zeitgenosse Mozarts, erzählte, die de Amicis habe Wolfgang aufgefordert, ihr erst die Entwürfe seiner Arien zur Begutachtung vorzulegen, er habe ihr aber eine fertige Arie gebracht, und als sie diese vortrefflich gefunden, ihr noch zwei andere, gleichfalls schon fertige Kompositionen desselben Textes zur Verfügung gestellt (Folchino, Elogio stor. di W. A. Mozart. Cremona 1817, p. 26 ff. AMZ XX 93). Wenig glaublich!

Ruhm vorzustellen". Aber ein solcher war nicht aufzutreiben, und man sah sich schließlich genötigt, einen Kirchensänger aus Lodi, Bassano Morgnoni, zu nehmen, der nur dort einigemal auf dem Theater gesungen, aber noch keine größere Bühne betreten hatte. Dieser kam am 17. Dezember an, als schon die Proben im vollen Gange waren, und am folgenden Tage schrieb Wolfgang von den vier Arien, die er zu singen hatte, gleich zwei nieder. Am 21., 22. und 23. Dezember waren große Gesellschaften des hohen Adels im Firmianschen Hause, die unter beständiger Vokal- und Instrumentalmusik von 5 Uhr abends bis 11 Uhr dauerten. Wolfgang spielte jedesmal, und namentlich den dritten Abend mußte er gleich nach dem Eintritt der Herrschaften spielen, die sich dann sehr gnädig mit ihm unterhielten. Die Hauptprobe verlief glücklich, und auch die erste Vorstellung hatte am 26. Dezember trotz verschiedener Unglücksfälle den besten Erfolg.

Die Oper fing regelmäßig eine Stunde nach Ave Maria an, und das Theater war um halb sechs so voll, daß niemand mehr hinein konnte. Der Erzherzog aber war erst kurz vor Ave Maria von der Tafel aufgestanden und hatte noch erst fünf eigenhändige Gratulationsschreiben zum neuen Jahr nach Wien ausfertigen müssen — man wollte wissen, daß ihm das nicht rasch von der Hand gehe. So mußten Sänger und Sängerinnen, die vor einer ersten Aufführung in ängstlicher Aufregung waren, und das ganze Publikum in Ungeduld und Hitze bis nach 8 Uhr auf den Hof warten. Unglücklicherweise hatte der Tenorist aus Lodi während der ersten Arie der Primadonna durch Gebärden seinen Zorn zu äußern; nun glaubte er ein übriges tun zu müssen und gestikulierte so ungebärdig, „daß es schien, als wolle er ihr Ohrfeigen geben und ihr die Nase mit der Faust wegstoßen". Darüber brach ein Gelächter aus; dies bestürzte die de Amicis, die nicht gleich wußte, wem das Gelächter galt, und sie sang den ganzen Abend nicht gut, besonders nachdem Rauzzini gleich bei seinem Auftreten von der Erzherzogin mit Klatschen empfangen worden war. Rauzzini hatte es an die Erzherzogin zu bringen gewußt, er werde vor Furcht nicht singen können, um sich den Applaus vom Hofe im voraus zu sichern. Um die de Amicis zu trösten, wurde sie am folgenden Tage zu einer Audienz an den Hof beschieden, und nun erst ging die Oper ganz gut. Nichtsdestoweniger gefiel das Werk gleich, und der Beifall wuchs mit jeder Aufführung. Während sonst die Leute in die erste Oper nicht zahlreich kamen, wenn sie nicht

„sonderbaren Beifall hatte", wurde sie mehr als zwanzigmal bei so vollem Hause gegeben, „daß man kaum hineinschliefen konnte". Täglich mußten einige Arien wiederholt werden, bei denen meistens die Primadonna die Oberhand hatte"[1]. So berichtet L. Mozart.

Für Rauzzini schrieb Wolfgang eine **Motette** Exsultate (K.-V. 165, S. III. 22), die am 17. Januar 1773 bei den Theatinern aufgeführt wurde[2]. Sie ist eigentlich eine dramatische Solokantate. Geistlich ist daran nur der Text, die Musik, die natürlich auf die Stimme des Bestellers Rücksicht nimmt, ist rein opernmäßig, ein weiteres Beispiel für den damals in der Kirchenmusik herrschenden Geist. Bemerkenswert ist die selbständige Rolle, die die Oboen und, namentlich in dem Adur-Satz, die Bratschen spielen. Später berichtet der Vater (6. Febr.), daß Wolfgang mit einem Quartett beschäftigt sei.

L. Mozart schob die Abreise immer weiter hinaus, anfangs unter dem Vorwande, daß sie auch die zweite Oper sehen wollten, dann unter dem Vorgeben eines heftigen Rheumatismus, der ihn ans Bett feßle. Er hatte sich nämlich, kräftig unterstützt durch die Empfehlungen des Grafen Firmian, nach Florenz an den Großherzog Leopold, dem er auch die neue Oper zuschickte, mit der Bitte gewandt, Wolfgang an seinem Hofe anzustellen. Der Großherzog ließ sich anfangs gnädig vernehmen, und L. Mozart mußte wünschen, die Verhandlungen von Mailand aus fortzuführen. Als sie schließlich zu keinem günstigen Ergebnis führten, hoffte er wenigstens auf wirksame Empfehlungen von Florenz und richtete seine Gedanken wieder auf eine große Kunstreise. „Thut nur das Geld sparen", schrieb er, „denn Geld müssen wir haben, wenn wir eine Reise vornehmen wollen; mich reuet ein jeder Kreutzer, den wir zu Salzburg ausgeben."

In der letzten Zeit ihres Aufenthalts kam auch ein Kollege aus der Salzburger Kapelle, der Hornist **Leutgeb**, nach Mailand, der dort sehr gefiel und gute Geschäfte machte.

Anfang März brachen sie endlich auf, denn bis zum Jahrestag der Wahl des Erzbischofs (14. März) mußten sie jedenfalls an Ort und Stelle sein. Am Tage vorher, dem 13. März, trafen sie wieder in Salzburg ein.

[1] Man scheint auf den Erfolg der Oper sehr gespannt gewesen zu sein. Naumann notierte in sein Tagebuch vom 2. Jan. 1773: „Ich ging zum **Colloredo**, hörte die Nachrichten von der Opera aus Mailand." [2] Vgl. Wolfgangs Brief vom 16. Jan. 1773. B I 40.

Damit schloß Mozarts Tätigkeit für die italienischen Bühnen für immer ab. Er hat keine weitere scrittura mehr erhalten, auch sind seine italienischen Erfolge nicht über die Alpen gedrungen. Gewiß war der neue Herr in Salzburg kein Freund der Kunstreisen seiner Angestellten und hat mit Urlaub gekargt, wo er nur konnte. Andererseits scheint der Lucio Silla doch nicht den durchschlagenden Erfolg errungen zu haben, den der gerade hier besonders dick auftragende Vater den Seinen in seinen Briefen vorspiegelt. Ein Blick in die Partitur gibt die Erklärung. Tatsächlich bahnte sich in Mozarts Kunst damals eine Wandlung an, die ihn über den Rahmen der landläufigen opera seria hinausführte. Ihr müssen wir zunächst unser Augenmerk zuwenden.

Nach der neuesten Forschung ist Mozart von seiner letzten italienischen Reise als ausgeprägter „Romantiker" zurückgekehrt, lebhaft berührt von demselben Geiste, der in der gleichzeitigen deutschen Dichtung die Bewegung von Sturm und Drang hervorrief[1]. Tatsächlich ist allen seinen Werken aus dem Ende dieses Zeitabschnittes ein merkwürdig subjektiver, oft tief leidenschaftlicher und düsterer Grundton gemeinsam; das Gepräge des Selbstbekenntnisses ist ihnen stärker aufgedrückt als ihren Vorgängern. Nur muß daran erinnert werden, daß der Geist von Sturm und Drang mit all seinen Stimmungsgegensätzen Mozart von Hause aus im Blute steckte, und daß die Nachtseiten des Seelenlebens auch seiner älteren Kunst keineswegs fremd waren, wie namentlich sein Schaffen unter Schoberts Einfluß beweist; allerdings hatte ihnen die kindliche Frohnatur des Knaben bisher erfolgreich die Wage gehalten. Wenn sie jetzt mit einem Male stärker hervortreten, so lag der Grund weder in literarischen Einflüssen, denen Mozart damals in Oberitalien nicht erreichbar war, noch in irgendwelchem einschneidenden persönlichen Erlebnis, von dem wir nichts wissen, sondern einfach in der Wucht, mit der die Eindrücke der letzten drei Jahre jetzt, wo der Abschied von Italien bevorstand, auf die Seele des sich der Mannbarkeit nähernden Jünglings einstürmten. Bisher war er über der Fülle wechselnder Gestalten kaum zu Atem gekommen, jetzt legten sie sich dem Scheidenden übermächtig auf das junge Herz und preßten ihm Töne von einer Leidenschaft aus, die ihm selbst wohl manchmal wie ein Wunder erschienen.

[1] Der Ausdruck „romantisch", der allerdings der Mißdeutung fähig ist, stammt von WSF I 468 ff.

Gewiß ist der Aufenthalt in Italien für Mozart auch als Menschen bedeutungsvoll geworden. Nur sollte man dabei nicht immer wieder den Schatten Göthes heraufbeschwören. Göthe kam nicht allein sechzehn Jahre später, nicht allein im reifen Mannesalter und mit ganz anderen geistigen Zielen nach Italien; seine ganze Art, Menschen und Dinge zu betrachten, gehörte auch noch zu seiner Zeit zu den Ausnahmen. Vom Standpunkt der modernen romantischen Schwärmerei aus vollends, für deren Abkühlung durch die Ereignisse von 1915 wir den Italienern eigentlich nur dankbar sein können, L. Mozart einen phantasielosen Philister zu schelten, ist seichtester Dilettantismus. Zwischen den italienischen Reisen der Mozarts und der Göthischen liegt vielmehr ein grundsätzlicher Umschwung in unserem ganzen Verhältnis zu fremden Ländern und Völkern, der sich großenteils an den Namen Rousseaus knüpft.

Göthes Reisebeschreibung und fast alle späteren beginnen mit mehr oder weniger farbenreichen Bildern aus der Alpenwelt. Davon ist bei den Mozarts mit keinem Worte die Rede, höchstens daß dem Vater die Innsbrucker Gegend „etwas dem Wege nach Hallein bei Kaltenhausen" zu gleichen scheint, sonst „weiß er nichts zu sagen"[1]. Weit häufiger ist dagegen von den Beschwerden des Alpenübergangs die Rede, von Schnee, Schmutz u. dgl.; Bozen erscheint dem Vater als „traurig", dem Sohne aber geradezu als ein „Sauloch"[2]. Jeder Schimmer von Gebirgsromantik fehlt, ja die Reisenden stehen noch ganz deutlich unter dem Banne des vorrousseauschen, im Grunde genommen noch antiken Naturgefühls, dem die wilde Schönheit der Berge nur Grauen und Unbehagen einflößte. Das ist auch die Anschauung ihres getreuen literarischen Begleiters, des alten J. G. Keyßler, in seinen Reisebeschreibungen[3]. Nach dem Abstieg in die Poebene ist von Natureindrücken häufiger die Rede. Schon früher war L. Mozart das schwäbische Land mit seinem lieblichen Gemisch von Wald, Wiesen und Gärten als das „schönste" erschienen, und auch jetzt fesselte ihn an der italienischen Landschaft, wie namentlich sein Lob von Florenz zeigt, vor allem ihr anmutiges, lachendes, gartenhaftes Gepräge; als echter Jünger der Aufklärung vergißt er dabei auch die Fruchtbarkeit nicht[4]. Dagegen geht z. B. der Vesuv wieder ziemlich eindruckslos an ihnen

[1] B III 3f. [2] B III 126, I 35. [3] Keyßler, Reisen, 3. Aufl. von Schütze 1776. Die Reisen selbst wurden schon 1729—31 ausgeführt. [4] B III 26ff.

vorüber, und an den phlegräischen Gefilden bei Neapel sind ihnen Sage und Geschichte wichtiger als die Natur[1].

Diese ältere Art des Naturgefühls kommt aber auch in Wolfgangs gesamter Kunst zum Ausdruck. Im Vergleich mit Gluck, Haydn und Beethoven ist ja Mozart an musikalischen Naturbildern überhaupt ärmer, wo sie aber vorkommen, fassen sie, von den herkömmlichen Gewitterbildern u. dgl. abgesehen, die Natur nie von der erhabenen und erschütternden, sondern stets von der lieblichen und idyllischen Seite auf, hierin noch ganz offenbare Absenker des alten italienischen Renaissancegeistes.

Besondere Natureindrücke suchte L. Mozart für sich und die Seinen durch den Ankauf von Kupferstichen und Büchern festzuhalten und ebenso verfuhr er mit den künstlerischen. Auch hier war Keyßler sein Hauptberater. Eifrig wurden namentlich die antiken Denkmäler studiert. Aber auch hier fehlt alles Gefühlsmäßige und Romantische; das Geschichtliche und Antiquarische herrscht vor, und manchmal wird man an die Kuriositätenfreude der alten „Mirabilien" erinnert. Von den Künsten wird die Architektur bevorzugt, die italienischen Maler dagegen scheinen auf L. Mozart bezeichnenderweise lange keinen solchen Eindruck gemacht zu haben, wie seiner Zeit die alten Niederländer.

Im Grunde freilich waren ihm, wie allen Reisenden der damaligen Zeit, Natur und Kunst doch nur Nebendinge, die man sich gerne gefallen ließ, wenn sie am Wege lagen, aber niemals zum Gegenstand besonderer Studien machte. Jenes aufgeklärte Geschlecht erwartete von einer solchen Reise vor allem anderen einen Gewinn für Verstand, Kenntnisse und Sitten, es wollte durch die Bekanntschaft mit Staatsleben, Volk und Gesellschaft des fremden Landes Urteil und Geist bilden und fördern. Diese Dinge haben denn auch bei L. Mozart durchaus den Vortritt. Die Zustände in Neapel, die Osterwoche in Rom, der Karneval in Mailand sind ihm und seinem Sohn weit wichtiger als alle Kunsteindrücke. Ungerecht aber ist es, diese damals allgemeinen Anschauungen einer angeblichen persönlichen Beschränktheit Leopolds zur Last zu legen[2] oder daraus, daß seine Eindrücke andere waren als die unsrigen, einen Mangel an Aufnahmefähigkeit überhaupt abzuleiten. Das Bild von dem blöden Philister mit seinem halb verträumten, halb närrischen Sohne in der ewigen Stadt mag ruhig

[1] B III 52 f. [2] So Schurig, Mozart I 232, der Winckelmann, Göthe und Heinse gegen L. Mozart ausspielt.

modernen weiblichen Göthekränzchen überlassen bleiben; es ist nicht minder verzeichnet als so manches idealisierende Mozartbild aus den Tagen der Romantik.

Wolfgang stand natürlich in allen diesen Anschauungen durchaus unter dem Einflusse des Vaters. Wohl haben ihm die Anstrengungen und Arbeiten der Reise zeitweilig stark zugesetzt, dazu näherten sich bei ihm die Entwicklungsjahre, sodaß seine ab und zu hervortretende Müdigkeit wohl erklärlich ist. Aber alles das hat doch seine Aufnahmefähigkeit im allgemeinen nicht beeinträchtigt. Seine Briefe an die Schwester sind lebhaft und aufgeweckt, voll von Jugendübermut und gelegentlich recht saftiger Neckerei, und wenn sie sich über Land und Leute außerhalb des rein Musikalischen auch recht kurz fassen, so beweist das doch nicht etwa das Fehlen jeglicher Eindrücke überhaupt. Denn auch die musikalischen Berichte verraten alles eher als einen Freund breiter, begeisterter Ergüsse. Gelobt wird darin nur selten und auch dann äußerst zurückhaltend; was aber am meisten auffällt und durch all die lustigen und oft beißenden Späße immer wieder hindurchbricht, ist eine außergewöhnliche Beobachtungsgabe. Jeder Eindruck wirkt schon auf den Dreizehnjährigen gleich nach den verschiedensten Seiten hin, und es liegt ihm nichts ferner, als etwa die eine davon in idealisierender Absicht zugunsten der andern zu unterdrücken. Dieser scharfe, durchdringende Blick, der hinter Menschen und Dingen sofort ein lebendiges Spiel der verschiedenartigsten Kräfte erkennt, verrät den geborenen Dramatiker, er mußte aber gerade im Verkehr mit einem Volke wie dem italienischen besonders geschärft werden. Auf den früheren Reisen war Mozart nur mit einer bestimmten Gesellschaftsschicht in Berührung getreten, jetzt lernte er ein ganzes Volk kennen, von naivem, realistischem Sinn und stets bereit, auch dem Alltagsleben ein Stückchen Dramatik abzugewinnen. Vor allem erkannte er, wie fest die opera buffa auch in ihrer damaligen, verfeinerten Gestalt im Volke wurzelte. Die Welt, die er in der Finta semplice noch nach dem Hörensagen hatte schildern müssen, erschloß sich ihm jetzt unmittelbar in der ganzen Fülle ihrer Gestalten, und es ist somit keineswegs bloß das Musikalische, worin die Finta giardiniera ihre Vorgängerin überragt.

So verliefen die italienischen Reisen der Mozarts zwar ohne jeden romantischen Beigeschmack und ohne die heutzutage unvermeidlichen lyrischen Ergüsse, aber in ihrer Art nicht minder gewinnbringend für

Wolfgangs spätere Entwicklung. Bezeichnend ist die gänzliche Unbefangenheit, mit der er alle Eindrücke auf sich wirken ließ. Ohne jede Spur von Selbstbetrug, wohl aber mit einer merkwürdigen Neigung zur Ironie spricht er sich auch über anerkannte und gefeierte Größen in Kunst und Leben aus; der Beifall der Menge berührt ihn ebenso wenig wie der päpstliche Orden, dagegen bricht in seinen Briefen die gesunde Liebe zur Heimat und den Seinigen immer wieder hindurch. Mit der Schwester verkehrt er manchmal, als seien sie überhaupt nur wenige Stunden Weges von einander getrennt. Er unterhält sich mit ihr über Haydnsche Menuette[1] und läßt sich von ihr sein Rechenbuch nachschicken[2], weil er die alte Lieblingsbeschäftigung auch in Italien nicht missen mag. Auch der Vater, dem Stetigkeit in der Pflichterfüllung über alles ging, hielt streng darauf, daß Wolfgang nach allen Kräften weiter arbeitete; eine ganze Reihe von Kompositionen liefert den Beweis. An literarischen Eindrücken kamen in Italien hauptsächlich dazu die Werke Metastasios, eine italienische Übersetzung von Tausend und einer Nacht, die er in Rom geschenkt bekam und mit großer Freude las[3], und der Télémaque von Fénélon[4].

Der Musiker Mozart aber, der bisher vorwiegend instrumental erzogen worden war, trat jetzt vollständig unter den Bann der reich entwickelten italienischen Gesangskunst. Gewiß lehren auch die bisherigen Werke, daß die Neigung zum Gesanglichen Mozart angeboren war, aber von jetzt an wird das Verhältnis von Vokal und Instrumental in seiner Kunst nicht etwa ins Gleichgewicht gebracht, sondern zugunsten des Vokalen allmählich verschoben. So bedeutende Instrumentalwerke er auch von jetzt ab noch schaffen sollte, mit dem Herzen steht er doch mehr auf der Seite der Gesangsmusik, ja seine instrumentalen Neuerungen bestehen eben in der Durchdringung der Spielmusik mit gesanglichen Zügen. An diesem Grundzuge seiner Kunst hat aber Italien den entscheidenden Anteil, und wenn er auch später in seinen allgemeinen künstlerischen Grundsätzen bewußt von den Italienern abgerückt ist, ihrem Gesangsstil hat er sich nicht entzogen.

Aber noch eine zweite Lücke in seinem bisherigen Können wurde in Italien ausgefüllt. Bei Padre Martini ging ihm das lebendige Wesen der Kontrapunktik auf, die er bisher fast nur von der scholastischen Seite kennen gelernt hatte, und wiederum war der Gesang der

[1] B I 11, 15. [2] B I 13, 15. [3] B I 19. [4] B I 22.

Ausgangspunkt. Jetzt erst lernte er unter Martinis Anleitung die einzelnen Stimmen in ihrem selbständigen melodischen und rhythmischen Leben und damit die poetische Seite des ganzen Stils erfassen, und da Martini zudem als geborener Lehrer in seinem Unterricht von lebendigen Kunstwerken alter Meister ausging, so hatte Mozart außerdem noch Gelegenheit, die ältere italienische Musik kennen zu lernen, ein äußerst wirksames Gegengewicht gegen die modischen Operneinflüsse, dessen Segnungen vorher schon so manchem Italiener, z. B. Jommelli[1], zugute gekommen waren.

Der italienische Aufenthalt hat somit nicht allein für den Menschen, sondern auch für den Künstler Mozart die Kindheitsjahre abgeschlossen und zugleich für die nächste Entwicklung des Mannes die Grundzüge festgelegt.

[1] Vgl. Abert a. a. O. S. 183.

Die opera seria

Unter allen Erzeugnissen der Renaissance ist die Oper sicher das merkwürdigste. Allen übrigen Künsten und Wissenschaften erschloß sich das gepriesene Altertum entweder aus unmittelbarer Anschauung oder aus sicherer Überlieferung. Was dagegen am Ende des 16. Jahrhunderts dem florentinischen Kreise des Grafen Bardi von Vernio und des Jacopo Corsi, ihrem Dichter Ottaviano Rinuccini und ihren beiden Musikern Jacopo Peri und Giulio Caccini als höchstes Ideal der Antike vorschwebte, war ein Bild, das dem heutigen Auge noch fast ebenso tief verschleiert ist, wie dem damaligen: die antike Musik, von deren Naturwahrheit diese begeisterten Platoniker nicht minder fest überzeugt waren, als von dem überreifen, „barbarischen" Charakter der damaligen kontrapunktischen Kunst. Die erste Frucht dieses Kampfes war die neue Form des begleiteten Sologesanges; sehr bald spielte er jedoch unter dem Druck des starken dramatischen Zuges, der der italienischen Musik schon im 16. Jahrhundert zu eigen ist, auch auf das dramatische Gebiet hinüber und rief mit der 1594 im Hause Corsis aufgeführten Dafne (Text von Rinuccini, Musik von Peri) das erste Musikdrama ins Leben [1]. Aus dem Texte spricht noch ganz deutlich der Geist der damaligen italienischen Hirtendichtung, dahinter steht aber noch ein anderes, neues Ideal, das in der Oper trotz allen zeitweiligen Trübungen bis in Mozarts Zeit und darüber hinaus lebendig geblieben ist: die antike Tragödie. Schon in Florenz war man überzeugt, mit dem neuen Kunstwerk nicht sowohl eine neue Musikform, als vielmehr eine höhere Art des Dramas überhaupt begründet zu haben, und noch die feierlichen, fast religiösen Klänge der ersten venezianischen Ouvertüren sind von demselben idealistischen Geiste eingegeben.

---

[1] Vgl. über die ersten Zeiten der Oper A. Solerti, Gli albori del melodramma 1904 und Ambros-Leichtentritt, Gesch. der Musik IV, 3. A. 1909, S. 283 ff.

Diesem hochfliegenden Renaissancegedanken hatte die Oper nicht allein ihren äußeren Stoffkreis zu verdanken, der sich über 200 Jahre auf die antike Sage und Geschichte beschränkt und nur aus der italienischen Romantik einen bescheidenen Zuwachs erfahren hat, sondern namentlich die verschiedenen dramatischen Reformen, die von Gluck bis Wagner die Oper nach verschiedenen Irrwegen immer wieder zu dem alten Ideal zurückzuführen suchten.

Die brennendste Frage der Opernkomposition, die nach dem Verhältnis von Wort und Ton, lösten die Florentiner, ihrem antiken Vorbild gemäß, zugunsten des Wortes; sie erhoben das Rezitativ zum Grundstock der Oper, und zwar mit einer seitdem nie wieder erreichten Strenge. Der Musiker beugt sich dem Vorrecht des Dichters bis in formale Einzelheiten hinein; nur in den nach antikem Muster eingefügten Chören findet er Gelegenheit, seine Kunst freier zu entfalten. Daß dieses Verfahren nicht allein der Musik, sondern auch dem Drama wichtige Ausdrucksquellen unterband, haben die Künstler bald erkannt, und das Verdienst, nicht allein den sprachlichen und melodischen Gesang in das den Zwecken des Dramas entsprechende Verhältnis gesetzt, sondern auch die dramatische Sprachgewalt der Instrumente als solche erkannt und ausgenutzt zu haben, gebührt dem ersten Klassiker der Oper, Claudio Monteverdi (1567—1643)[1].

Aber dieses Gleichgewicht der Kräfte hielt nicht lange an. Als Abbild der griechischen Tragödie war die Oper ein ganz ausgesprochenes Stück Bildungskunst gewesen. Trat sie aus den Kreisen der Gebildeten, wie dies mit der Eröffnung des ersten öffentlichen Opernhauses 1637 in Venedig (S. Cassiano) geschah, heraus vor das breite Volk, das für die antike Tragödie nicht das geringste Verständnis hatte, so mußte sich ihr Wesen von Grund aus verändern. An die Stelle der hohen Dramatik trat das gewöhnliche Theaterstück, worin sich das Sinnliche auf Kosten des Geistigen breit machte, an Stelle der volkserzieherischen Ziele die Volksschmeichelei. Die Dichter gingen, wie an allen Wendepunkten der Operngeschichte, voran, von den Musikern suchte die eine Partei, Fr. Cavalli (1600—1676) an der Spitze, teilweise mit großem Erfolge, für das Drama zu retten, was zu retten war, die andere aber,

[1] Vgl. E. Vogel, Vj III 315 ff. Ambros-Leichtentritt S. 533 ff. A. Heuß, SIMG IV 175 ff. H. Goldschmidt, ebda. IX 570 ff. H. Kretzschmar, Vj X 483 ff. H. Goldschmidt, Studien z. Gesch. d. it. Oper II 1904 (Neudruck der Incoronazione). R. Eitner, Publ. d. Ges. f. Musikforschung, Bd. 10 (Teildruck des Orfeo).

deren Führer M. A. Cesti (1618—1669) war, schloß sich dem neuen Geiste, der schließlich auch vor der Aufnahme des Possenhaften nicht zurückschreckte, bewußt an und unterstützte ihn nach Kräften durch einen reichen Schatz volkstümlicher Gesänge. Jetzt erst drangen die sog. geschlossenen Formen, voran die Arie, in die Oper ein, wogegen das dramatische Rezitativ mehr und mehr verfiel, und bereits meldete sich auch ein dritter Feind des Dramas in der Oper, das Gesangsvirtuosentum. Das sind die Grundzüge des Opernbildes in der Zeit der Venezianerherrschaft (1637—1690)[1].

Auf die Venezianer folgten die Neapolitaner (1690—1800)[2]. Dichterisch verdankt ihnen die Oper nach der vorangegangenen Verwilderung wieder einen ungeahnten Aufschwung. Zum ersten Male seit Rinuccini wurde sie wieder literaturfähig, und abermals ist die jetzt zu neuem Leben erwachende Idee des antiken Dramas die treibende Kraft. Die Oper wird mehr und mehr von dem Geiste des italienischen risorgimento berührt. Das ist das Verdienst zweier hochbegabter Dichter, Apostolo Zeno (1668—1750)[3] und Pietro Metastasio (1698—1782), von denen der jüngere und phantasievollere den älteren bald völlig in den Schatten stellte.

Metastasio[4], noch zu Mozarts Zeiten der unbestrittene Herrscher auf der italienischen Opernbühne, brachte außer seinem allgemeinen dichterischen Talent noch besondere Eigenschaften mit, die ihn seiner Zeit als den geborenen Operndichter erscheinen ließen. Seine Poesie war von Hause aus musikalisch. Er hatte im Verkehr mit Sängern und Komponisten seine musikalische Anlage so weit ausgebildet, daß er fühlte und wußte, worauf es bei einem zur Komposition bestimmten Text ankam. Er sang — come un serafino, wie er im Scherz Farinelli schreibt[5] — und spielte Klavier, er komponierte selbst ein wenig[6],

1 L. N. Galvani, I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII 1878. H. Kretzschmar, Vj. VIII 1 ff. Ambros-Leichtentritt S. 616 ff. E. Wellesz, Cavalli, in Adlers Studien zur Musikwissenschaft I 1 ff. H. Riemann, Handb. d. Musikg. II 2, 187 ff.
2 F. Florimo, La scuola musicale di Napoli ed i suoi Conservatorj 1880—84.
3 M. Fehr, A. Zeno und seine Reform des Operntextes 1910. 4 Calsabigi, Dissertazione sulle poesie drammatiche di P. M. 1765. Ch. Burney, Metastasio 1796. Mussafia, P. M. 1882. Wiese-Pèrcopo a. a. O. 441 ff. M. Zito, Studio su P. M. 1904. A. de Gubernatis, P. M. 1910. A. Wotquenne, Zeno, M. und Goldoni, Alphab. Verzeichnis der Stücke in Versen usw. 1905. 5 Metastasio, Opp. post. I, p. 324. 6 Er erwähnt kleine Kompositionen (Opp. post I, p. 386, 402), auch gegen Burney (Reise II, S. 220); einige sind gedruckt, z. B. 36 Canoni (Wien, Artaria 1782).

und es war ihm ein angenehmer Anreiz zu dichterischer Beschäftigung, auf dem Klavier zu phantasieren. Er sagt selbst, er habe nie eine Arie gedichtet, ohne sie bei sich zu komponieren, d. h. sich über ihren musikalischen Charakter vollständig ins Klare zu kommen[1]. Junge Künstler wie Salieri[2] und die Martinez[3] ließ er deklamieren und wies sie zum richtigen musikalischen Ausdruck an[4].

So sehr Metastasio die beseelende und ergänzende Macht der Musik in der Oper anerkannte[5], so nachdrücklich wahrte er andererseits das Recht des Dichters. Die Annahme, in der neapolitanischen Zeit hätten Sänger und Komponist alles, der Dichter aber nichts zu sagen gehabt, ist ein großer Irrtum. Selbst der große Hasse wurde anläßlich des »Attilio Regolo« ausführlich über die Absichten des Dichters belehrt[6], Jommelli erhielt sogar eine — wenn auch verbindliche — Rüge von ihm wegen seiner angeblich überladenen Instrumentation[7], und den Sängern ging es nicht besser, wenn sie über der äußeren Virtuosität die Wahrheit des Ausdrucks vergaßen. Voll Selbstbewußtsein beruft sich der Dichter endlich darauf, daß seine Texte auch ohne Musik als Tragödien die Hörer fortgerissen hätten[8].

Wenn Metastasio der dichterische Abgott fast der ganzen gebildeten Welt seiner Zeit war, so hatte das seinen guten Grund. Denn wenige Dichter haben ihr nach Inhalt und Form so aus der Seele gesprochen wie er. Er hat der Aufklärung in der Oper eine Stütze verliehen, wie sie wirksamer kaum gedacht werden konnte, und gleich den meisten Vertretern dieses Geistes knüpfte auch er an die französische Tragödie an. Das lehren die Zustände, die er schildert, und die Gestalten, die er auf die Bühne bringt: sie tragen alle das heroisch-höfische Gepräge der Franzosen. Der ungeheure Respekt der Aufklärung vor der Regel, vor der verstandesmäßigen Konstruktion beherrscht auch ihn; zuerst wird die betreffende heroische Eigenschaft erdacht und dann erst die einzelne Figur darnach gemodelt. Denn der Hauptzweck auch dieser Dichtung ist, zu belehren und nicht etwa den ewig neuen Reichtum des menschlichen Lebens darzustellen. Deshalb sind alle seine Figuren

---

[1] Metastasio, Opp. post. I 384. [2] Mosel, Salieri S. 62. [3] Opp. post. III 109. [4] Mancini, Rifl. prat. sul canto fig. S. 247. [5] Opp. post. II 47. [6] Brief an Hasse ebda. I 344 ff. Vgl. auch II 355. [7] Abert S. 352. [8] Metastasio, Opp. post. II, p. 329 f. Vgl. Mancini, Rifl. prat. sul canto fig. p. 234 f. Goldoni, Mem. I 20, p. 110. Hagedorn fand, gewisse Opern von Metastasio seien vollständige und bündige Tragödien (Werke V, S. 113), und Bodmer stimmte ihm bei (eb. S. 184).

nicht Individualitäten im modernen Sinn, sondern lediglich Träger bestimmter Eigenschaften, die dem Hörer mitunter mit einer geradeswegs ans Kindertheater erinnernden Naivität aufgedrängt werden.

Echt rationalistisch ist auch die Intrige als die treibende Kraft in allen seinen Dramen, mit Ausnahme des Attilio Regolo. Mag auch die Intrige als solche für uns Deutsche, wenn uns daneben nicht wirkliche Charakterkunst geboten wird, weit weniger Reiz haben als für die Romanen, es muß Metastasio doch zugestanden werden, daß er in ihrer Behandlung sowohl seinen venezianischen Vorgängern, als seinem Nachfolger Scribe an Geist und Geschmack weit überlegen ist. Und dasselbe ist bei der Behandlung des Empfindungsgebietes der Fall, auf dem sich die Intrige fast ausschließlich abspielt, der Liebe. Zwar tritt auch sie, wie bei den meisten Rationalisten, nicht als Leidenschaft, sondern als „Galanterie", d. h. als gesellschaftliche Erscheinungsform auf. Die Konvention spricht bei allen Konflikten das letzte Wort. Darum kommt es zwar mitunter zu großen sinnlichen Wallungen, aber sehr selten zu einer wirklich großen Leidenschaft. Aber innerhalb dieser Grenzen bewegt sich Metastasio mit ganz unleugbarem Geschmack und sicherem Urteil. Überhaupt liegt über seiner Dichtung der ganze feine Duft jener aristokratischen Gesellschaftskultur. Sie hat wirklich Stil und ist schon deshalb allen früheren und späteren Mitbewerbern turmhoch überlegen. Die äußere Form entspricht diesem Inhalt durchaus; sie gehört zu den stärksten Seiten von Metastasios Poesie. Auch sie trägt ein ganz unverkennbar aristokratisches Gepräge. Der Dichter will Belesenheit, Bildung und Eleganz zeigen, er will dem Hörer seine Weisheit in schönem Gewande vorsetzen. Das sinnfälligste Beispiel sind die oft meisterhaft fein geschliffenen, allgemeinen Sentenzen, die wohl auf den in seiner Jugend ja ebenfalls in dieser Luft aufgewachsenen Schiller nicht ohne Einfluß geblieben sind. Auch die zierliche Art, wie er gelegentlich die verzwickten Schicksale seiner Helden lenkt und mit wirkungsvollen Katastrophen zu spielen scheint, gehört in diesen Zusammenhang, in erster Linie aber seine geradezu vollendete äußere Technik, die im Dialog überhaupt keine toten Punkte zu kennen scheint und den Hörer außerdem noch durch ein in allen Farben schillerndes sprachliches Gewand beständig zu fesseln versteht.

So ist Metastasios Librettistik zwar keine Dichtung im höchsten Sinne, sondern nur modische Gesellschaftskunst, wenn auch von ganz

besonders verfeinerter Art. Da sie ein Erzeugnis wohldurchdachter Regeln war, ließen sich ihre Grundsätze auch leicht erlernen. Die Dichtungen der Verazi, Gamerra u. a. sind ihre treuen Abbilder, nur freilich ohne den Geist und die formale Gewandtheit des Originals.

In der äußeren Gestalt seiner Dramen lehnte sich Metastasio an die Formenwelt an, die die neapolitanische Oper bereits unter ihrem Schulhaupte Al. Scarlatti (1659—1725[1]) erhalten hatte. Sie hatte von dem früheren Reichtum nicht allein bloß noch Rezitativ und Arie, sondern auch innerhalb dieser Formen im wesentlichen nur noch einen einzigen Typus übrig gelassen. Der Chor war schon seit 1650 gefallen.

Diese — übrigens schon in der letzten venezianischen Periode deutlich vorbereitete[2] — Verarmung des Formenschatzes ist der sinnfällige Beleg dafür, wie sehr sich die Ansichten über das Verhältnis von Drama und Musik in der Oper gewandelt hatten. Bei den großen Venezianern hatten sich beide noch aufs innigste durchdrungen, jetzt begann jedes seine eigenen Wege einzuschlagen. Das Drama wurde der neuen Art des Seccorezitativs überwiesen, an dem der Musik der denkbar bescheidenste Anteil zufiel, der Musik aber fiel die Arie zu, die wiederum mehr oder minder außerhalb des Dramas stand. In dieser Scheidung lag, allem sonstigen Fortschritte zum Trotz, die Achillesferse der ganzen Gattung, die denn auch bald als solche erkannt wurde, und zwar nicht allein von ihren ausgesprochenen Gegnern, sondern besonders von den Komponisten selbst, die sich mit wachsender Energie die Heilung des Übels zum Ziele setzten. Das Problem, das unter allen Umständen gelöst werden mußte, sollte der opera seria überhaupt noch eine Zukunft beschieden sein, lautete: Wiedervereinigung von Drama und Musik in der Oper, und zwar dadurch, daß den dramatischen Partien wieder musikalisches, den musikalischen dramatisches Blut zugeführt wurde. Den Versuchen, jenes Problem zu lösen, verdankt die italienische Oper eine ihrer glänzendsten Blütezeiten, trotzdem sie geraume Zeit auf dem halben Wege einer bloß musikalischen Reform stehen blieben. Daß das Heil letzten Endes nur von einer Beseitigung der bisherigen Librettistik, als der Wurzel alles Übels, kommen

[1] Vgl. E. Dent, A. Scarlatti, his life and his works 1905. [2] An C. Pallavicinos »Gerusalemme liberata« von 1687 (Neuausgabe DT LV) läßt sich das deutlich verfolgen.

konnte, ist erst Gluck und seinem Dichter Calsabigi zum Bewußtsein gekommen.

An dem vom Cembalo (Kielflügel) allein[1] begleiteten »Recitativo secco« beweist allein schon der Name, daß es dabei nicht auf volle musikalische Wirkungen abgesehen war[2]. Tatsächlich stehen wir bei diesen Partien, denen die ganze Entwicklung des Dramas anvertraut war, vor der allerflüchtigsten Form des Sprechgesanges, die die Rede eben noch in den Bereich des musikalisch Bestimmbaren erhebt. Für manche Meister gehörte das Secco überhaupt nicht zu den eigentlichen, „komponierten" Teilen der Oper, sondern zu dem improvisierten Beiwerk, denn sie schrieben nur die Bässe oder sogar mitunter gar keine Noten dafür auf und überließen alles den Sängern, andere übertrugen diese Partien jüngeren Hilfskräften[3]. Aber auch die, welche sie vollständig ausschreiben, beweisen durch den flüchtigen, teilnahmslosen Ton und die schablonenhafte Wiederholung erstarrter Formeln, daß sie als Musiker vor dem Darsteller die Waffen streckten. Dieser war auch für das Publikum, falls es überhaupt mit ganzem Ohre hinhörte[4], durchaus die Hauptsache, und als Darsteller haben denn auch die Sänger in jenen Partien oft große Triumphe gefeiert. Nun kennt die neapolitanische Oper daneben allerdings noch das Recitativo accompagnato (obbligato), wo das Orchester hinzutritt und namentlich auch die Deklamation ein ausdrucksvolleres musikalisches Gepräge annimmt. Es erscheint an den von Metastasio mit großem Geschick eingeführten seelischen Krisen vor oder nach wichtigen Entscheidungen und leitet zumeist in eine Arie über. Damit bekam auch der Musiker Gelegenheit, seine Kunst voll zu entfalten, und hier stehen wir tatsächlich vor den bedeutendsten Leistungen der neapolitanischen Oper. Aber wohl bemerkt: eigentlich dramatisch sind auch diese Partien nicht, da die Handlung in ihnen nicht fortschreitet, sondern es sind freie, lyrische Monologe[5], in denen sich die vorangehende oder nachfolgende dramatische Spannung wiederspiegelt; sie erfüllen eigentlich einen Zweck, dem die Arie verschiedener gleich zu erwähnender Mängel halber nicht

---

[1] Das Cembalo gab nur die stützenden Harmonien; über die Ausführung dieser Partien vgl. M. Schneider, Gluckjahrbuch III 88 ff. Die rasch verklingenden Baßtöne des Instruments wurden durch einen mitgehenden Streichbaß festgehalten. [2] H. Kretzschmar, Ges. Aufs. II 140 ff. [3] Dasselbe wird noch von Mozarts „Titus" berichtet. [4] H. Abert, Jommelli S. 122. [5] Dialogische Szenen dieser Art sind selten und ebenfalls rein lyrischer Natur.

zu genügen vermochte, nämlich den Helden seine durch die dramatische Situation angeregte Empfindung unmittelbar ausströmen zu lassen. Erst in der Zeit vor Gluck regen sich die ersten Versuche, auch die dramatische Handlung selbst in das Akkompagnato hineinzuziehen, womit sich natürlich der weiteren Entwicklung der Oper außerordentlich wichtige Aussichten eröffneten.

Die textliche Grundlage für die Arien bilden die beiden lyrischen Vierzeiler, in die Metastasio fast regelmäßig seine Szenen ausklingen läßt. Der Idee nach sollten sie deren ganzen Empfindungsgehalt in einem lyrischen Erguß zusammenfassen und so den Zusammenhang mit dem Drama aufrecht erhalten. Tatsächlich hat Metastasio dieses Ziel jedoch nur in einer Minderzahl von Fällen erreicht und zwar deshalb, weil er als echter Rationalist wieder einmal über der Spekulation das Natürliche und Unmittelbare vergißt. Diese Arientexte sind der beste Beweis dafür, daß die ganze metastasianische Poesie nicht erlebt, sondern erdacht war. Die einen sind nicht viel mehr als bloße Schmuckstücke, sie gleichen rhetorischen Schnörkeln, mit denen die Szene zu guter Letzt noch abgeschlossen wird, so allgemein und verblasen ist trotz allem formalen Glanz ihr Inhalt. Man konnte derlei, wie dies tatsächlich auch häufig vorkam, ohne jeden Schaden aus einer Oper in die andere verpflanzen — es paßte in seiner Allgemeinheit zu allem, weil es im Grunde zu nichts paßte. Aber auch da, wo der Dichter auf die betreffende Situation näher eingeht, läßt er die Gefühle und Leidenschaften, die er schildern will, oft erst durch das Medium des Verstandes hindurchgehen. Seine Helden geben ihren Gefühlen nicht unmittelbaren Ausdruck, sondern stellen verstandesmäßige Betrachtungen darüber an und reden in Bildern und Gleichnissen, statt ihr eigenes Innere zu enthüllen. Diese virtuos ausgeführten Gleichnisarien, die ihre Bilder mit Vorliebe dem Meere entnehmen, sind erzrationalistische Erzeugnisse und haben nicht nur in der Dichtung, sondern auch in der Musik die freie Entfaltung der schöpferischen Phantasie lange hintangehalten.

Es war kein Wunder, daß diese Umstände einem weiteren Feind des Dramas in der Oper, dem Gesangsvirtuosentum, die Eroberung seiner Herrscherstellung auf der Bühne wesentlich erleichterten. Die Sänger neigten dazu, die Arien lediglich als Substrat für die Entfaltung ihrer Künste zu betrachten; sie veranlaßten die Komponisten, auf ihre Forderungen Rücksicht zu nehmen, und es kam häufig vor,

daß einem Sänger zuliebe in eine Oper Arien aus anderen Werken, ja von fremden Komponisten eingelegt wurden[1].

Die Musiker hatten dem allem gegenüber einen äußerst schweren Stand. Es hat wirklich unmittelbar nach Scarlatti eine Zeit gegeben, wo sie das schwache Band, das Drama und Musik noch verknüpfte, einfach vollends zerrissen und ohne Rücksicht auf das Drama selbstherrlich die sinnlichen Reize ihrer Kunst nach allen Richtungen hin spielen ließen, und auch in der späteren Zeit kommen noch häufig genug Entgleisungen ins rein Musikalische vor. Nur darf darüber das wahrhaft Bedeutende nicht vergessen werden, das diese Arienmusik, und zwar in stetig wachsendem Maße, enthält. Die Komponisten haben es je länger je besser verstanden, nicht allein aus Metastasio alles herauszuholen, was irgendwie eines tieferen Empfindungsausdruckes fähig war, sondern sie sind auch häufig durch den Wust rationalistischer Reflexionen und Vergleiche hindurch auf das betreffende Gefühl selbst vorgedrungen: wo der Dichter z. B. einen Verzweifelten seine Lage mit der eines Schiffbrüchigen auf wilder See vergleichen läßt, da schildern sie nicht mehr Wind und Wellen, sondern die Verzweiflung selbst. Sie verhalten sich also ihrem Texte gegenüber selbst schöpferisch und stellen so von sich aus den dramatischen Zusammenhang her, den der im Rationalismus stecken gebliebene Dichter versäumt hat; die individuelle Situation, die jenem nur verstandesmäßige Bilder entlockt hat, wird für sie zum wirklichen inneren Erlebnis. Gewiß ist ihnen das nicht immer und überall geglückt, und gerade in den Gleichnisarien sind sie häufig genug beim Nachmalen des äußeren Bildes stehen geblieben. Aber daß es ihnen überhaupt geglückt ist, und daß sie sich mehr und mehr dieser ihrer schöpferischen Aufgabe auch bewußt wurden, das erhebt ihre Leistungen hoch über den Vorwurf der Schablonenarbeit und der Afterkunst hinaus, mit dem man in früheren Zeiten gerade ihnen gegenüber nur allzurasch bei der Hand war. Es steckt in ihren Opern, auch was die Arien anbelangt, ein reicher Schatz echter, d. h. seelisch erlebter Kunst, die heute noch Stich hält. Da sie aber echt dramatisch ist, verlangt sie zu ihrem vollen Verständnis auch die Kenntnis der

[1] Man unterschied schließlich eine ganze Reihe von Unterarten, wie die Aria cantabile, di portamento, di mezzo carattere, parlante (agitata), di bravura (agilità), vgl. J. Brown, Letters upon the poetry and music of the Italian opera, Edinb. 1789, S. 29 ff., und die Ratschläge, die Goldoni für einen Operntext gegeben wurden, Memor. I 102 f.

ganzen, großen Zusammenhänge. Vor dem öden Lattenzaun der sog. Nummerneinteilung, in den manche Opern, selbst die Gluckschen, in sovielen modernen Ausgaben noch eingefangen werden, kann nicht dringend genug gewarnt werden.

Bei dem weiten Spielraum, den auf diese Weise der Musiker in den Arien erhielt, ist es nur natürlich, daß der Hauptunterschied der neapolitanischen Arie gegenüber der venezianischen in der größeren Ausführlichkeit liegt. Die Venezianer sagen nur das Notwendigste, sie begnügen sich oft nur mit skizzenhafter Andeutung. Die Neapolitaner dagegen lieben es, sich auszubreiten und bei ihren Gedanken zu verweilen. Sie legen ihre Arienthemen von Hause aus weit größer an und suchen ihren Gehalt nicht bloß zu streifen, sondern voll auszuschöpfen. So entstehen breit ausgeführte, vertiefte Seelengemälde, an denen die Kunst der Variation und der Durchführung einen reichen Anteil hat. Grundsätzlich gehört ja auch die Koloratur zu diesen Ausdrucksmitteln[1]. Freilich war sie, die an und für sich gerade dem Drama so treffliche Dienste hätte leisten können, bereits zu Caccinis Zeiten zur Schmarotzerpflanze am Stamme der Oper geworden. Die Ansprüche des Gesangsvirtuosentums haben sie vollends zum Selbstzwecke gemacht, und auch die Instrumentalmusik begann nunmehr einen merklichen Einfluß auf sie auszuüben, insofern der Sänger seinen Stolz darein setzte, mit dem virtuosen Konzertieren der Instrumente in Wettbewerb zu treten. Dieses Koloraturengepränge hat dem Ansehen der ganzen Gattung am meisten geschadet, wenngleich nicht vergessen werden darf, daß neben Auswüchsen im Stile von Mozarts „Marternarie" in der Entführung auch Beispiele echt dramatischer Verwendung stehen.

Den Zusammenhang mit der Volksmusik hat auch Scarlatti nicht gelöst. Nur tritt jetzt an Stelle der venezianischen die neapolitanische mit ihren Sicilianos, Vorschlägen, Schleifern, abgerissenen Phrasenschlüssen, Triolen usw. Aber diesem volkstümlichen Ton hält bei ihm ein ernster, charaktervoller, oft leidenschaftlicher Grundzug und ein feiner Sinn für poetische Formgebung erfolgreich die Wage. Auch sein genaues Eingehen auf den Empfindungsgehalt im einzelnen beweist, daß er es mit dem Drama in der Oper Ernst genommen hat.

Die Form der dreiteiligen, sog. Dacapo-Arie, die für die Neapolitaner die Arienform schlechtweg ist, war schon um 1650 im

[1] H. Goldschmidt, Die Lehre von der vokalen Ornamentik Bd. I, 1907.

Gebrauch und begann unter den späteren Venezianern, wie Pallavicino und Steffani, bereits das Übergewicht in der Oper zu erringen[1]. Sie besteht aus drei Teilen, von denen der dritte nur eine Wiederholung des ersten ist, nur daß der Sänger hier die Melodie von sich aus neu zu verzieren hatte, wie denn überhaupt das italienische Publikum bei jeder, auch der durch Beifall veranlaßten Wiederholung einer Arie vom Sänger immer wieder neue Proben seiner Improvisationskunst im Verzieren erwartete. Dem ersten Teil lag der erste, dem zweiten, stets weit kürzeren, der zweite Vierzeiler des Textes zu Grunde; er war entweder als bloßer motivischer Absenker des ersten oder aber, sehr häufig auch in Takt und Tempo, als Gegensatz zu ihm gedacht. Dem ersten, wesentlich der Entfaltung der Gesangskunst dienenden Teil gegenüber gelangte hier der Komponist stärker zum Wort, der da besonders seine harmonischen Künste spielen ließ[2]. Der erste Teil aber gliedert sich wieder in zwei, durch einen scharfen Schluß auf der Dominant- oder Paralleltonart mit folgendem Ritornell von einander geschiedene Abschnitte, von denen der zweite, zugleich gewöhnlich der Haupttummelplatz der Koloratur, mit seinem Durchführungscharakter und seiner Rückkehr zum (verkürzten oder unverkürzten) ersten Abschnitt an den entsprechenden Teil des Sonatensatzes gemahnt; sein Schluß bringt auf der stehenden Formel $\overset{\frown tr}{\substack{6\\4}\ 5}$ den Ruhepunkt für die bekannte freie Kadenz des Sängers. Der Ritornelle waren es in der Regel vier: am Anfang, am Schluß der beiden Abschnitte des ersten Teils und am Schluß des zweiten; sie nehmen ihre Gedanken stets aus dem Themenkreis der Arie selbst. Aber auch während des Gesanges schweigen bei den Neapolitanern die Instrumente nicht, wie noch so oft, natürlich mit Ausnahme des Cembalos, bei den Venezianern. Bald gehen sie mit der Singstimme, bald geben sie, meist in Achteln oder Vierteln, die Harmonie an, bald schlagen sie aber auch selbständige Pfade ein. Scarlatti ist hier oft noch weiter gegangen als sein Nachfolger Hasse: in seinem Orchester konzertieren nicht nur virtuos geführte

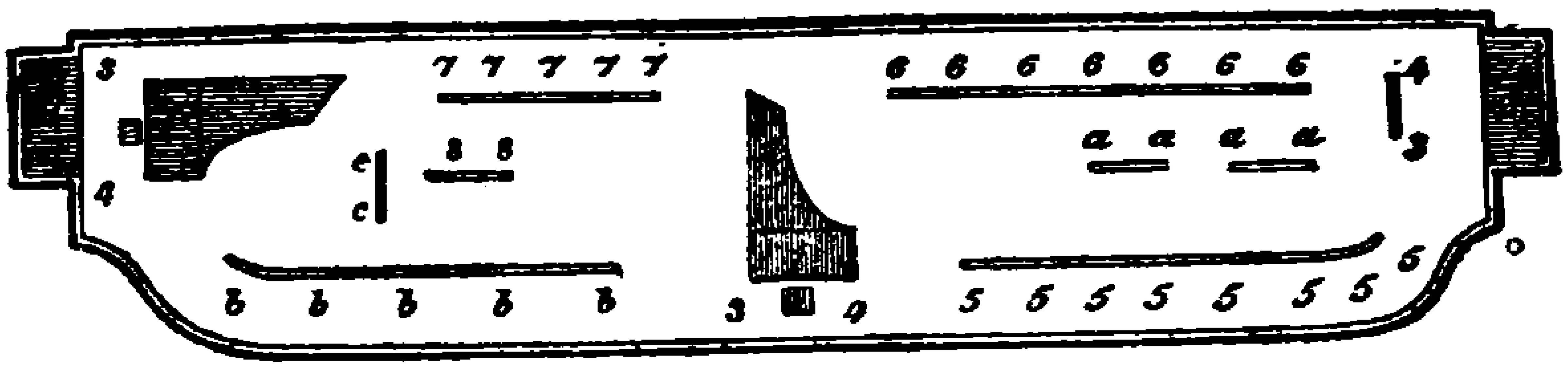
[1] Vgl. Sulzer, Allg. Theorie der schönen Künste I 1777, 104 ff. [2] Der Schluß geschah sehr häufig auf der Molltonart der Dominante. Nach Arteaga, Rivoluz. II 262 war der Sänger Bald. Ferri aus Perugia (1610–1680) der Begründer der Arie mit verziertem Dacapo. Jedenfalls geht aus dieser Mitteilung klar hervor, daß das Sängertum an der Herausbildung dieser Form einen starken Anteil hatte.

Saiten- und Blasinstrumente, sondern mitunter sogar ganze Orchestergruppen miteinander. Den Grundstock des neapolitanischen Orchesters bildet das dreistimmige Saitenorchester von zwei Violinen und Baß, von dem sich erst in späterer Zeit die Bratschen und dann die Celli als selbständige Stimmen loslösen. Die harmonische Grundlage geben nach wie vor die Akkordinstrumente, Lauten, Theorben, Harfen oder, wie gewöhnlich, eines oder mehrere Cembali. Der Part dieser Instrumente war nach altem Brauche nicht notiert, sondern mußte von den Spielern, nach dem bezifferten Baß oder oft genug auch ohne Bezifferung, selbständig ausgeführt werden. Vom Cembalo aus leitete auch der Dirigent die ganze Aufführung. Die gewöhnliche neapolitanische Bläserbesetzung bestand aus Oboen und Hörnern, bei deren Mitwirkung ohne weiteres auch die Verstärkung des Basses durch Fagotte anzunehmen ist. Flöten treten nur in bestimmter koloristischer Absicht, in pastoralen und idyllischen Stücken, auf. Alle Bläser aber gehen, falls sie nicht solistisch verwendet werden[1], entweder mit den Geigen oder sie dienen der Verstärkung der Harmonie[2]; sie waren übrigens nicht bloß zweifach besetzt, wie in den modernen Orchestern, sondern chorisch, d. h. ungefähr mit der Hälfte der jeweils vorhandenen Streicherzahl. Auch muß darauf hingewiesen werden, daß die alte Praxis des Konzertierens in der älteren Musik auch noch den dynamischen Vortrag bestimmte: die piano-Stellen, namentlich beim Eintritt der Singstimme, wurden nicht durch Abdämpfen des gesamten Orchesterklangs, sondern durch Vermindern der Spielerzahl erzielt[3].

Trompeten und die mit ihnen meist vereinten Pauken erscheinen für gewöhnlich nur in Szenen festlichen oder kriegerischen Gepräges. Ganz ausnahmsweise tauchen endlich Instrumente wie Englischhorn und Chalumeau, der Vorgänger der Klarinette, auf. Diese selbst erscheint erst nach 1750, und zwar zuerst im Sinfonie-, nicht im Opernorchester[4].

[1] Bedeutende koloristische Wirkungen sind hier nicht selten, namentlich in den sog. „Ombra"-Arien (Anrufungen von Geistern Verstorbener), wo die Bläser mit Vorliebe als Dolmetscher der Abgeschiedenen erscheinen, vgl. Abert a. a. O. Anhang, Beispiel I und III. [2] Es wäre noch näher zu untersuchen, ob nicht die Bläserbesetzung sehr häufig von den jeweilig verfügbaren Kräften abhängig war, sodaß sie bald hinzutrat, bald weggelassen wurde. Der Umstand, daß von einzelnen Werken Fassungen mit und ohne Bläser erhalten sind, scheint darauf hinzudeuten. [3] Allgemeines über die Orchesterbesetzung bei Mennicke a. a. O. S. 266 ff. [4] Vgl. darüber H. Riemann, DTB III 1, XVI; Mennicke S. 277 ff.; G. Cucuel, ZIMG XII 280 ff.

Als Beispiel für die Besetzung und Aufstellung eines Opernorchesters mag die des Dresdeners dienen, die auf Hasse zurückgeht und als musterhaft galt[1]:



1. Klavier des Kapellmeisters.
2. Klavier des zweiten Akkompagnisten.
3. Violoncelli.
4. Kontrabässe.
5. Erste Violinen.
6. Zweite Violinen.
7. Oboen.
8. Flöten.
a Bratschen.
b Fagotte.
c Hörner.
d Trompeten und Pauken auf einer Tribüne.

Neben den Arien kommen nur noch die kürzeren, häufig mit den begleiteten Rezitativen verbundenen, liedmäßigen Kavatinen in Betracht. Auch die im wesentlichen aus Duetten, weit seltener aus Terzetten[2] bestehenden Ensemblesätze tragen Arienform. Eine gegensätzliche dramatische Charakteristik der einzelnen Teilnehmer ist dabei weder vom Dichter noch vom Komponisten beabsichtigt, sehr viele davon unterscheiden sich von den Soloarien eben nur durch Mehrstimmigkeit und volleren Wohlklang[3]. Erst nach Hasse tauchen unter dem Einfluß der Buffooper individuellere Stücke auf. Der Chor beschränkt sich, wie in Venedig, auf ganz kleine Schlußsätzchen, die die Solisten oft genug allein ausführten; indessen setzt bereits mit Hasse das Bestreben ein, diesen verlorenen Posten nach französischem Muster wiederzugewinnen, ebenso mehren sich die Versuche, dem bisher zwischen die Akte eingeschobenen Ballett und namentlich der selbständigen Orchestermusik, die damals nur auf festliche und kriegerische Märsche beschränkt war, wieder zu größerer Bedeutung zu verhelfen. Die neapolitanische

[1] Rousseau, Dictionn. de mus. *Orchestre*. Kandler, Vita di Hasse Taf. 1 Fürstenau, Zur Gesch. d. Musik in Dresden II 290 ff. Hasse bestätigte in Wien Burney, daß die Angaben Rousseaus vollkommen genau seien (Reise II 257).
[2] In allen Texten Metastasios findet sich nur ein einziges Quartett (Catone III 9).
[3] Nach Scarlattis Vorbild beginnt in diesen Stücken gewöhnlich der erste Sänger mit dem Thema, dann wiederholt es der zweite, worauf sich beide zu einfachem, homophonem Gesange vereinigen. Erst später treten kunstvollere, namentlich kanonische Bildungen auf. Auch Doppelkoloraturen sind häufig.

Einleitungssinfonie unterscheidet sich von der venezianischen wiederum durch die feste, dreisätzige Form. Sie beginnt mit einem Allegro von kräftigem Festcharakter, läßt ihm ein von Hause aus nur als kurzer Übergang gedachtes Andante folgen und schließt mit einem das festliche Wesen des ersten noch überbietenden zweiten raschen Satz ab. Daß in dieser Dreisätzigkeit, sowie in der Dreiteilung des ersten Satzes die Keime der späteren klassischen Sinfonie liegen, wurde schon bemerkt. Mit dem Drama selbst aber hatte die neapolitanische Sinfonie, ganz anders als die venezianische, nicht das Mindeste zu tun; sie war einfach ein Stück prickelnder, südländischer Festmusik, weshalb denn die Sinfonie der einen Oper anstandslos auch vor einer andern gespielt werden konnte. Auch diese einleitenden Stücke gehörten somit zu denen, die außerhalb des Dramas standen.

Die äußere Ausstattung der Oper war in der neapolitanischen Zeit womöglich noch glänzender, der Kostenaufwand noch größer als in der venezianischen. Dekorationsmaler, Maschinist und Theaterschneider waren kaum minder wichtige Persönlichkeiten als die Ausführenden selbst, ja auch die Textbücher hatten an dem allgemeinen Luxus ihren Anteil. Die größten Summen verschlangen freilich die Sänger, allen voran die beiden Hauptpersonen, die prima donna und der primo uomo, d. h. der Kastrat. Das Kastratentum [1], dessen geschichtliche Spuren bis in die beiden letzten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts zurückgehen, begann um 1650 auch in die Oper einzudringen, nachdem noch Monteverdi und Cavalli in seinen ersten Werken sich der vier natürlichen Stimmlagen bedient hatten [2]. Seine eigentliche Blütezeit aber erlebte es in der neapolitanischen Oper. Es ist sehr bezeichnend, daß jener Zeit mit ihrem Kultus des Gesanges weder das Anstößige, noch besonders auch das Unnatürliche und Undramatische dieser Einrichtung zum Bewußtsein kam [3]. Wohl werden die Kastraten in der Literatur und namentlich auch in der Buffooper nach Kräften verspottet [4], aber

---

[1] Ambros-Leichtentritt S. 463 ff. [2] Sopran und Alt wurden von Frauen, gelegentlich auch von Singknaben gesungen. Unter den deutschen Sängern fand das Kastratentum wenig Boden. Der Legationssekretär Unger berichtet in seinem Journal (Hauptarchiv in Dresden loc. 3292) über das verunglückte Auftreten eines deutschen Kastraten (von Rastatt): »On jugera heureusement pour la postérité de notre nation que les allemands ne réussiroient jamais dans ce genre« (9. März 1775).
[3] Nicht selten lag bei Liebesduetten die Partie des Mannes über der der Frau.
[4] Vgl. Marcello, Teatro alla moda 1722, 1738, neu herausgegeben von A. Einstein. Goldoni, L'impresario di Smyrna und Jommelli, La critica (Abert S. 426 ff.).

diese Angriffe gelten überwiegend nicht ihrer Gesangskunst, sondern ihrem äußeren Auftreten, ihrer Weichlichkeit und ihrem immer unerträglicher werdenden Dünkel. Ihr Gesang aber, in dem man in idealer Weise die Klangfarbe der Knabenstimme mit der Lungenkraft des Mannes vereinigt glaubte, wurde nach wie vor als der Gipfel aller Gesangsleistung gepriesen [1]. In weitem Abstand folgten auf diese Hauptdarsteller die Sekundarier, einer oder mehrere Tenöre und Frauenstimmen; Primadonna und Kastrat sorgten schon dafür, daß sie nicht zu große und vor allem nicht zu dankbare Rollen erhielten [2]. Die Baßstimme war schon in der venezianischen Zeit allmählich aus der ernsten Oper verschwunden.

Gewiß war durch diese Herrschaft der Sänger der Komponist, der für seine Leistung gewöhnlich 100 Dukaten Honorar erhielt, in seinem Schaffen in einer für uns geradezu unerhörten Weise eingeengt. Aber die erhaltenen Werke zeigen doch zur Genüge, daß sie es in zahllosen Fällen trotzdem verstanden, sei es durch Energie, wie Händel und Gluck, oder durch diplomatisches Geschick jene Gesangs- und Vortragskunst den eigenen Absichten dienstbar zu machen. Für die heutige Zeit sind die ehemals so hochgepriesenen Größen, wie die Kastraten Senesino (Bernardi), Caffarelli (Majorano), Farinelli (Broschi), Crescentini und die Sängerinnen Tesi, Bordoni-Hasse, Cuzzoni, Mingotti, Agujari, Gabrielli usw. zu bloßen Namen herabgesunken; weder die stark anekdotischen Berichte über ihre Erfolge, noch die für sie bestimmten Arien vermögen uns von ihrer lebendigen Kunst ein klares Bild zu geben [3].

Die Spielzeit der Oper (stagione) war anfangs nur der Karneval (26. Dezember bis 30. März), später kamen noch zwei Spielzeiten (vom zweiten Osterfeiertag bis 15. Juni und vom 1. September bis 30. November) hinzu. An Fürstenhöfen waren natürlich die fürstlichen Geburtstage, Hochzeiten, Besuchsfeierlichkeiten und dgl. zugleich Haupt-

---

[1] Vgl. Heinses Ausspruch über Pacchierotti: »o benedetto il coltello, che t'a tagliato li coglioni!« (Schriften III 103 f. Hildegard von Hohenthal III 19).
[2] Sogar eine äußerliche Etikette hatte sich festgestellt. So hatte die Primadonna das Recht, sich die Schleppe von einem, und wenn sie eine Fürstin vorstellte, von zwei Pagen tragen zu lassen, die auf der Bühne an ihre Schritte geheftet waren; sie nahm den Ehrenplatz rechts von den Mitspielenden ein, weil sie in der Regel auch die vornehmste Person im Stück war. Als Faustina Hasse im Jahr 1748 die Dircea im Demofoonte sang, die erst später als Prinzessin erkannt wird, verlangte sie den Ehrenplatz vor der anerkannten Fürstin Creusa, und Metastasio selbst mußte einschreiten, um sie zum Nachgeben zu bewegen. Vgl. Opp. post. I 282 ff. [3] Vgl. Mancini, Rifl. prat. p. 14 ff.

operntage. Hier war überdies unter der Leitung der Intendanten das Personal meist seßhafter als an andern Plätzen, wo der Unternehmer (impresario) seine Leute gewöhnlich nur für eine bestimmte Spielzeit verpflichtete. Kleineren Städten endlich, die sich ein eigenes Theater nicht leisten konnten, wurde die Oper durch zahlreiche Wandertruppen vermittelt[1].

Aus dem Gesagten erhellt zur Genüge, daß auch diese Operngattung trotz allen hohen Zielen ihres Schöpfers keineswegs vor dem Verfall geschützt war. Der Versuchungen, ins Äußerliche und Undramatische zu verfallen, waren es allzuviele. Tatsächlich sind ihnen auch Scarlattis nächste Erben, voran L. Vinci (1690—1730) und N. Porpora (1686—1766), erlegen. Nicht als ob es ihnen, besonders Vinci, diesem ungezogenen Liebling der Grazien, an Talent oder an musikalischer Bildung gefehlt hätte: das wird allein durch Vincis glänzende melodische Ader und durch seine meisterhaften Akkompagnatoszenen widerlegt. Was ihnen jedoch abgeht, ist die Selbstverleugnung des echten Dramatikers; sie arbeiten flüchtig und äußerlich und vergreifen sich nur zu häufig im Ton zugunsten volksschmeichlerischer Melodik oder rein virtuoser Wirkung. Auch den opere serie des reichbegabten G. B. Pergolesi (1710—1736)[2] und des großen Kirchenkomponisten L. Leo (1694—1744)[3], die auch musikalisch ernster zu nehmen sind, fehlt das eigentliche dramatische Rückgrat; bei Pergolesi herrscht ein weicher, mitunter an Mozart gemahnender, bei Leo ein seltsam zurückhaltender, gelegentlich trockener Ton vor. Ein wirklicher Dramatiker erstand der Oper erst wieder in J. A. Hasse (1699—1783)[4], dessen ungeheures Ansehen bald auch den von ihm vertretenen Grundsätzen zu allgemeiner Anerkennung verhalf. Er steht insofern durchaus auf neapolitanischem Boden, als der Schwerpunkt der Oper auch für ihn ausschließlich auf dem Gesange beruht. Hasse war in seinen gesamten dramatischen Anschauungen wie kein zweiter Metastasios geborener Bundesgenosse. Das beweist nicht allein sein ausgeprägter Formensinn und die bei allem berückenden sinnlichen Reiz stets aristokratische Schönheit seiner Tonsprache, sondern auch seine Charakteri-

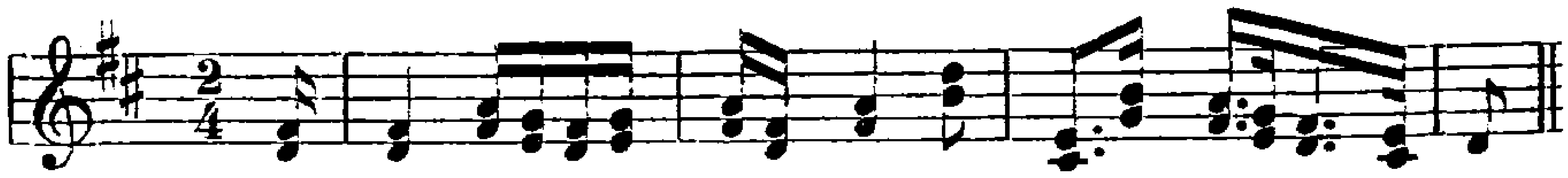
[1] Die berühmtesten waren die der beiden Brüder P. und A. Mingotti und die Locatellische. Vgl. E. H. Müller, A. und P. Mingotti 1917. [2] Vgl. die verdienstvolle Schrift von G. Radiciotti, G. B. Pergolesi 1910. [3] G. Leo, L. Leo 1905. E. Dent und F. Piovano SIMG VIII 70 ff., 336, 550 ff. [4] Kandler a. a. O. Mennicke a. a. O. Kretzschmar, Ges. Aufs. II 148 ff. Neudruck der »Conversione di Sant' Agostino« (1750) von A. Schering DT XX.

sierungskunst, die sich den oben (S. 220 f.) angeführten Grundsätzen des Dichters vollendet anschmiegt. Ja, es gelingt dem Musiker sogar, manche jener vom Geist der Aufklärung eingegebenen Charaktere Metastasios mit wirklichem, individuellem Leben zu erfüllen. Hasses dramatischer Ernst ist bis in die Seccopartien hinein am Werke, deren charaktervolle Deklamation und Harmonik einen wichtigen Fingerzeig für die auch in dieser vernachlässigten Form beschlossenen Ausdrucksmöglichkeiten geben. Im Verlaufe seines langen Lebens wurde Hasse endlich auch noch von der immer stärker anschwellenden Strömung des risorgimento gestreift, die die Oper durch Wiedereinführung von Chor, Tanz und selbständigen Instrumentalsätzen zu erneuern strebte und schließlich in das Gluckſche Musikdrama ausmündete. Vollständig lenkte in dieses neue Fahrwasser allerdings erst Hasses Schule ein, die uns bereits dicht an Mozart heranführt. Diese Meister, zu denen übrigens auch Gluck mit seinen italienischen Opern vor dem »Orfeo« gehört, haben aus den Metastasioschen Texten dramatisch herausgeholt, was überhaupt herauszuholen war; sie haben sich sogar nicht gescheut, bald die Seccopartien zu kürzen, bald Ensembles und Chöre einzufügen, wenn es ihnen das Drama zu erfordern schien. Aber auch die bereits bestehenden Formen beseelt ein neues Leben. Das Secco wird teils von innen heraus in dramatischem Sinne erneuert[1] oder, wenn irgend möglich, durch das Akkompagnato ersetzt, sodaß große dramatische Szenen entstehen; in den Arien muß die reine Gesangsmelodie häufig der deklamatorischen weichen, und auch harmonisch und instrumental entfaltet sich ein neues Leben. Von den hierher gehörigen Meistern scheiden Dom. Terradellas (1713—1751) und Dav. Perez (1711—1778) für Mozart aus; jener war zu dessen Zeit längst tot, dieser fern in Lissabon. In lebendiger, zum Teil persönlicher Fühlung stand er dagegen mit N. Jommelli (1714—1774), T. Traëtta (1727—1779) und Fr. di Majo (1740—1770). Jommelli und Traëtta sind unmittelbar mit dem deutschen und französischen Geiste in Berührung gekommen, jener durch seinen Aufenthalt in Wien und Stuttgart, den beiden reformfreundlichsten deutschen Städten, dieser durch seine Tätigkeit für Parma und Wien. Jommelli war der eigent-

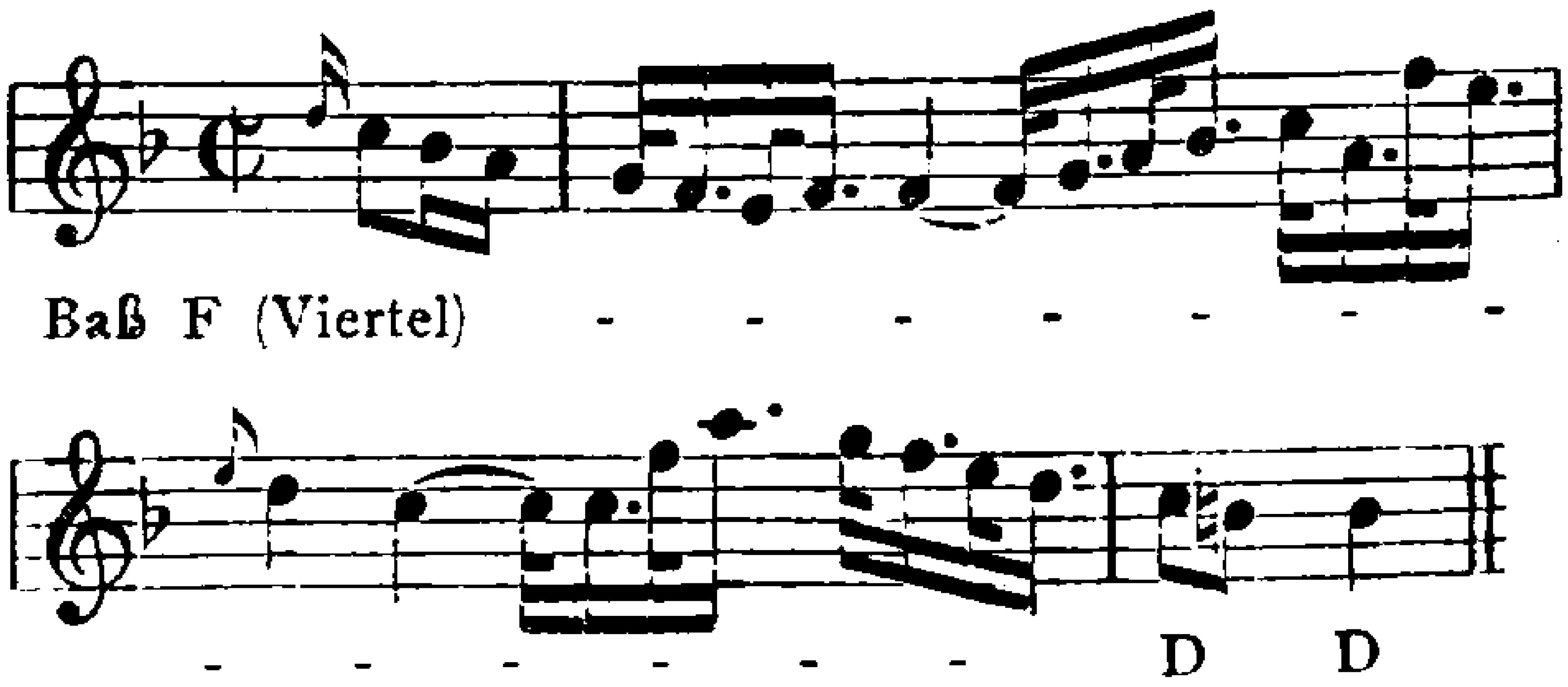
[1] Das hat besonders Gluck in seinen vorreformatorischen Opern getan (vgl. Gluckjahrb. II 9 ff.); es ist dies überhaupt eine deutsche Eigentümlichkeit, die sich auch bei Hasse und Graun findet. Aber auch D. Perez versieht die Seccos seines Solimano (1757) ausgiebig mit Vortragsbezeichnungen.

liche Bahnbrecher der neuen Kunst, ein Meister der freien, groß angelegten Szene, des Chores, Ensembles und der dramatischen Orchestermusik, ein Künstler von herbem, oft grüblerischem Ernst, der ihm den Namen des „italienischen Gluck" eintrug[1]. Aber gerade von ihm ist am wenigsten auf Mozart übergegangen: Charaktere und Kunstanschauungen beider waren allzu verschieden[2]. Deutlichere Spuren hat dagegen Traëtta bei Mozart hinterlassen, der vielseitigste und phantasievollste Vertreter dieser Richtung[3], dem es im Gegensatz zu dem an Metastasio haften gebliebenen Jommelli in seiner „Taurischen Iphigenie" von 1758 (Text von Coltellini, dem Geistesverwandten Calsabigis) sogar gelungen ist, auch textlich bis an die Pforten des Gluckschen Musikdramas vorzudringen. Dramatisch steht Traëtta freilich Mozart so fern wie Jommelli, aber rein musikalisch zog ihn an dieser Kunst doch manches an, namentlich auf den Gebieten des Elegischen[4] und des Anmutigen[5]. Aber Traëtta ist zugleich auch ein Meister der

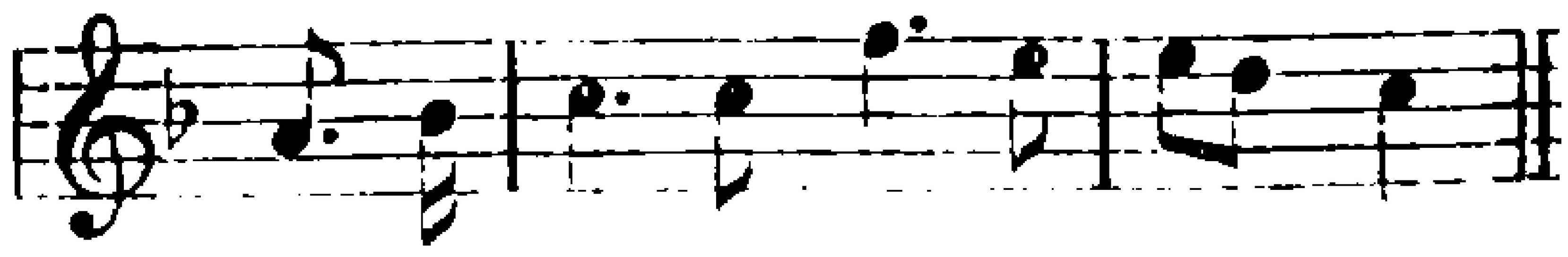
[1] Abert a. a. O. [2] Einzelne Anklänge (vgl. Abert S. 214) genügen nicht. Auch das mozartisierende Hauptthema der Arie II 3 des Cajo Mario (Abert S. 195):



gehört zum melodischen Gemeingut der italienischen Oper jener Zeit. [3] Auswahl seiner Werke von H. Goldschmidt DTB XIV 1 (mit wertvoller Einleitung) und XVII. [4] Mag sich der Schmerz in rührender Kindlichkeit (Neuausg. XIV S. LIX, XVII S. 157 ff.), in hoheitsvoller Ergebung (S. 146 ff.) oder in harter Leidenschaft (XVII 84 ff.) äußern, jedesmal weht uns ein Hauch des späteren Mozartschen Geistes an; im letzten Beispiel ist auch die herbe Behandlung der Tonart G moll bemerkenswert. [5] Einen merkwürdigen Vorklang der Violinsonate K.-V. 301 enthält die Arie Castors Tindaridi I 6:



Der Beginn des Gesanges klingt an die „Entführung" an:

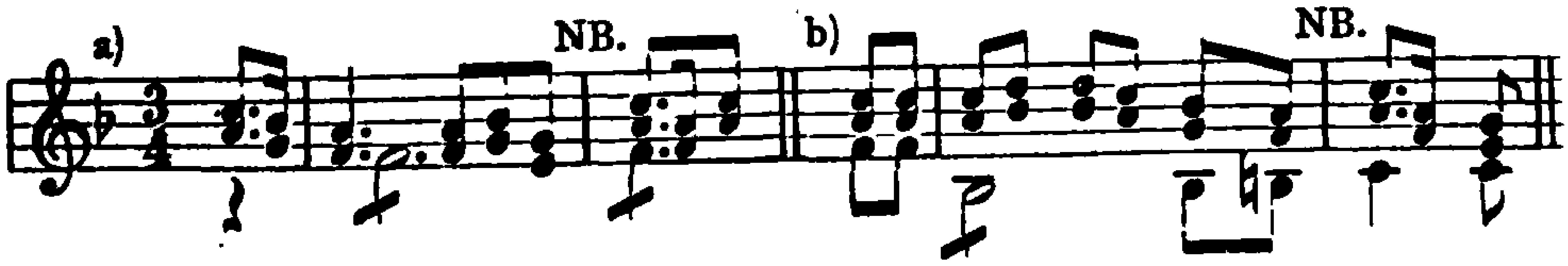


fein stilisierten Volksweise; die Mandolinenkanzonetta der Feste d' Imeneo von 1760[1] mag hier Mozarts halber besonders erwähnt werden. Das führt uns aber auf eine weitere Eigentümlichkeit dieser Periode, die dann in der folgenden noch stärker hervortritt, nämlich den wachsenden Einfluß der Buffooper auf die seria. Er tritt nicht allein in derartigen volkstümlichen Gesängen zu Tage, sondern vor allem in einer geschmeidigeren Führung der Singstimmen und besonders des Orchesters, in dessen Begleitung sich die kurzen, plastischen Motive mehren, und endlich in den kunstvolleren, bereits auf Einzelcharakteristik abzielenden Ensembles Jommellis.

Am tiefsten hat das jüngste Glied dieser Reihe, di Majo, auf Mozart eingewirkt, freilich auch er nicht als Dramatiker, sondern als Musiker[2]. Majo, der Italien nie verlassen und sich darum vom dortigen Geschmack niemals so weit entfernt hat, wie z. B. Jommelli, steht auf der Grenzscheide zweier Richtungen. Noch wirkt bei ihm der dramatische Ernst Jommellis deutlich nach, aber bereits kündigt sich auch jener modernere, sinnenfreudigere Geist an, für den Jommelli schon zum alten Eisen gehörte, und es ist sehr bezeichnend, daß gerade diese Seite seiner Kunst auf den jungen Mozart den größten Eindruck gemacht hat. Im Ausdruck des Weichen und Rührenden in allen seinen Abstufungen sind beide auffallend gefühlsverwandt[3], und zwar bis in Einzelheiten hinein, wie die weichen, mit chromatischen Zügen durchsetzten melodischen Linien, die gleitenden Sextakkordharmonien u. a. Einige Beispiele aus Astrea placata, Ipermestra und Eumene[4] mögen als Beispiele dienen:

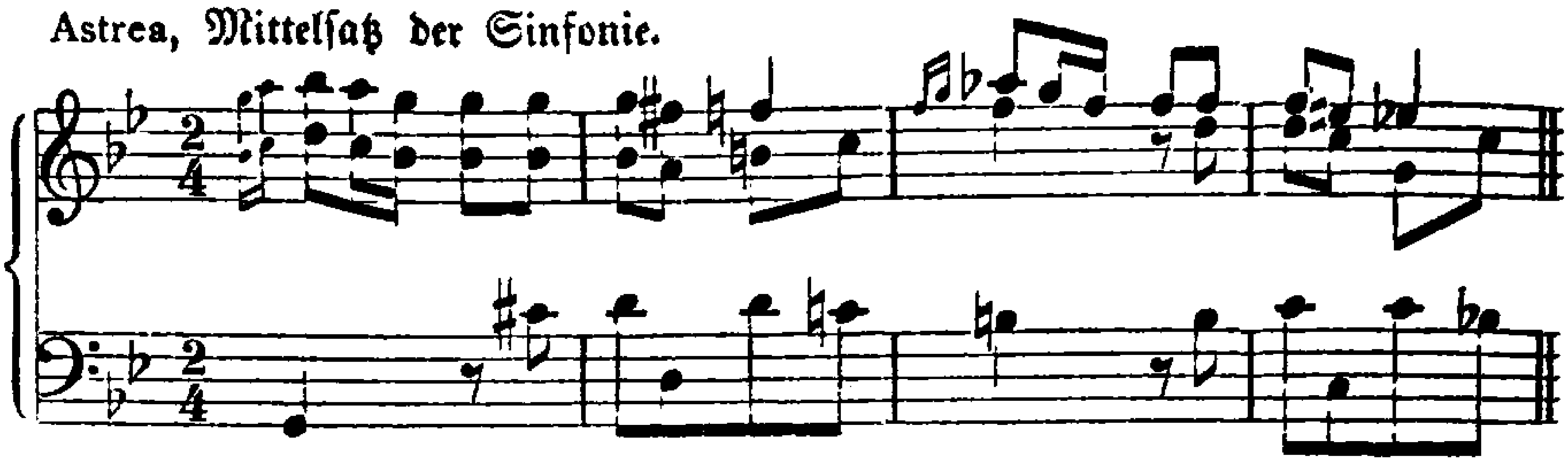
---

[1] Neuausg. XIV 99 ff. Stücke wie der Mittelsatz der genannten Kanzonetta oder a. a. O. S. 138 ff. berühren sich sehr nahe mit den entsprechenden Gesängen in Piccinnis »Buona figliuola«. [2] Vgl. H. Abert, ZfM I 314 ff. [3] H. Kretzschmar, Ges. Aufs. II 262. Freilich mag als Vermittler auch der ebenfalls von Majo stark beeinflußte Christ. Bach in Frage kommen. Er hat von Majo namentlich die dann auch Mozart eigentümliche Neigung übernommen, einzelne Phrasen und Perioden mit einem schwärmerischen Aufschwung nach der Quinte abzuschließen, vgl. Majos Ipermestra I 9 (Arie des Linceo), Beginn und Halbschluß des Hauptthemas (a und b):

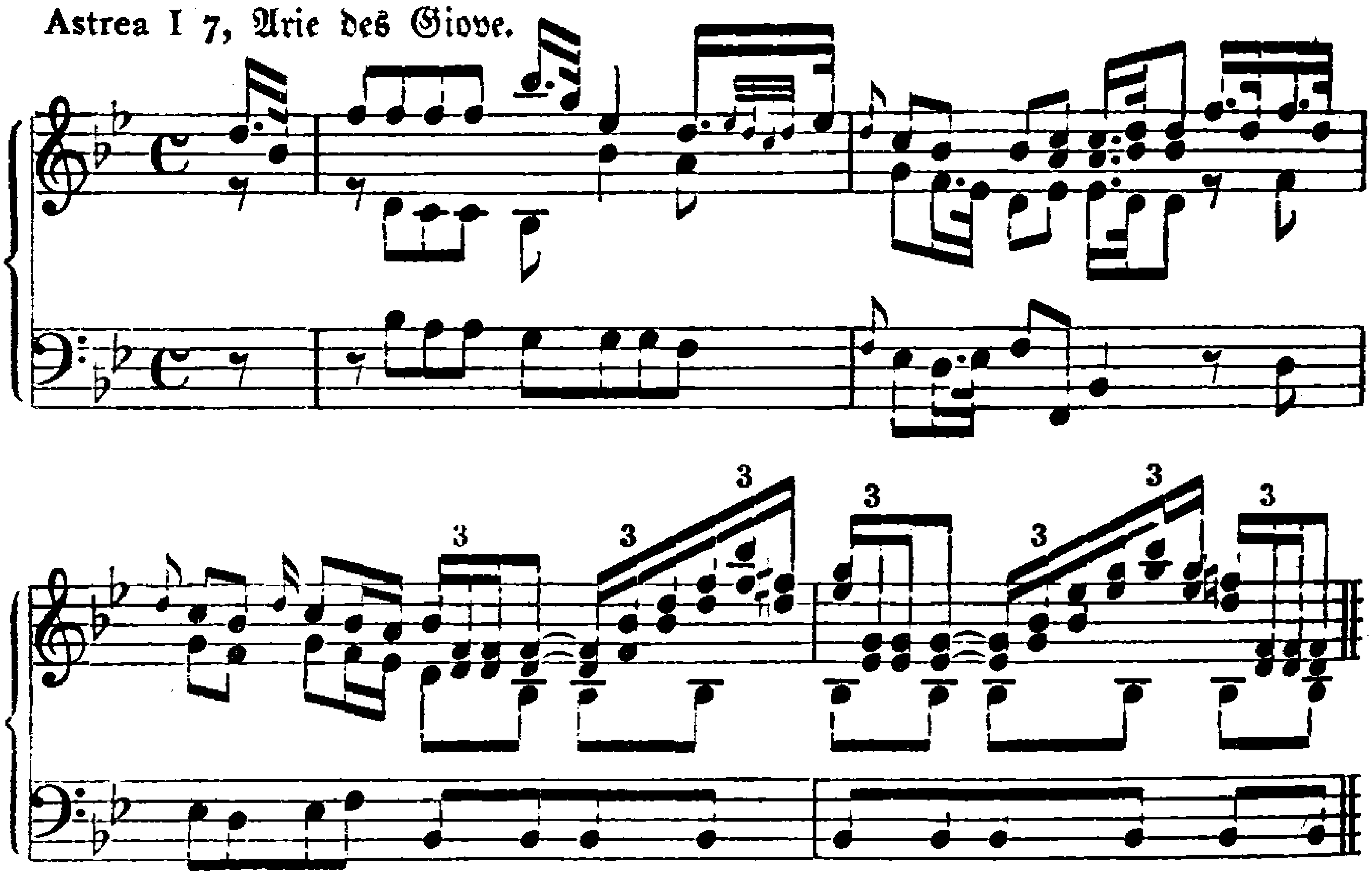


[4] Die Astrea wurde 1760 aufgeführt; unter den Mitwirkenden führt die Partitur u. a. Manzuoli und den Tenoristen Raaff auf, die Mozart wohl die Bekanntschaft

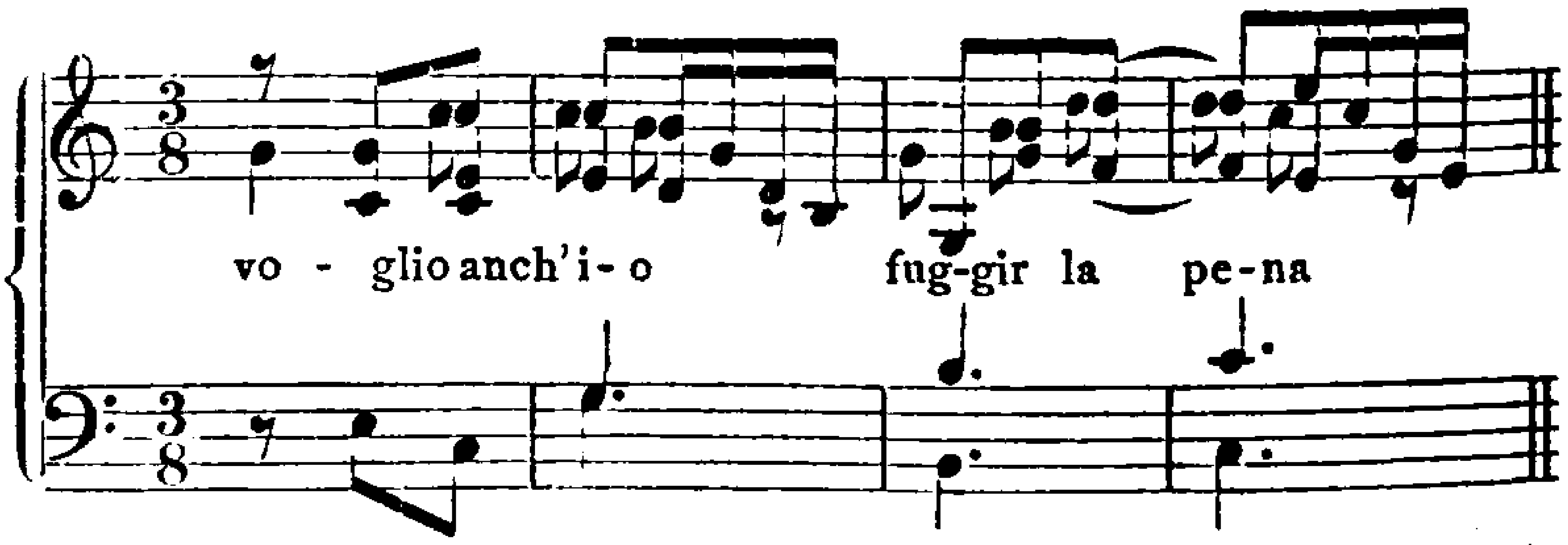
Astrea, Mittelsatz der Sinfonie.



Astrea I 7, Arie des Giove.

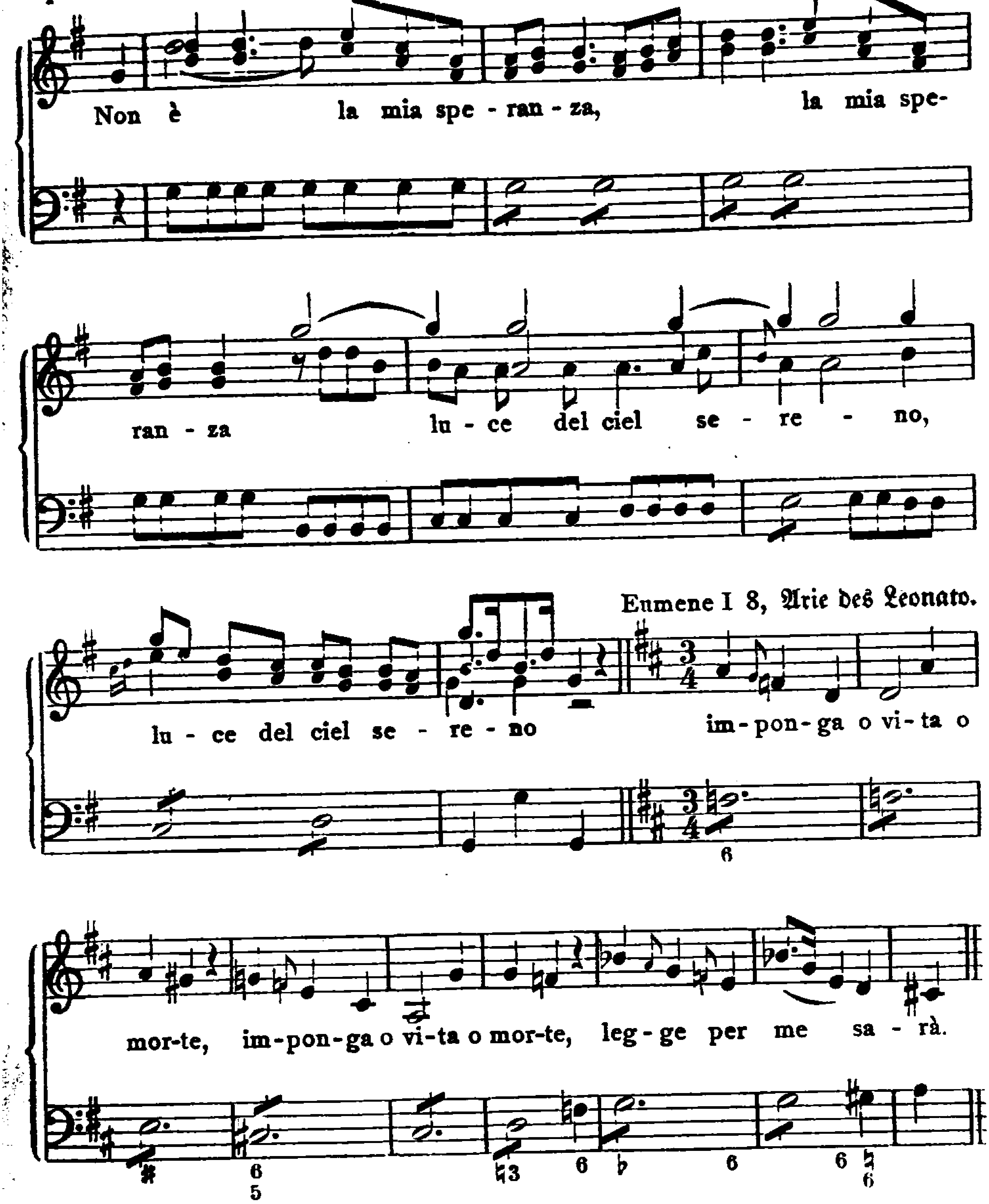


mit der Oper vermittelt haben. Die Ipermestra stammt aus dem Jahre 1768, der Eumene aus 1771. Nur sein erster Akt ist von Majo, der zweite von G. Insanguine, der dritte von Pasq. Errichetti. Das vierte Beispiel erinnert übrigens auffallend an den Mittelsatz von Orfeos Lied Chiamo il mio ben così aus Glucks Oper, erster Akt. Dazu gesellt sich noch ein Thementypus (Eumene I 9, Arie des Eumene), den ebenfalls Ch. Bach mit Vorliebe aufgegriffen hat und der später bei Gluck und Mozart klassische Berühmtheit erlangte. Er taucht sporadisch freilich schon bei den älteren Neapolitanern auf, vgl. Perez Artaserse II 1, Arie des Arbace:



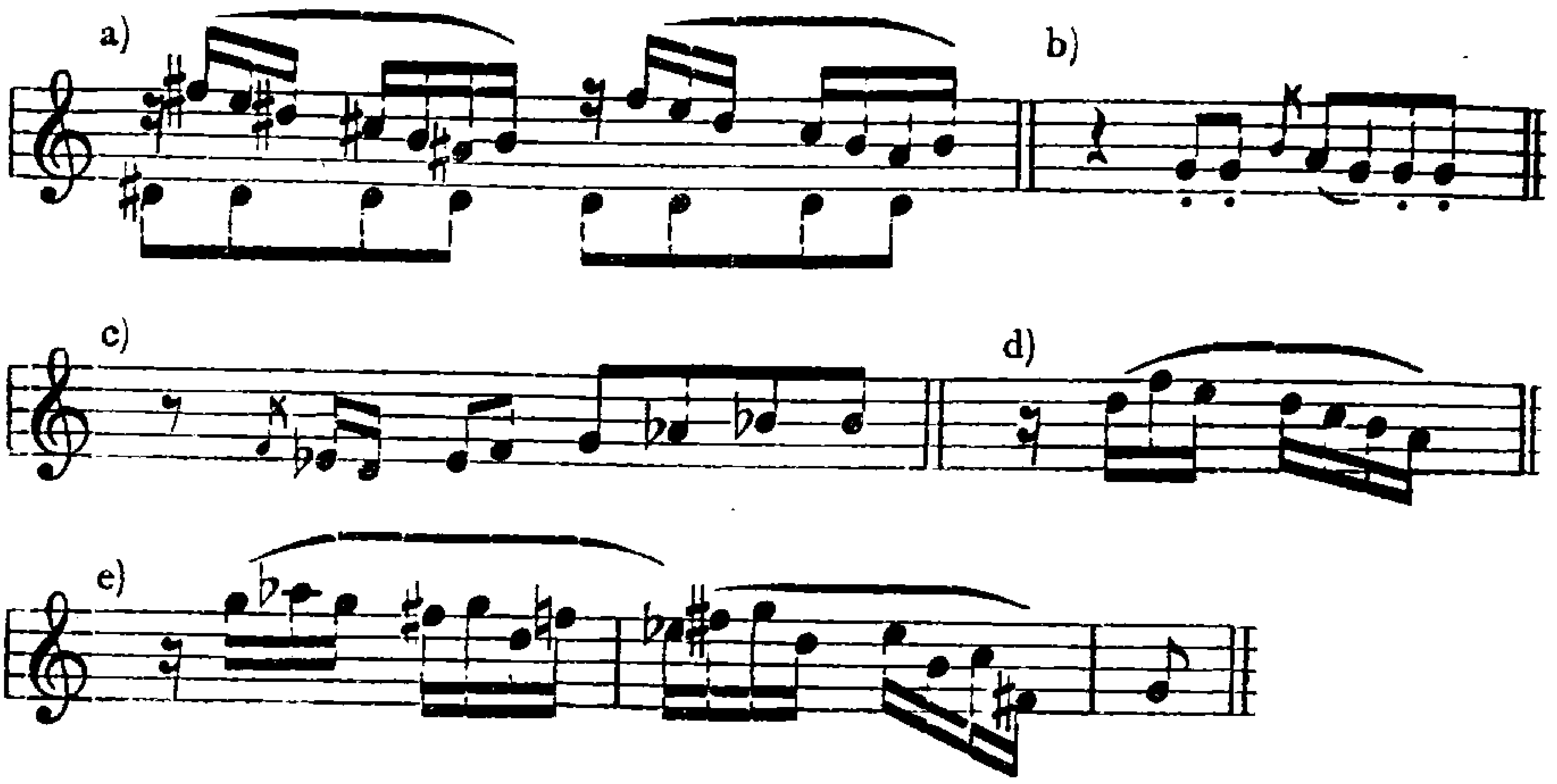
Er hat dann über Majo, Bach und Glucks Orpheus und beide Iphigenien den Weg bis zu Mozarts Gräfin im „Figaro" genommen.

Ipermestra I 6, Arie des Plistene.



Majo hat aber auch mehr als die übrigen Glieder der Schule Hasses jener moderneren, an der Buffokunst geschulten Orchesterkunst eine Gasse gebrochen. Bei ihm gehen die Instrumente sehr häufig weder mit der Singstimme mehr, noch begleiten sie homophon oder kontrapunktisch, sondern wandeln ein kurzes, plastisches Orchestermotiv das ganze Stück hindurch, dem Wechsel des Stimmungsausdrucks entsprechend, ab. Beispiele aus dem Ricimero (1759) und der Ipermestra

mögen die Verwandtschaft mit der Buffooper, aber auch mit Mozart dartun[1]:

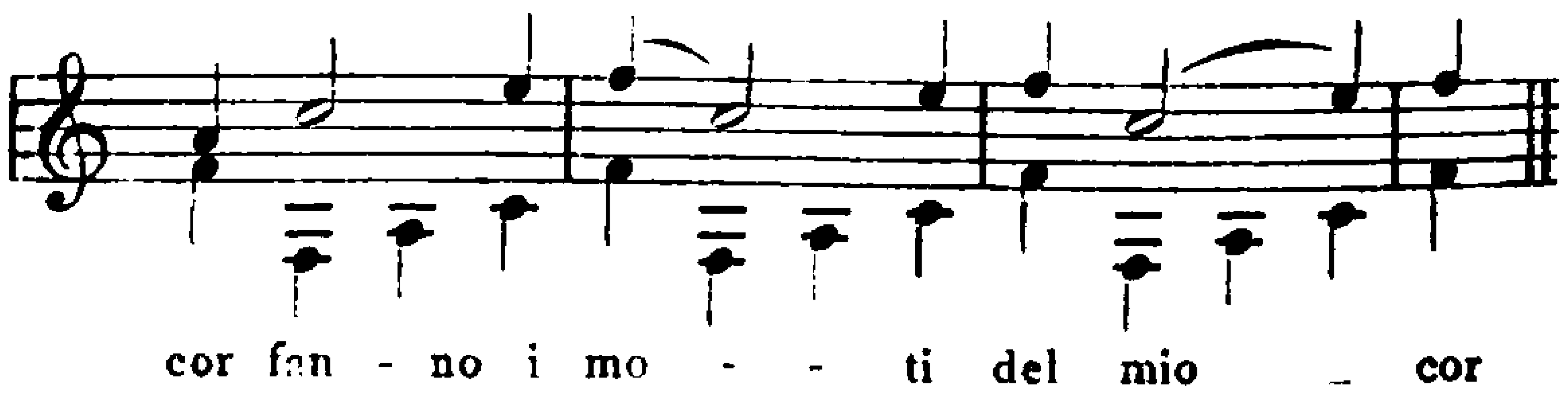


Das Beispiel e ist zugleich lehrreich für den merkwürdig gewundenen, subjektiven Ausdruck vieler derartiger Majoscher Figuren. Rhythmisch tritt besonders die Vorliebe für die Synkope in Augenblicken der Erregung bei Majo weit stärker hervor als bei seinen Zeitgenossen; auch hierin berührt er sich nahe mit Mozart[2].

Auch formell kündigt sich bei ihm eine neue Zeit an. Neben der alten Hassischen Dacapo-Form, die auch bei ihm noch die Regel ist, tauchen zwei andere, modernere auf: die eine verkürzt das Dacapo manchmal bis zur Hälfte, die andere aber scheidet den Mittelsatz alten Schlages dadurch aus, daß sie den zweiten Vierzeiler des Textes schon im zweiten Abschnitt des Hauptteils bringt und diesen mit den Merkmalen der früheren Mittelsätze, namentlich den harmonischen, ausstattet; der erste Teil wird dann meist variiert wiederholt. So entstand eine weit gedrängtere dreiteilige Form, die wir z. B. noch im

---

[1] Ricimero I 10 (Rec. acc. der Ernelinda, a), Ipermestra I 3 (Arie der Ipermestra, b), II 7 (Arie des Plistene, c), II 10 (Duett, d und e). [2] S. oben S. 90, 95, 151. Vgl. Eumene I 9 (Arie der Artemisia):



Idomeneo finden[1]. Aber auch im inneren Bau beginnt sich ein neuer Geist zu regen. Schon im Ricimero (1759) treffen wir Anfangsritornelle mit zwei gegensätzlichen, durch einen Halbschluß deutlich von einander geschiedenen Themen (I 8, 10, III 5). Auch diese Neuerung hat Majo nicht geschaffen, wohl aber mit besonderer Vorliebe angewandt, und darin berührt er sich wiederum mit Chr. Bach, in dessen Sonaten wir dasselbe Verfahren beobachteten[2], ein Beweis dafür, welche lebendige Wechselwirkung damals zwischen Gesangs- und Instrumentalformen bestand. Weist doch die gelegentliche Ausführung der Seitenthemen durch Soloinstrumente auch noch auf das Konzert hin[3].

Während Majo in der Koloratur Bach gegenüber noch die ältere, gemäßigte Art vertritt, zeigt seine Instrumentation neben echt dramatischen Zügen[4] doch auch schon Zugeständnisse an den neuen, undramatischen Geist, besonders in den Arien mit konzertierenden Instrumenten, wo diese durch ihre virtuose Führung die Aufmerksamkeit des Hörers fast ganz auf sich ziehen[5].

Ungefähr dasselbe Bild wie bei Majo erhalten wir aus den ernsten Opern von B. Galuppi (1706—1785)[6], nur mit weniger empfindsamem Grundton. Auch er schließt sich nach Inhalt und Form den älteren an; mit der Zweithemigkeit vieler seiner Ritornelle, z. B. schon in dem auch von Mozart gekannten Demofoonte, hat er zeitlich sogar den Vortritt vor Majo.

Einen merkwürdig rückständigen Charakter tragen selbst in dieser dramatischen Periode die Sinfonien. Seit Vinci herrscht in der alten Scarlattischen Form ein Geist anspruchsvollen Klingklangs, der zu den dramatischen Zielen der Hasse, Jommelli usw. in seltsamem Gegen-

---

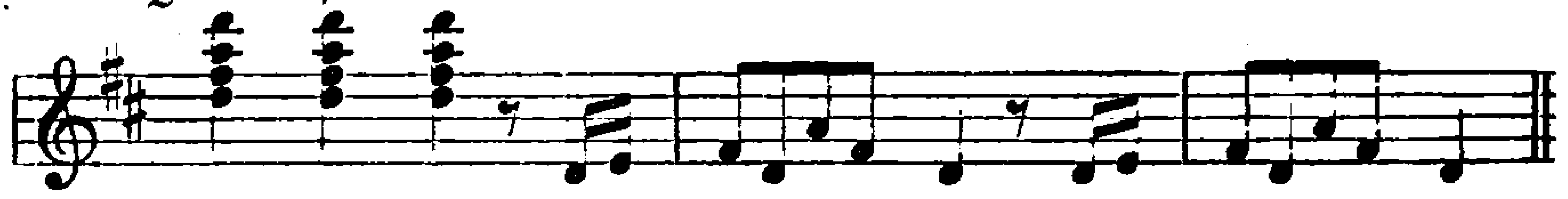
[1] Die Anordnung ist nunmehr folgende: Hauptteil (1. Vierzeiler) mit Dominantschluß, Seitenteil (2. Vierzeiler), als Durchführung oder als Gegensatz gedacht, mit Rückkehr nach der Haupttonart, Wiederholung des Hauptteils in der Grundtonart. Bei Majo vgl. Ipermestra II 7 und 8. [2] S. o. S. 93. [3] Im Ricimero III 5 wird das zweite Thema von Solobratschen ausgeführt. [4] Hierher gehören besonders die auch für Mozart wichtigen liegenden Bratschenstimmen, ferner in der Astrea I 1 die Kombination von Streichern, Mandolinen und Flöten, in der Kavatine der Ipermestra (III 6, Ah non mi dir) die gedämpften Streicher und Oboen zusammen mit »voci umane«, im Baßschlüssel notiert, wohl ebenfalls einem oboenähnlichen Instrument (C. Sachs, Reallexikon der Musikinstrumente 1913, S. 418a). [5] Typisch dafür Astrea II 6 (Sol di virtù verace), wo schon das Ritornell ein virtuoses Konzertstück für Fagott ist, und die vier konzertierenden Trompeten in der Arianna II 12 (Per trionfar pugnando). [6] A. Wotquenne, B.G. 1902. F. Piovano, RMI 1906—1908.

satz steht. Der erste Satz beginnt meist mit Dreiklangsthemen, die sich häufig auf lärmenden Trommelbässen aufbauen:

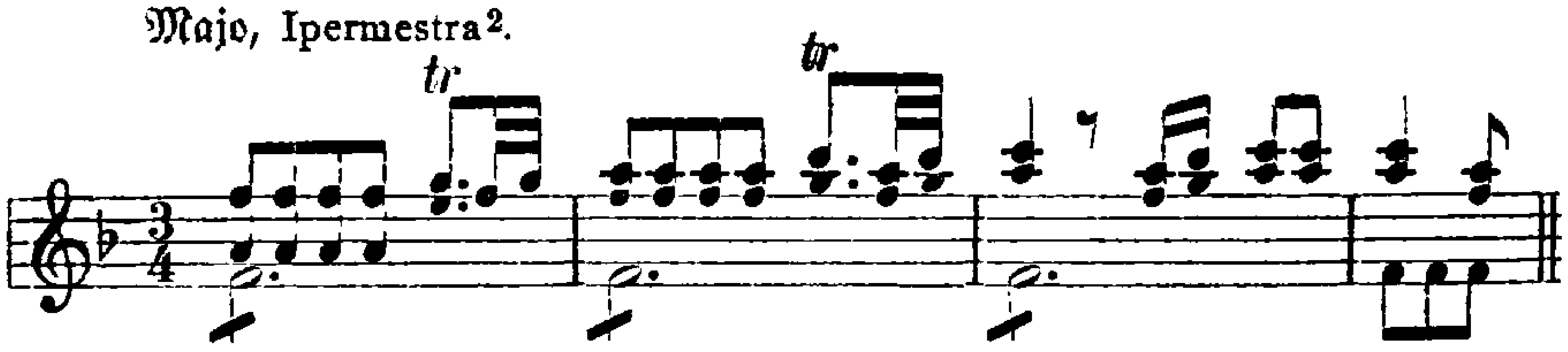
Hasse, Senocrita.

Terradellas, Merope[1].

Jommelli, Ricimero.



Majo, Ipermestra[2].



Das ist der Ton, den wir nicht allein in der Opern-, sondern auch in der Konzertsinfonie und Sonate bis tief in Mozarts Kunst hinein verfolgen können. Die besseren Meister, voran Jommelli[3], suchten ihn wenigstens durch individuellere Seitenthemen (oft in Moll) etwas auszugleichen, wogegen auch bei ihnen die Durchführungen selten über ein nichtssagendes Musizieren hinauskommen. Die besten Sätze, die Andantes, sind entweder liedmäßig gehalten (oft mit Bläsersoli) oder sie spinnen sich aus einem ganghaften, kurzen Motiv heraus; die zweiteiligen Schlußsätze, meist im dreiteiligen Takt, ergehen sich gewöhnlich in oberflächlicher, lärmender Festfreude. Erst allmählich hat sich die Sinfonie, besonders nach ihrer Loslösung von der Oper, in Italien und namentlich in Deutschland von diesem Verfall erholt.

Das Werk Jommellis und Traettas überlebte seine Schöpfer nicht. Fast zur selben Zeit, da Gluck in Wien mit dem »Orfeo« den letzten

[1] Identisch mit der Sinfonie des »Artaserse«. [2] Dieser Typus, der auch bei Mozart häufig wiederkehrt, findet sich bereits in Hasses Sinfonie zum Re pastore. [3] Abert S. 151. Mollseitenthemen auch bei Perez, Siroe (1740) und Terradellas, Didone.

Schritt auf ihrer Bahn tat und ein auch dichterisch neues Musikdrama schuf, begann das italienische Volk des dramatischen Tones in der Oper wieder einmal gründlich satt zu werden. Es war die Zeit, da Jommelli mit seinen letzten Opern in Neapel durchfiel. Auch die Komponisten verstanden die Zeichen der Zeit, zumal da es ja unter Metastasios schützendem Dache Raum für Gerechte und Ungerechte gab.

Es ist müßig zu fragen, was aus Mozarts italienischer Opernkunst geworden wäre, hätte sie an der Sonne Jommellis und Traëttas reifen können. Die Verhältnisse und der stets auf das Zugkräftige bedachte Vater trieben ihn von Anfang an ins Lager der Modernen, der „Neuneapolitaner"[1], in deren Kunst der Geist der Vinci und Genossen eine glänzende Auferstehung feierte. Ihr Hauptmerkmal war, wie ehedem, das Überwiegen des Musikalischen über das Dramatische, des Sinnlichen über das Geistige. Auf dem Gebiet des Weichen, Anmutigen und Tändelnden gelang auch diesen Meistern, die durch die Bank über eine starke melodische Ader verfügten, noch mancher glückliche Wurf; wo die Musik jedoch, Gluckisch gesprochen, Blut ziehen soll, tritt an die Stelle des älteren dramatischen Ernstes eine rhetorische Mache, die mit allerhand anspruchsvollen Phrasen, Riesensprüngen, weit ausholenden Läufen und dgl. das mangelnde echte Pathos zu ersetzen sucht. Daß damit auch das Koloraturenunwesen, das selbst die Schule Hasses nicht zu bannen vermocht hatte, jetzt wieder um so üppiger ins Kraut schoß, ist nur natürlich. Aber auch das Seccorezitativ gerät reißend in Verfall, es wird formelhaft und leblos und verliert die Fühlung mit dem Gange des Dramas oft gänzlich. Ebenso sind von der früheren Chorherrlichkeit zunächst nur vereinzelte Nachzügler übrig geblieben. Freilich fehlt es auch dieser Schule nicht an großen Wirkungen, namentlich in den Arien, die sich formell nunmehr meist zu der zweiten der oben (S. 238) geschilderten Formen bekennen. Noch gelingen auch diesen Meistern Stücke von genialem melodischem Wurfe und vollendeter Gedankenarbeit, besonders das Orchester wird nicht allein reicher, sondern auch schmiegsamer, als in der vorhergehenden Periode. Allerdings macht sich auch hier ein Zug zum äußerlichen Glanz bemerkbar: Arien mit virtuos geführten obligaten Instrumenten gehören zu den besonderen Lieblingen dieser Komponisten.

[1] H. Kretzschmar, Ges. Aufs. II 262.

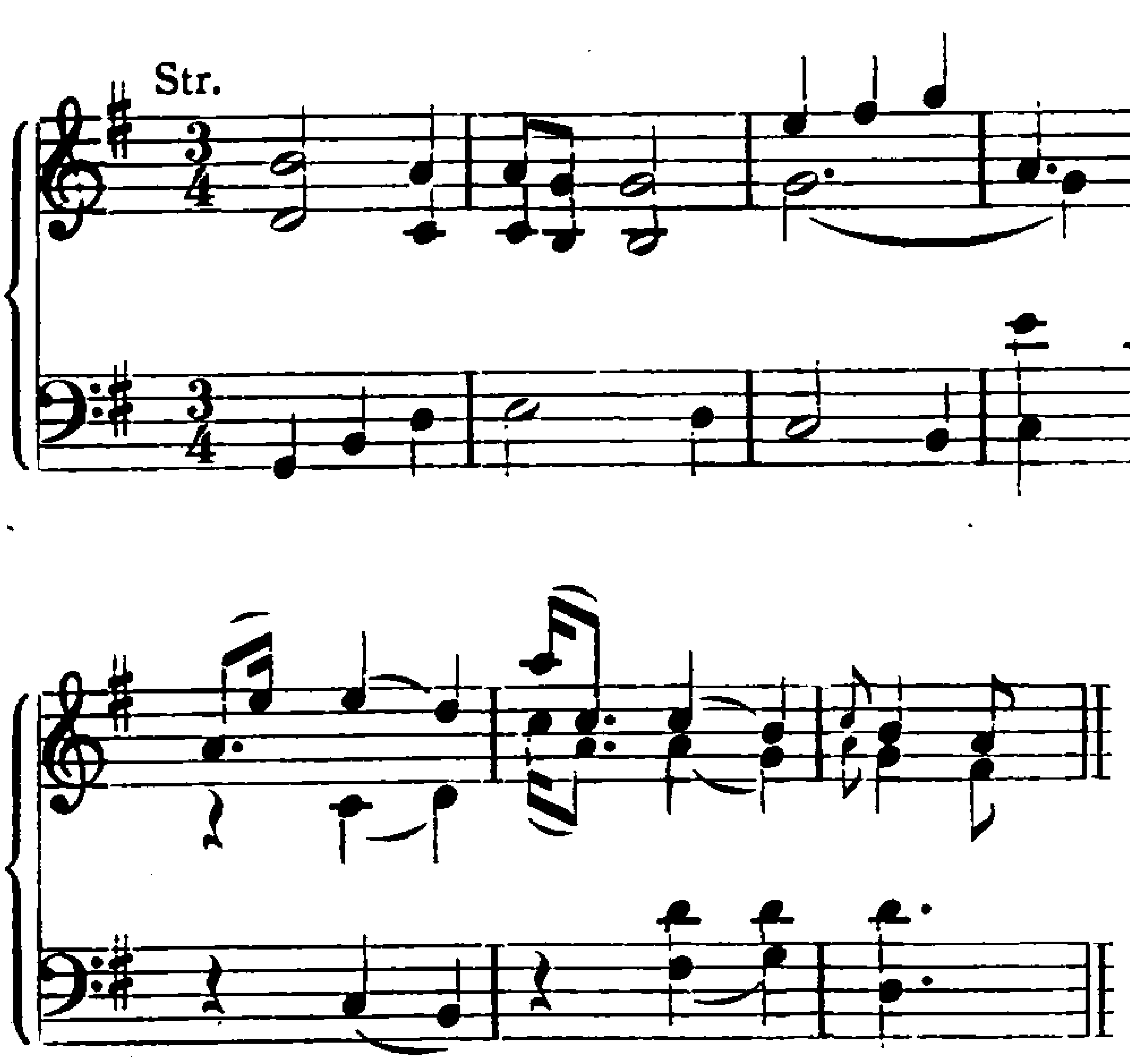
Das erste Glied dieser Schule, das zugleich den größten Einfluß auf Mozarts Opernkunst gewinnen sollte, war **Joh. Christian Bach**[1]. Ihn mußte schon seine ganze Lebens- und Kunstanschauung ins Lager der Neuneapolitaner drängen[2], und er ist darum auch einer der Hauptwortführer der ganzen Richtung geworden. Formell hat er allerdings mit seinem Catone[3] als treuer Schüler Hasses begonnen: die Form der alten Dacapo-Arie ist hier noch durchaus gewahrt[4]. Erst vom Alessandro (1762) ab dringen, zunächst vereinzelt, die beiden moderneren Formen ein, und auch später hat sich Bach nie auf eine davon festgelegt. Er wendet noch im Temistocle und Lucio Silla bald diese, bald jene an und verschmäht es nicht, mitunter sogar auf die alte Hassische zurückgreifen. In die Arien mit verkürztem Dacapo aber bringt er dadurch einen neuen Zug, daß er bei der Wiederholung gelegentlich nicht mehr rein mechanisch die erste Hälfte des Hauptteils einfach wegläßt, sondern mit dem Hauptthema beginnt und dann erst im weiteren Verlaufe kürzt, sodaß das Dacapo nunmehr eine gedrängte Übersicht über die Hauptgedanken des Satzes bringt. Mozart ist in seinen Jugendopern auf diese seelisch weit feiner begründete Form bald zurückgekommen.

Im inneren Bau ist Bach, hierin offenbar dem Einflusse Majos folgend, ein Meister scharfer Gegensätze geworden und hat damit bei seinen Zeitgenossen und Nachfolgern, namentlich bei Mozart, die tiefsten Spuren hinterlassen. Vom Alessandro ab geht es sowohl in seinen Sinfonieallegros, als auch in den großen Anfangsritornellen seiner Arien selten ohne scharf kontrastierende Seitenthemen[5] ab, die obendrein zumeist noch durch nachdrückliche Halbschlüsse spannend vorbereitet werden. Daß sie in den älteren Werken noch mit Vorliebe Solo- oder Konzertinocharakter tragen, deutet auf den Einfluß des Instrumentalkonzerts hin.

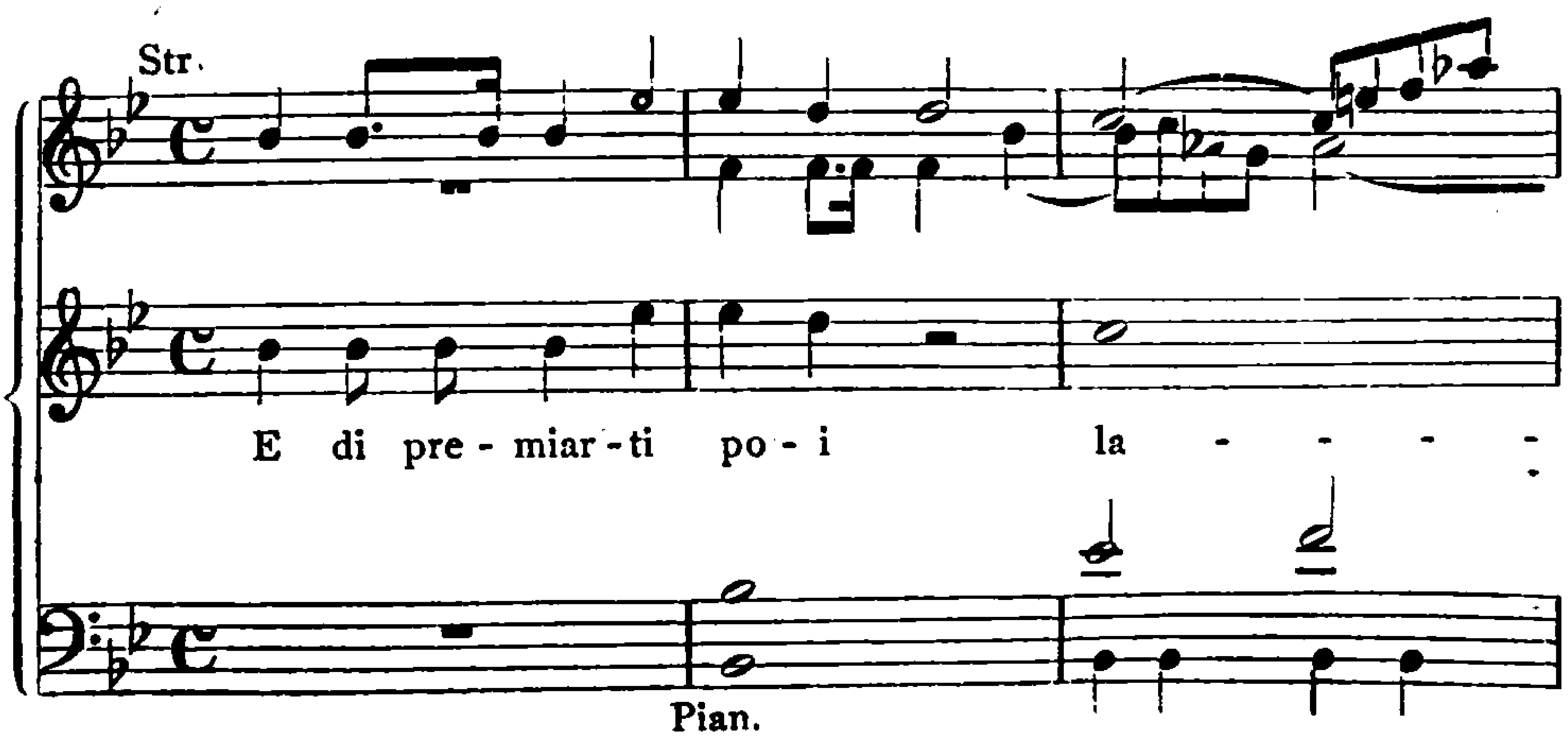
Auch im Ausdruck ist Bach schon in seinen ersten Opern der richtige Neuneapolitaner: gemacht und aufdringlich in seinem Pathos, ausschweifend in der Koloratur, dagegen meist echt und glücklich im Lieb-

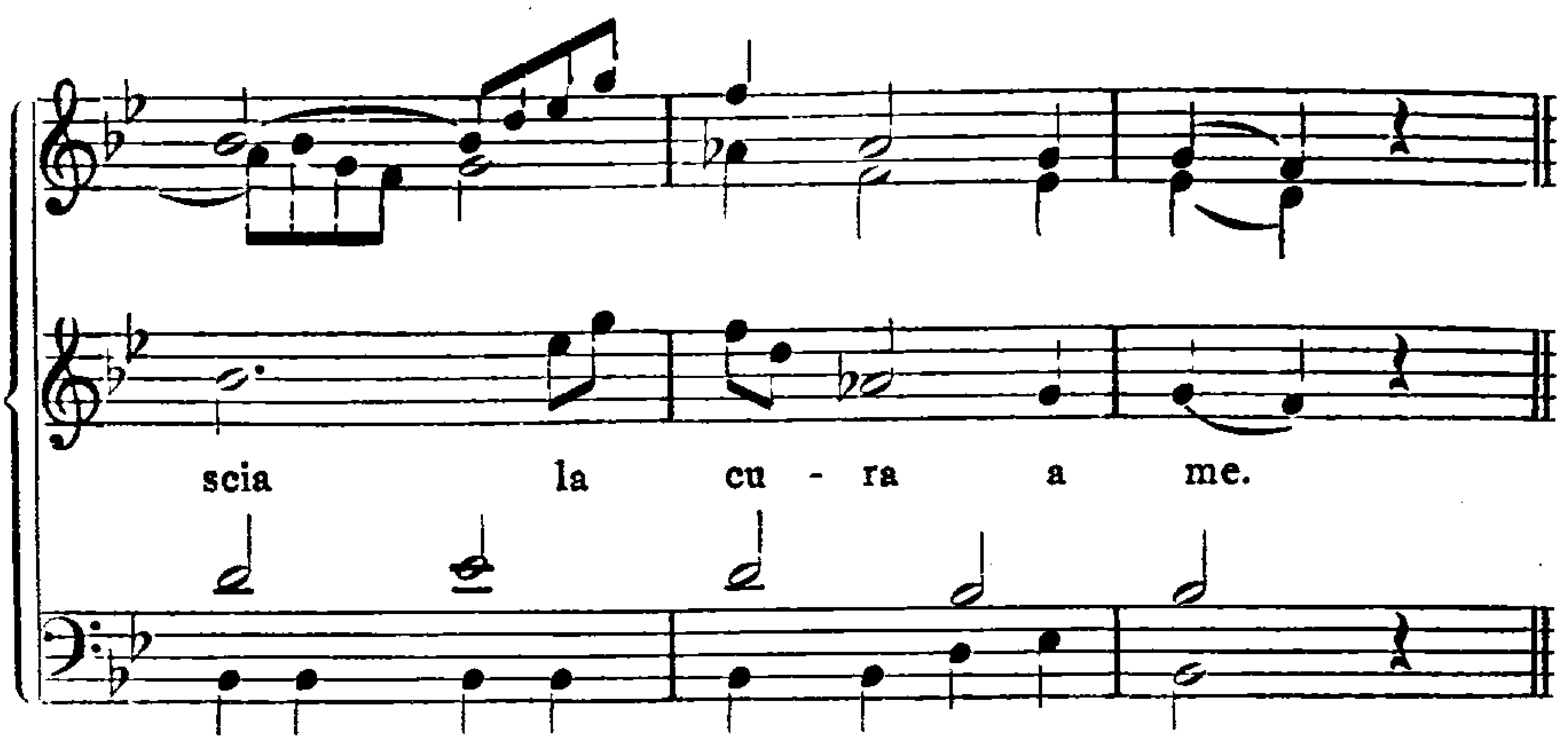
[1] H. Abert, ZfM I 313 ff. [2] Dies betont sehr richtig Reichardt im Mus. Almanach von 1796. [3] Daß diese Oper schon 1758 entstanden ist, wie Gerber berichtet, möchte ich mit M. Schwarz a. a. O. 410 f. bezweifeln, da die Briefe nichts davon wissen. Sie wurde wohl erst 1761 in Neapel aufgeführt. [4] Darnach ist Burney Gen. Hist. IV 483 zu berichtigen. [5] Eigentliche „Gesangsthemen" kommen allerdings erst in London vor.

lichen und Zarten. Was Wohllaut und sinnliche Schönheit anbetrifft, ist er weit weniger zurückhaltend als der herbere Majo, es gelingen ihm hier mitunter Töne von wahrhaft berauschender Wirkung, die kein Zeitgenosse erreicht hat. Neben dem italienischen Wohllaut kündigt sich aber ein merkwürdig schwärmerischer, bisweilen verträumter Zug an, wohl der einzige, der in diesen Opern auf die deutsche Abkunft ihres Schöpfers hinweist. Hier stehen wir bereits hart vor den Toren Mozartscher Kunst. Man vergleiche z. B. gleich das Andantethema der Sinfonie zum Catone:

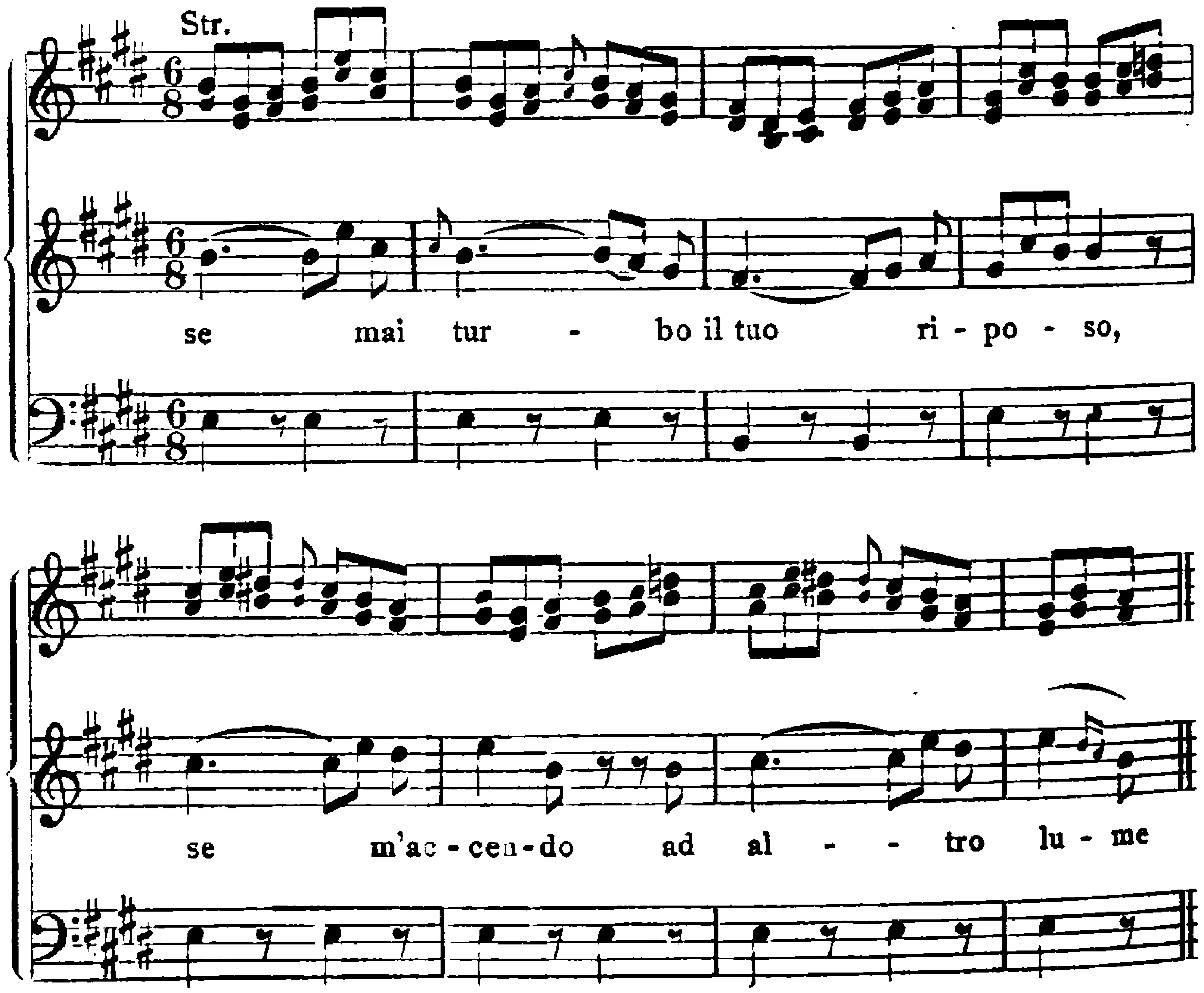


oder in derselben Oper den Mittelsatz der Arie I 2 (Non ti minaccio):

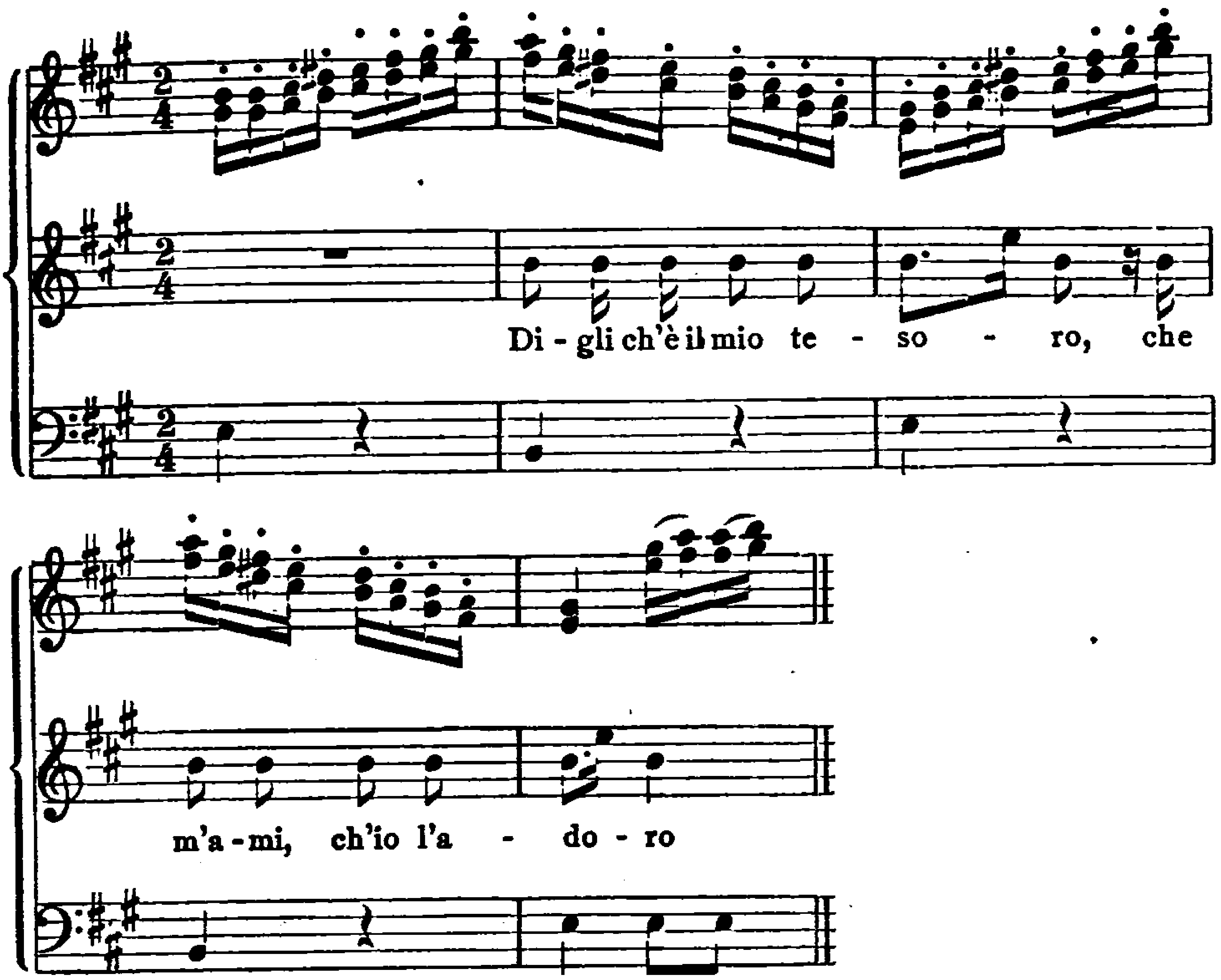




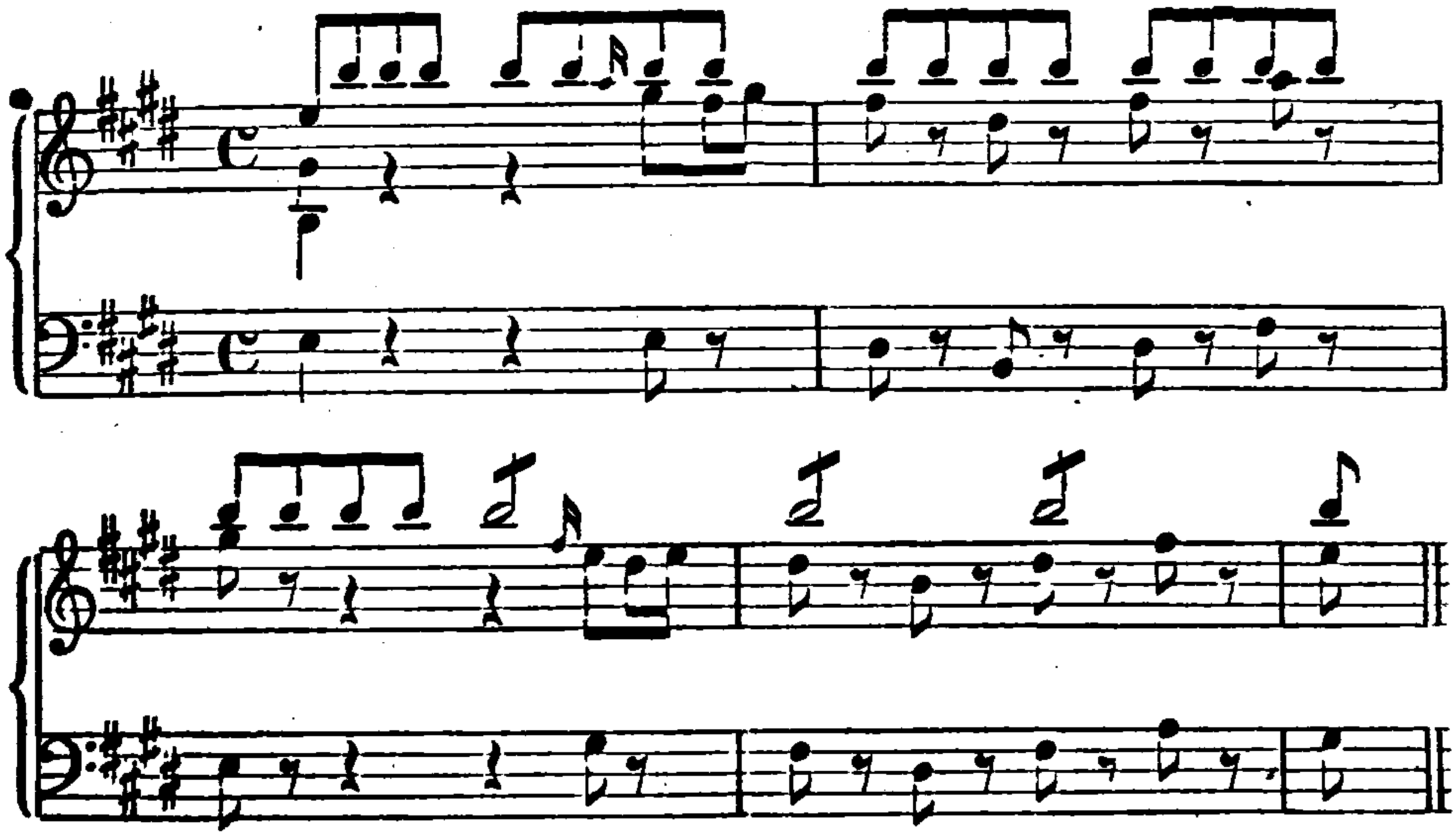
endlich im Alessandro die fast romantisch klingende Hauptmelodie des Duettes Se mai turbo (I 9):



Auch sonst wird man fast auf Schritt und Tritt an Mozarts Ausdrucksschatz gemahnt, wie z. B. im Alessandro II 9 (Digli che son fedele) mit den Skalengängen und dem bei Bach noch häufiger als bei Majo vorkommenden melodischen Quartensprung:



aber auch im Catone II 2 (Va ritorna):



Eine weitere Eigentümlichkeit Bachs kündigt sich ebenfalls schon in diesen ersten Opern an: die Vorliebe für Stücke mit obligaten, meist sehr virtuos geführten Bläsern, namentlich Oboen und Fagotten. Von

den Seccopartien aber spricht die Tatsache genug, daß sie in den beiden Neapeler Partituren überhaupt nicht aufgezeichnet sind.

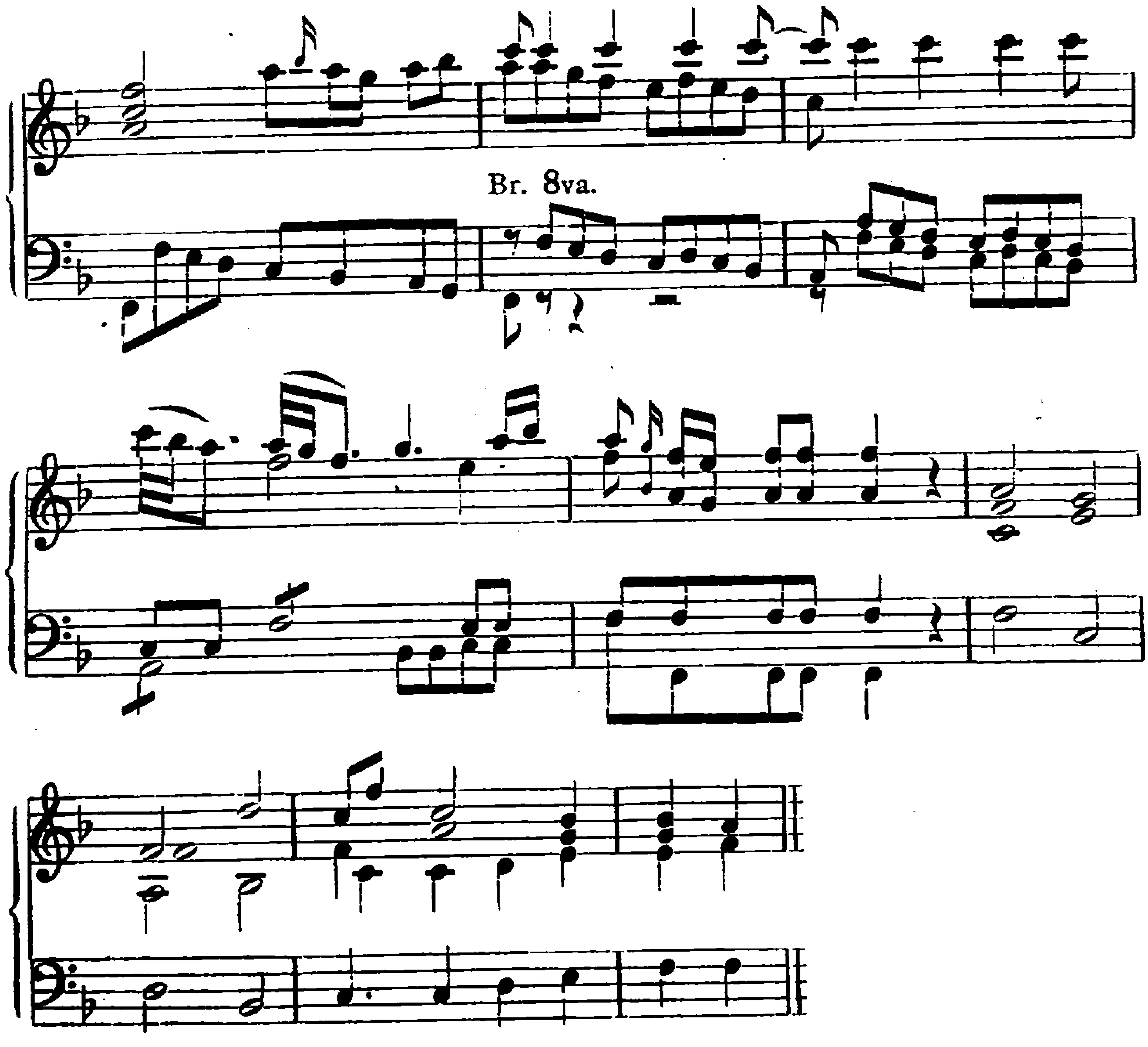
Die Londoner Opern setzen das hier Begonnene folgerichtig fort. Die moderneren Arienformen werden häufiger, ohne daß die ältere ganz verschwände. Als weitere kommen seit dem Caratacco (1767) das Rondo, seit dem »Temistocle« (1772) größere, dem Buffofinale nachgebildete, allerdings weit mehr rein musikalische als dramatische Ensembles und endlich Chöre, sogar teilweise Gluckschen Stiles, hinzu[1]. Aber auch der orchestrale Teil wird beträchtlich erweitert, namentlich durch den Hinzutritt der Klarinetten vom Orione ab (1763), die Mozart also nicht erst bei seinem Mannheimer Aufenthalt kennen lernte. Bach hat ihre Bekanntschaft wohl auf der Durchreise in Paris gemacht[2]. Der Charakter des Außergewöhnlichen, der diesem Instrument in seinen ersten Zeiten, z. B. auch in der Buffooper, anhaftet, zeigt sich auch hier noch in besonderen Stimmungsbildern, wie z. B. der Ombraarie Lucio Silla I 4, daneben taucht sie freilich auch schon im Tutti rascher Sätze neben den anderen Bläsern auf. (Arie Ah si resta, Tem. III 5; Lucio Silla, erster Satz der Sinfonie). Alle konzertierenden Bläser aber sind mit höchster Virtuosität behandelt, mit der die Singstimme in ihren schweifenden Koloraturen wetteifert, ja sie haben mitunter sogar schon im Anfangsritornell freie Kadenzen (Tem. I 10, II 5).

Was Bach sehr zu seinem Vorteil von den andern Neuneapolitanern unterscheidet, ist sein gediegener Orchestersatz, wohl das einzige Erbteil aus der Schule seines großen Vaters. Er begnügt sich nicht mit dem einfachen Mitspielen der Gesangsmelodie durch die Instrumente oder mit primitiven harmonischen Begleitungen, sondern er läßt die Instrumente häufig ihren eigenen Weg gehen und strebt auch innerhalb des Orchestersatzes nach einer selbständigen Führung der Mittelstimmen, sei es in Imitationen oder in der malerischen Art, wie z. B. Jommelli die zweiten Violinen behandelt hatte[3].

Auch die Themengegensätze der Arienritornelle sind in London in-

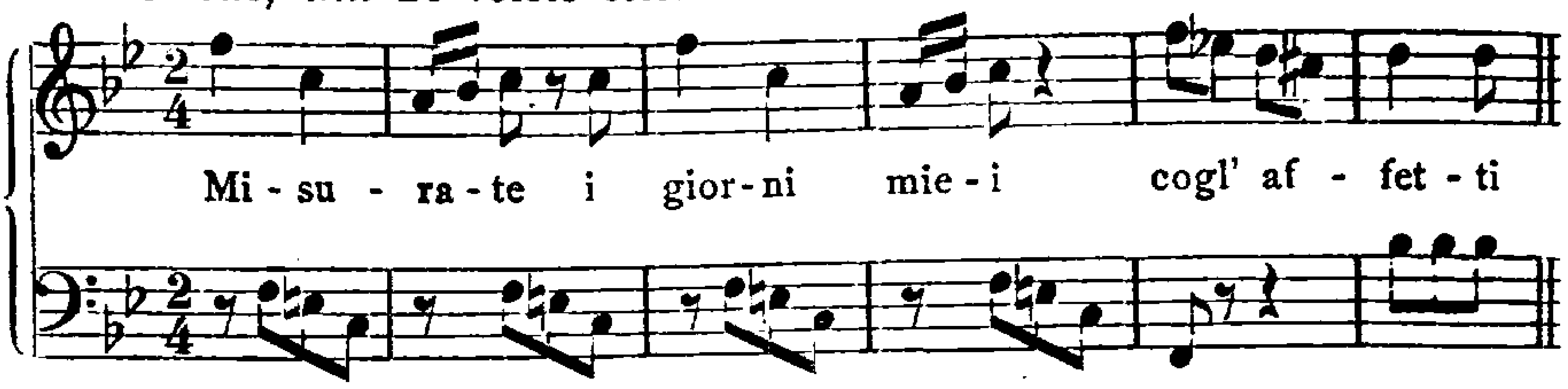
1 Der Chor Fuor di quest' urne dolenti (Lucio Silla I 7), motivisch und instrumental mit dem vorhergehenden Akkompagnato verbunden, gemahnt textlich wie musikalisch an den ersten Chor des „Orpheus", den Bach 1769 für London und 1774 für Neapel mit eigenen Zusätzen versehen hat. Vgl. R. Engländer, Gluckjahrb. II 26 f. 2 In der Zanaida (Arie: Se spiego le prime vele) erscheinen sie zusammen mit Taille, Oboe und Horn. Im Temistocle und Silla findet sich die Bezeichnung Clarinetti d'amore, stets in F dur notiert, zwei im Violin- und eine im Baßschlüssel. 3 H. Abert, Jommelli S. 143, 159 f.

sofern noch verschärft worden, als die früher mehr figural gehaltenen zweiten Themen jetzt wirklichen Gesangscharakter erhalten. Da außerdem ihr äußerer Umfang bedeutend gewachsen ist, so gleichen viele davon geradezu den Themengruppen von Bachs Sonaten oder gar den Anfangstutti seiner Konzerte. Allerdings hat man auch hier häufig genug den Eindruck weniger eines Musikdramatikers, der den Inhalt seiner Arien auf die einfachsten Stimmungsgegensätze bringen will, als eines süddeutschen Sinfonikers, dem es um eine Themengruppe mit Haupt- und kontrastierendem Seitenthema zu tun ist. Der Musiker überwiegt auch hier den Dramatiker. Zur Einführung und Beschaffenheit der Gesangsthemen selbst vergleiche man das Ritornell der genannten Arie in der Zanaida:

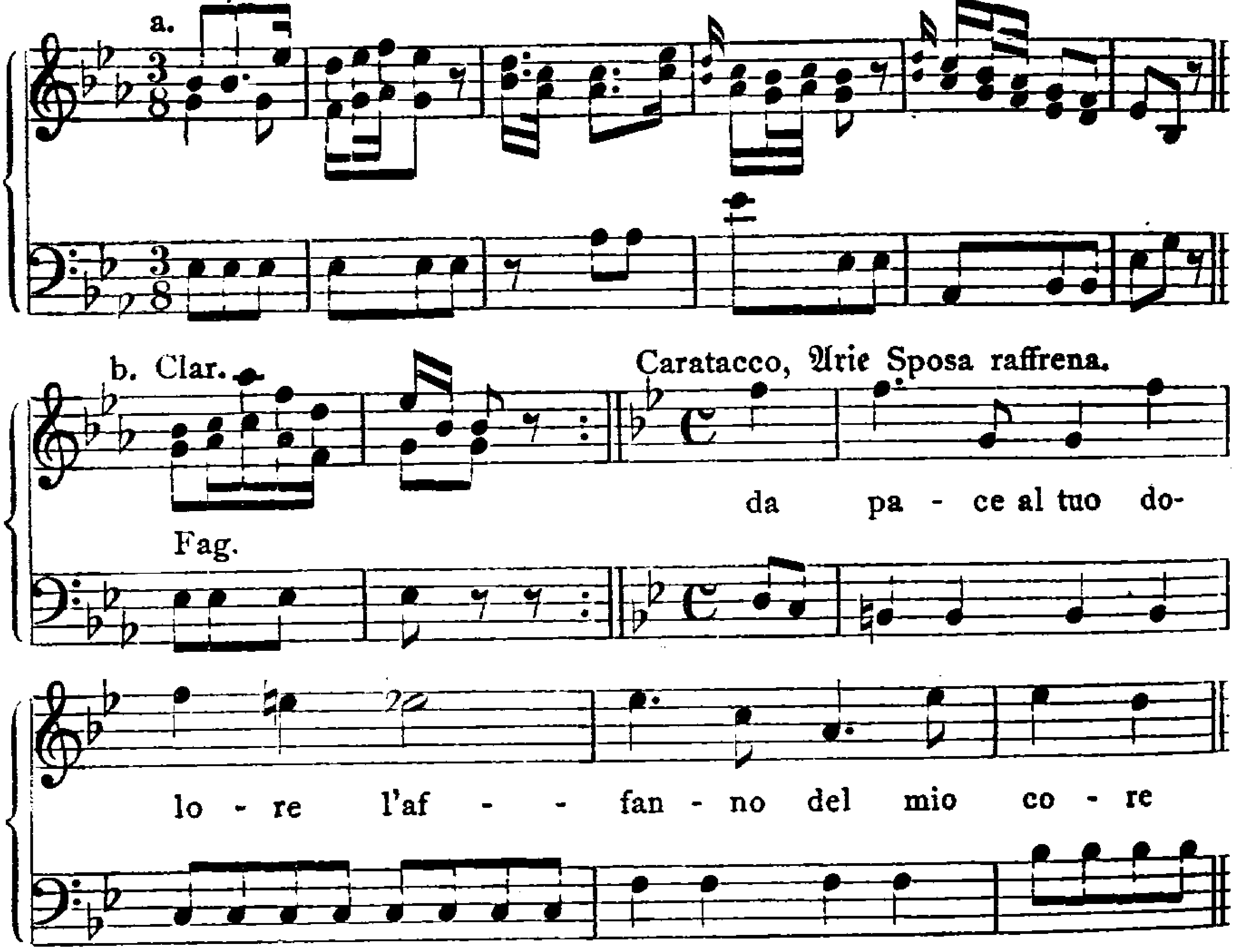


Als Melodiker hat Bach in London seinen Höhepunkt erreicht. Eine Masse von Themen und melodischen Wendungen von ihm hat in Mozart bis in seine Reifezeit hinein unbewußt nachgeklungen. Nur einige wenige Beispiele:

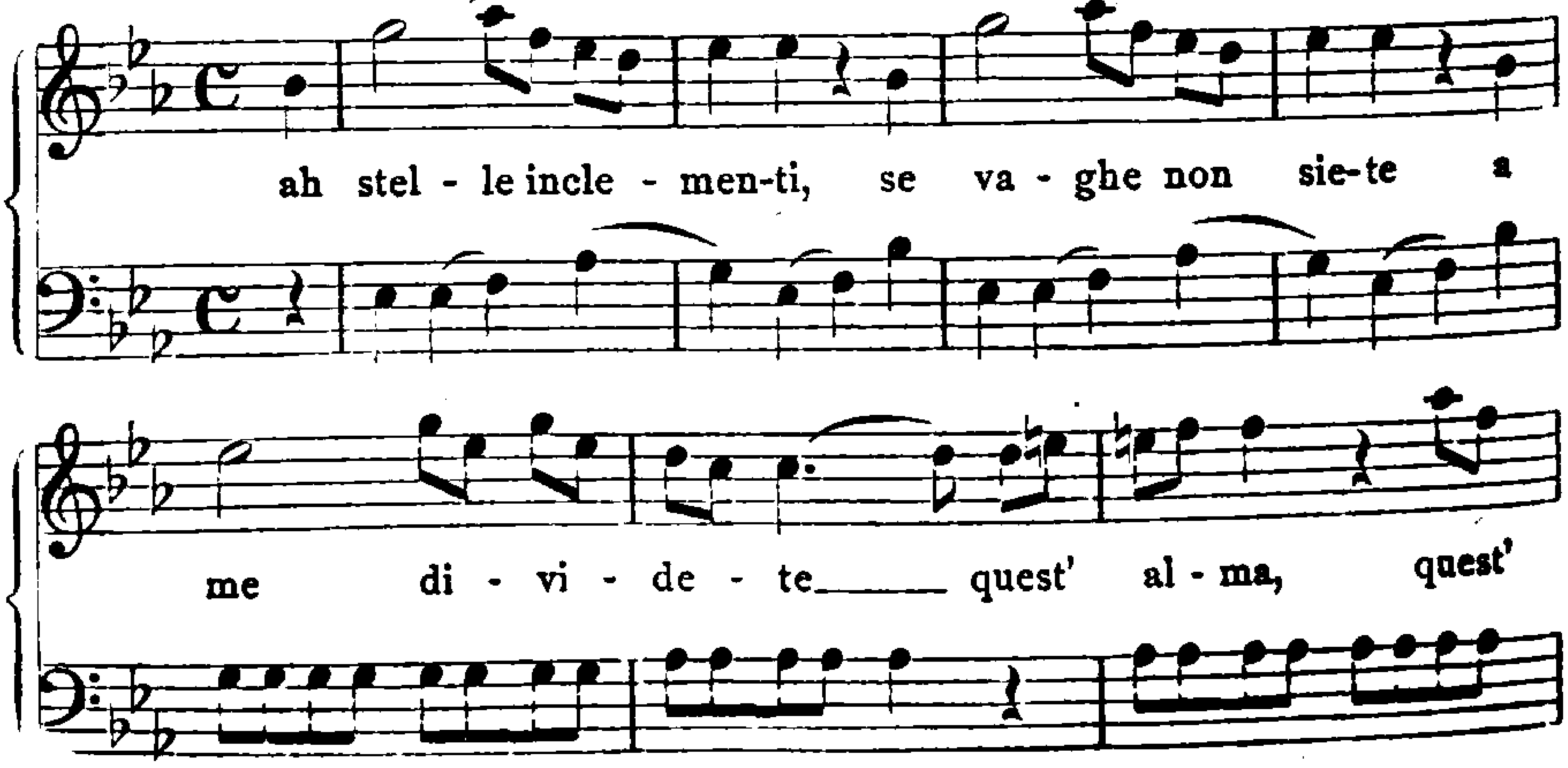
Orione, Arie Se volete eterni dei.



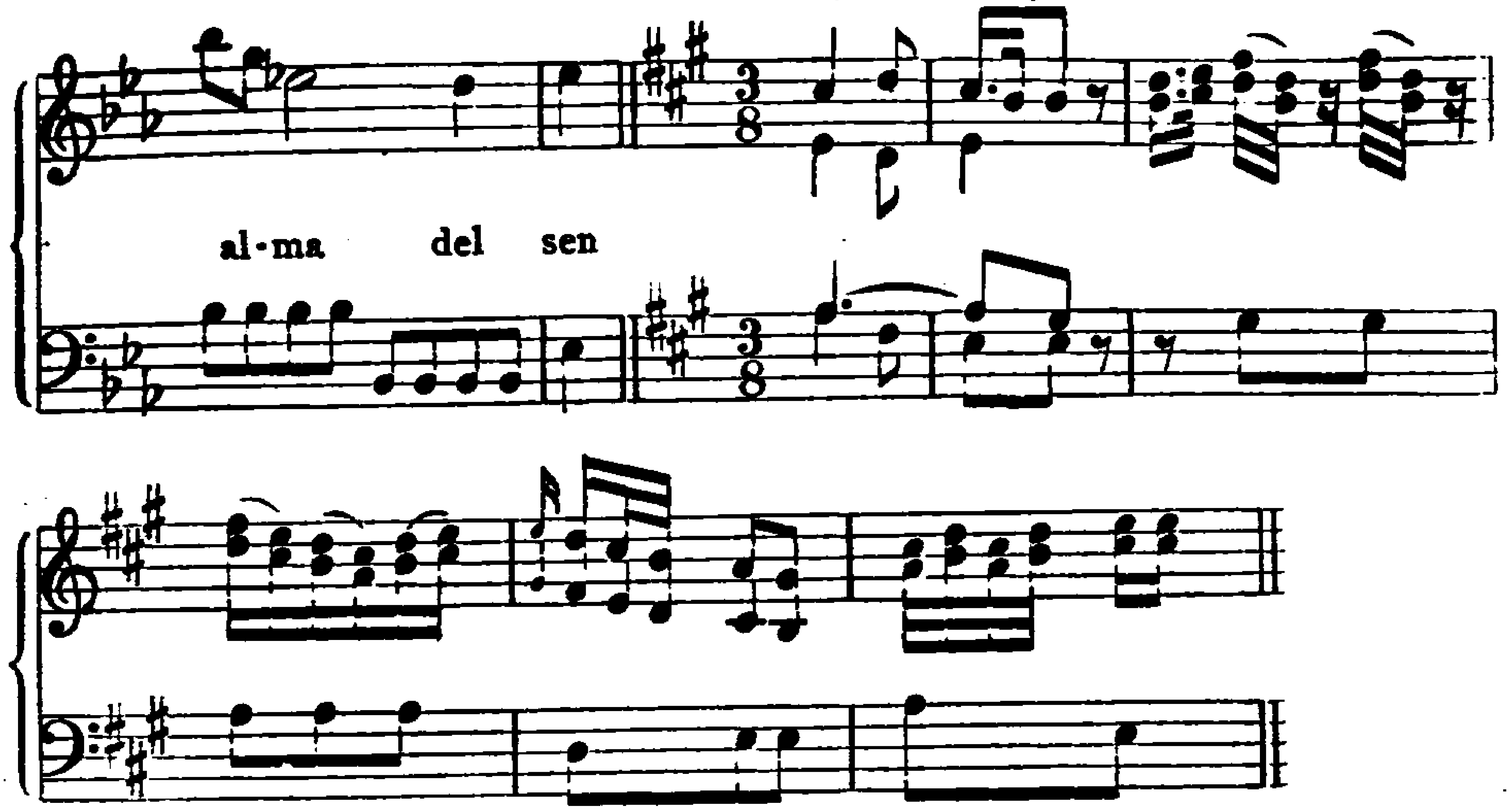
Adriano, Arie Son sventurato.



Temistocle II 11, Quartett.



L. Silla, Arie III 5.



Auf italienischer Grundlage aber hat Bach in London einen besonderen Satztypus entwickelt, der sich bereits im Catone und Alessandro ankündigt und dann ebenfalls bis zu Mozart hin verfolgen läßt. Es sind langsame, meist als Largo bezeichnete und in Es dur stehende Sätze[1] mit schön geschwungener, oft in berückenden Wohllaut getauchter Melodik zum Ausdruck dunklen, schwärmerischen Sehnens oder auch verhaltenen Bangens, Träumereien voll süßer Wehmut mit einem entschieden deutschen Grundton, den weder Majo noch Piccinni, sonst Bachs nächste Geistesverwandte, aufzuweisen haben. Händelsche Eindrücke mögen zugrunde liegen, nur daß bei dem viel weicheren Bach alle herberen und menschenfeindlichen Züge fehlen. Ihre höchste Verklärung haben diese Sätze in Ilias Arie »Se il padre perdei« (II 2) in Mozarts Idomeneo und in der Kavatine der Gräfin im Figaro gefunden.

Bachs Spuren sind uns bei Mozart bereits mehr als einmal begegnet[2]. Tatsächlich blieb er Bachs Gesangskunst dauernd verpflichtet, auch als er der modischen Art dieses „galantesten“ aller Söhne Sebastians innerlich längst entwachsen war.

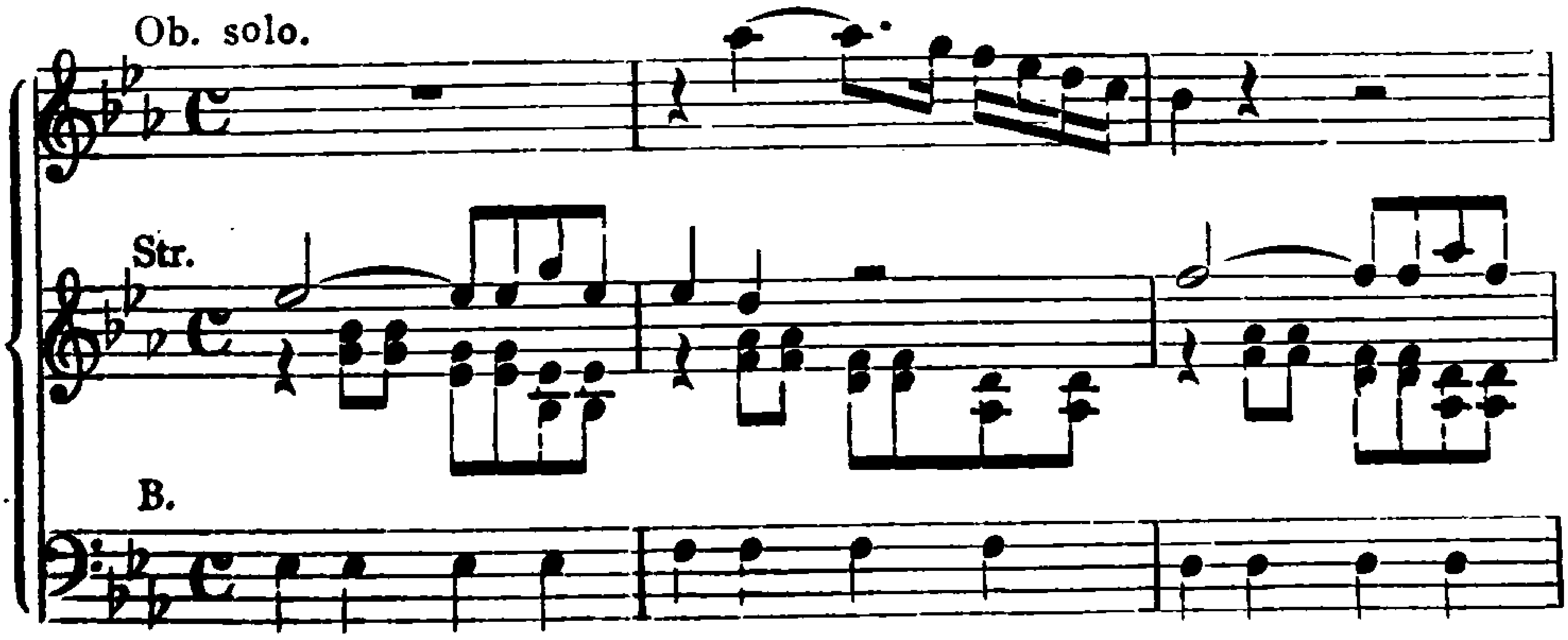
So war Mozart der neuneapolitanische Geist bereits längst in Fleisch und Blut übergegangen, als er mit seinen italienischen Vertretern in unmittelbare Berührung trat. Einen der ältesten lernte er

[1] Es dur ist bei den älteren Neapolitanern die Tonart des dunklen, feierlichen Pathos, namentlich bei der Anrufung von Gottheiten und bei Geisterszenen vgl. Abert a. a. O. S. 179. [2] S. o. S. 181. 184.

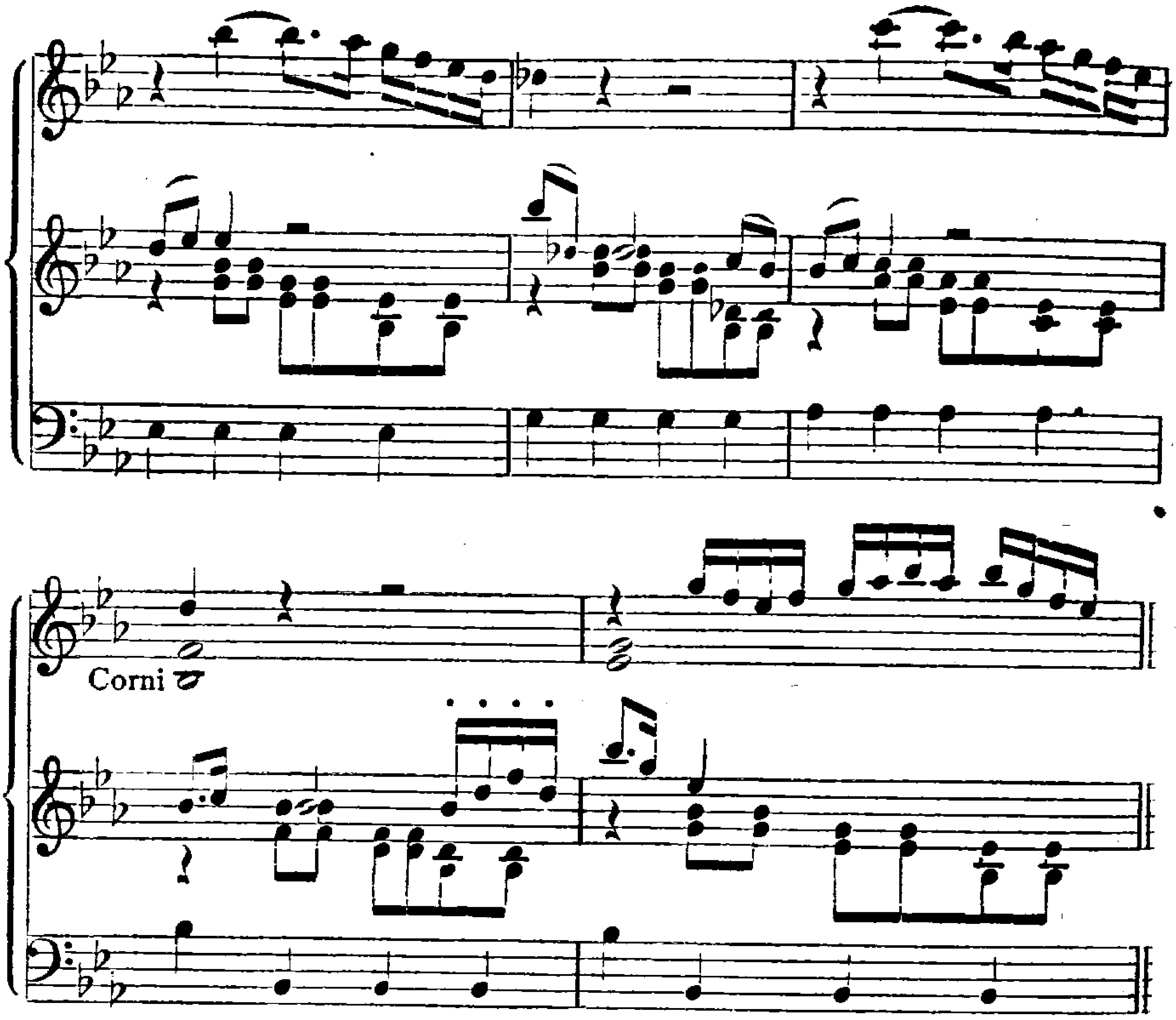
gleich in Mailand kennen: G. B. Lampugnani (1706—1781). Soweit seine nur spärlich erhaltenen Opern ein Urteil gestatten, ist das Bild dasselbe wie bei Bach, nur daß die melodische Erfindung nicht so stark und die Orchestration nicht so glänzend ist. Auch was die Themengegensätze anbetrifft, ist Bach entschieden der modernere. Dagegen berühren sich beide in dem verstiegenen Pathos ihrer ernsten Arien und ihren oft ungeheuerlichen Koloraturenketten (häufig auf gleichgiltige Worte wie la, siete usw.) mit einem dritten Meister, G. Latilla (1711—1791), der Lampugnani zwar an Phantasie, aber auch an dramatischer Sorglosigkeit übertrifft und überhaupt gerne den Demagogen auf der Opernbühne herauskehrt. Seine beste Oper, der Antigono (1775), durchaus modern im Bau der Arien (auch das Rondo taucht auf) und in der reichen Instrumentation, verkörpert das Ideal der ganzen Richtung in besonders wirkungsvoller Weise. Noch wichtiger aber ist für Mozart N. Piccinni (1728—1800), der spätere Gegner und schließliche Anhänger Glucks, geworden. Piccinnis Hauptstärke lag freilich auf dem Buffogebiete, aber gerade diese Tatsache hat ihn auch in der opera seria zu einem wichtigen Neuerer gemacht. Schon bei Majo sahen wir einzelne Stilelemente aus der opera buffa auch in die seria eindringen; Piccinni hat aber damit weit mehr Ernst gemacht, als alle seine Vorgänger und Mitbewerber. Das betrifft vor allem die Orchesterbehandlung. Vom Ciro (1759) an neigt er immer stärker dazu, ganze Arienbegleitungen nach Buffoart aus kurzen, plastischen Orchestermotiven herauszuspinnen, die dem seelischen Verlaufe gemäß in der mannigfachsten Art abgewandelt werden. Auch das Verhältnis zwischen Gesang und Orchester beginnt sich dem Buffovorbild entsprechend zu ändern: hier fängt das Orchester ein Zwischenspiel an, in dessen Verlauf die Singstimme ganz überraschend einsetzt, dort schlagen beide zusammen mit großer poetischer Wirkung motivische Brücken über ganze Szenen hinweg (Demetrio II 9, Artaserse III 7 und namentlich Alessandro II 12, wo mit feiner dichterischer Absicht ein Motiv aus II 5 wiederholt wird). Das ist ganz die sinnige Art dieses Meisters, der, vom Dramatiker großen Stiles weit entfernt, seine Hauptwirkungen durch solche feinen Einzelzüge erzielt. Seine an der Buffokunst geschulte, außerordentlich schmiegsame Orchesterbehandlung hat ihm aber auch noch weitere orchestrale Fortschritte eingegeben. Von der Zenobia von 1756 an wimmelt es nämlich in seinem Orchester von allerhand Zügen, die die moderne Forschung bisher der Mann-

heimer Schule zuzuschreiben geneigt war[1], von „Seufzern“, „Vögelchen“, „Walzen“ u. dgl., auch das Crescendo[2] tritt auffallend häufig auf, und zwar, ganz wie in Mannheim, im Verein mit sequenzenmäßig aufsteigenden Motiven; schöne Wirkungen dieser Art, auch auf langen Haltetönen, konnte Mozart in Cesare e Cleopatra 1770 hören. Daß Piccinni alle diese Züge dem Mannheimer Stamitz verdankte, ist höchst unwahrscheinlich; sie treten schon in seinen ersten Werken zu Tage und außerdem lehrt sein ganzes Schaffen, daß er von allen Italienern für die reine Instrumentalmusik am wenigsten Sinn und Zeit hatte. Er muß also aus anderen Quellen geschöpft haben. Für das Crescendo war das ohne allen Zweifel Jommelli[3], für alles übrige aber lassen sich Belege aus der italienischen Oper, besonders der komischen, beibringen. Was Stamitz der italienischen Oper verdankt, verdiente besonders untersucht zu werden, jedenfalls würde sich herausstellen, daß die große Stilwandlung zwischen den älteren und den jüngeren Klassikern, was ja auch aus inneren Gründen wahrscheinlich ist, nicht das Werk eines einzelnen Meisters und seiner Schule, sondern auf weit breiterer Grundlage erwachsen ist. Der große und eigentümliche Anteil, den Stamitz daran hat, und seine Bedeutung für die deutsche Instrumentalmusik werden dadurch natürlich nicht berührt.

Auch der konzertierende Stil, den Piccinni gleich allen seinen Zeitgenossen besonders liebt, wird bei ihm weit leichter und elastischer. Solobläser erhalten sehr oft eine ganz moderne Streicherbegleitung in gebrochenen Akkorden, treten aber auch sonst mit ausdrucksvollen, selbständigen Motiven auf, wie im Ciro III 13 (Arie Bell'alma se ancora):



[1] H. Riemann, DTB VII 2. Einleitung. [2] Piccinni nennt es von der Zenobia an stets accrescendo. [3] Abert S. 446.

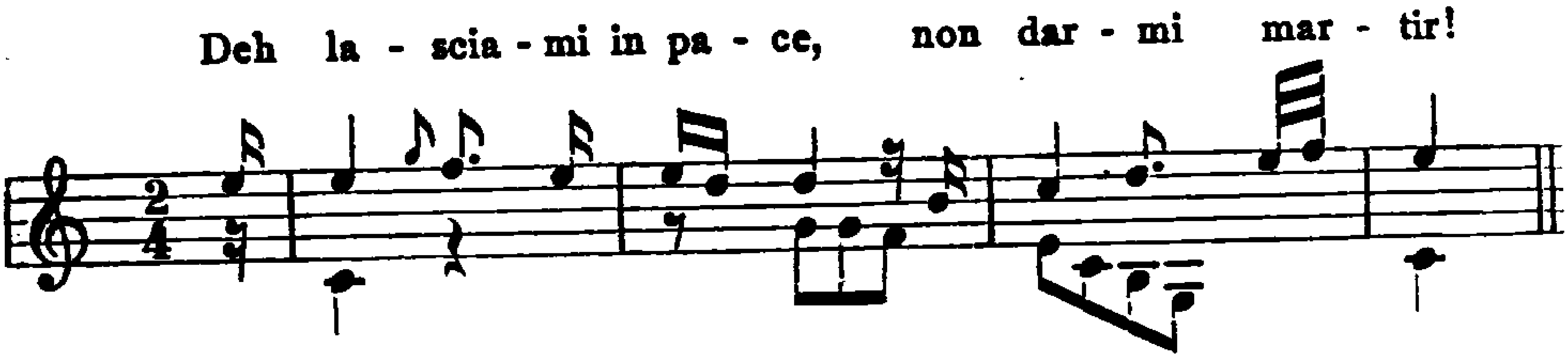


Auch die Form handhabt Piccinni als geborener Buffokomponist mit bemerkenswerter Freiheit. Die kleine liedmäßige Kavatine liebt er besonders, vom Cesare an tritt zu den drei Arienformen[1] noch das Rondo. Den raschen Arien schickt er gerne langsame Einleitungen voraus, deren Gedanken mitunter im folgenden Allegro in großen Notenwerten wiederkehren. Auch nehmen nach Bachs Vorbild die Themengegensätze in den Ritornellen im Verlauf seiner Entwicklung stetig zu.

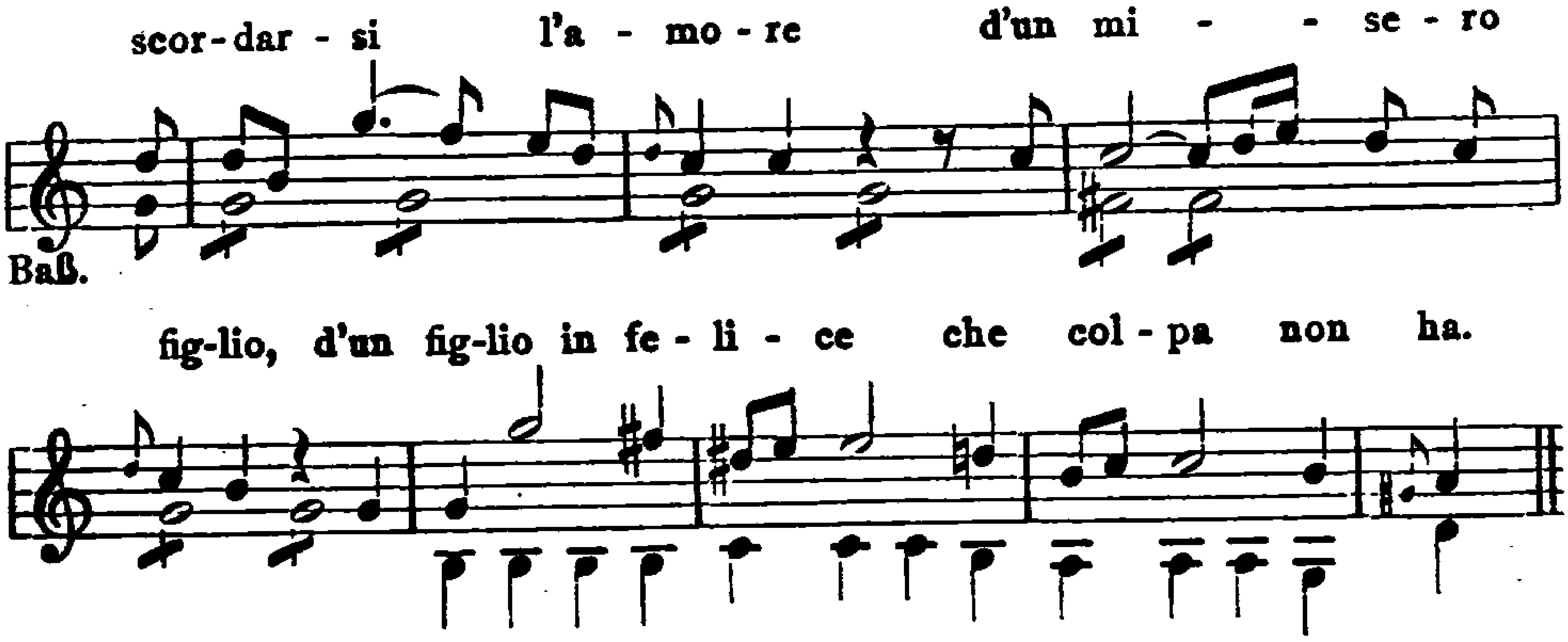
Von heroischer Kraft ist freilich bei Piccinni noch weniger zu verspüren, als bei den bisher genannten Meistern. Er war als Mensch und als Künstler eine friedfertige, beschauliche, ja versonnene Natur. Seine ernsten Opern entbehren des sinnlichen Zaubers der Bachschen, sie sind mitunter eintönig und überempfindsam. Aber auf der anderen Seite nimmt der neuneapolitanische Grundzug der Weichheit bei ihm nicht

[1] Die alte Hassische Form hält sich am längsten in den großen Bravourarien. Bis zum Ciro (III 8, vgl. Zenobia III 1) finden sich noch einzelne merkwürdig streng gehaltenen Stücke, die an Piccinnis Lehrer Leo gemahnen.

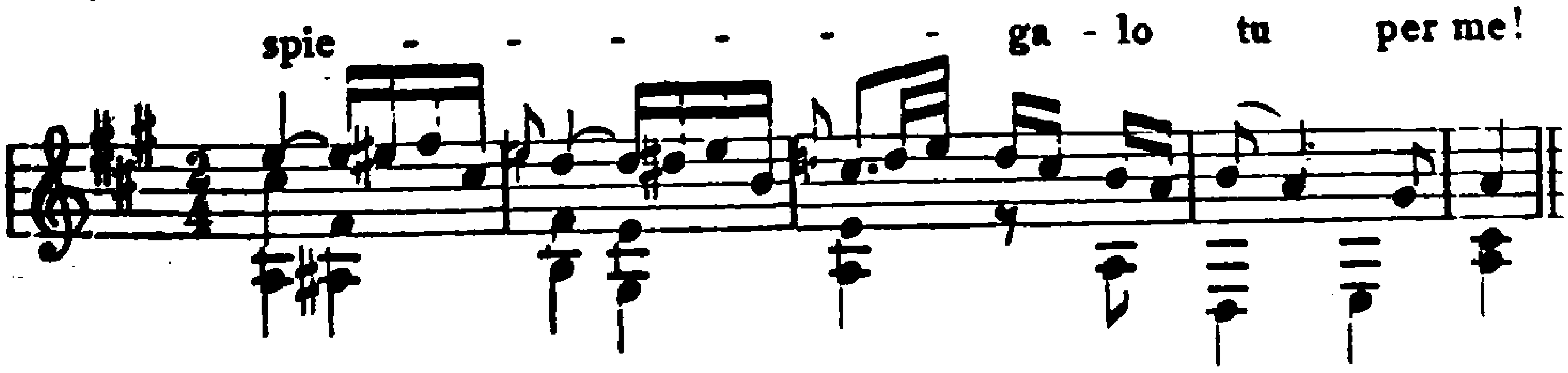
selten eine sehr sympathische, trauliche und herzliche Färbung an. Auch hier ist seine Buffokunst den opere serie zu Gute gekommen; der fein stilisierte Volkston naiven oder elegischen Charakters, der die Buffoopern auszeichnet, klingt z. B. schon in der Zenobia durch die ganze Partie der Egle hindurch, man vergleiche aber auch das Thema der Arie Deh lasciami (Cajo Mario II 4) mit dem innigen Terzschluß:



Dieser rührende, innige Ton erscheint bei Piccinni stets, wenn es sich um Sehnsucht, flehendes Bitten u. dgl. handelt, vgl. z. B. die in ihrem Hauptthema später von Mozart übernommene Arie Mi scacci sdegnato (Artaserse II 2)[1]:



er adelt mitunter sogar die Koloratur, wie in der Arie Dovrei, ma no (Didone I 2):



Der romantische Zug, der solchen Naturen häufig zu eigen ist, findet sich auch bei Piccinni. Keiner von seinen Zeitgenossen hat den

[1] Später in den Cesare I 6 (Care pupille) übernommen.

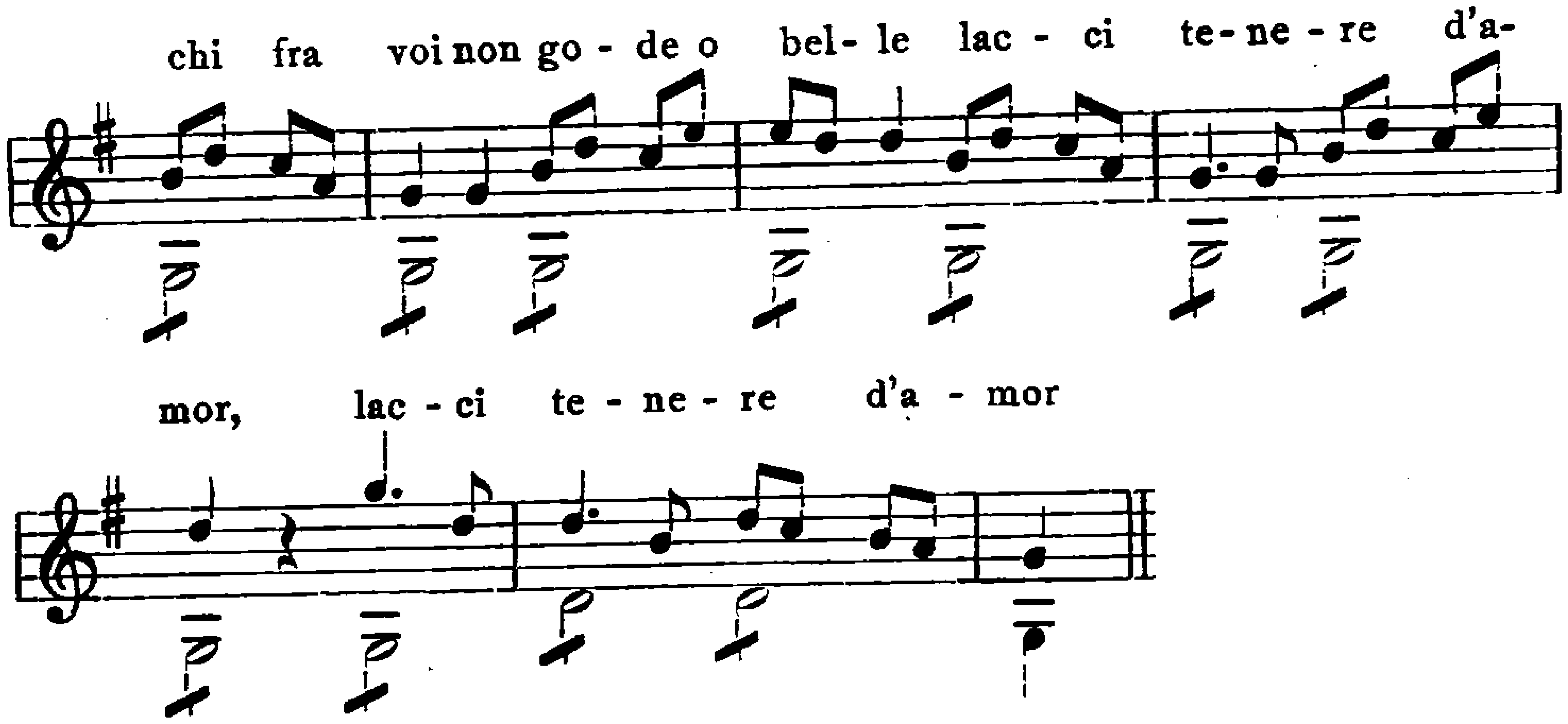
plötzlichen Wechsel von Dur und Moll, der, wie das Beispiel D. Scarlattis zeigt, der ganzen damaligen italienischen Kunst besonders geläufig war, für die Zwecke der Oper so sinnvoll auszunützen verstanden wie er. In derartigen Szenen, wo plötzlich dunkle Wolkenschatten über ein helles Bild hingleiten oder umgekehrt ein heller Lichtstrahl überraschend durch düsteren Nebelflor bricht, zeigt sich deutlich, welch feiner poetischer Kopf Piccinni war, ja er biegt unter dem Drucke des dichterischen Gedankens gelegentlich überhaupt aus den herkömmlichen Geleisen heraus[1]. Endlich neigt er dazu, in einzelnen Mollarien sich in die trübe Stimmung förmlich hineinzuwühlen, so daß die Durtonart kaum einmal flüchtig berührt wird[2].

Das sind alles Züge, die im Gemüte des jungen Mozart einen lebhaften Widerhall finden mußten, und tatsächlich finden wir die Spuren der Piccinnischen Kunst in einzelnen seiner Arien greifbar vor.

Aus weit härterem Holze als der liebenswürdige Piccinni war der spätere Lehrer Cherubinis, Gius. Sarti (1729—1802) geschnitzt, dessen Schaffen freilich weniger für Mozarts Jugendopern als für Idomeneo und Titus wichtig geworden ist. Seine Werke beweisen deutlich, daß auch aus der neuneapolitanischen Oper noch dramatisches Feuer herauszuschlagen war, wenn sie ein Künstler meisterte, dem außer Sentimentalität und Tändelei auch noch ernste und kräftige Töne zu Gebote standen. So ist Sarti der bedeutendste Vertreter dieser Kunst geworden, ja Heinse zählt ihn nicht nur zu den älteren Neapolitanern, sondern stellt seinen Giulio Sabino sogar noch über Glucks Taurische Iphigenie[3]. Das hat wohl seinen Grund in Sartis großen dramatischen Akkompagnato-Szenen, in denen er allerdings sämtliche Neuneapolitaner um Haupteslänge überragt. Aber Form und Stil seiner Arien und seine virtuose Orchesterbehandlung weisen doch auf die neue Zeit hin, auch beweist die mehr auf äußere Wirkung als auf dramatischen Ernst angelegte Haltung so mancher Arien, sowie die Neigung zu übermäßiger Koloratur, daß die Selbstverleugnung der älteren Meister dahin war[4]. Trotzdem hatte Sarti von allen damaligen

[1] Schon in dem Duett Zenobia II 4 antwortet Tiridate ganz überraschend mit einem neuen Thema in Moll, im Catone II 10 schließt das Terzett, das in Dur begonnen hat, in Moll ab. [2] Vgl. Demetrio II 6, 10. Antigono II 9. [3] Hildegard von Hohenthal V 251, VI 11. [4] Bezeichnend ist die Schlußszene des Giulio Sabino (von III 4 an), wo auf eine dramatisch äußerst lebendige Soloszene ein recht banales Duett folgt.

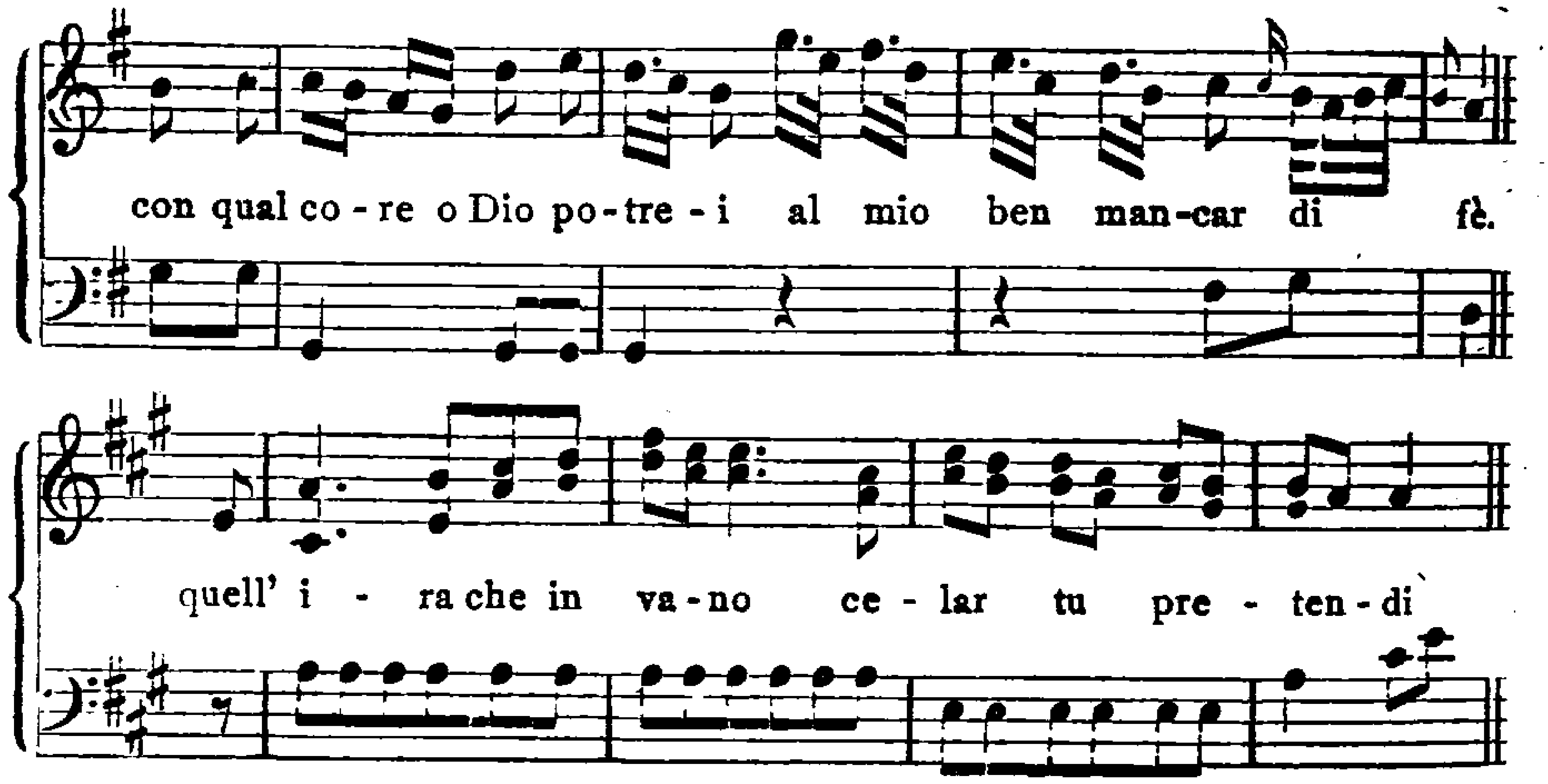
Opernkomponisten noch das lebendigste Gefühl nicht allein für den Stil der Metastasioschen Kunst, sondern auch für die Größe des alten Renaissanceideals. Gerade in seiner besten Oper, dem Giulio Sabino (1781), strebte er ihm mit allen verfeinerten Mitteln der modernen Kunst gerecht zu werden. Auch die äußere Form hat er mit Glück erweitert. Neben den damals modernsten Arienformen bevorzugt er, wiederum nach dem Vorbild der Buffooper, die mehrteilige Arie und besonders das Rondo. Dabei erscheint regelmäßig ein sichtlich von den Franzosen beeinflußter, gavottenhafter, oft etwas leiriger Melodietypus, der dann in Mozarts „Titus" (Rondo des Sextus II 7, Allegro) wiederkehrt. Vgl. Sartis Alessandro e Timoteo (1782), Rondo: Bella Dea[1]:



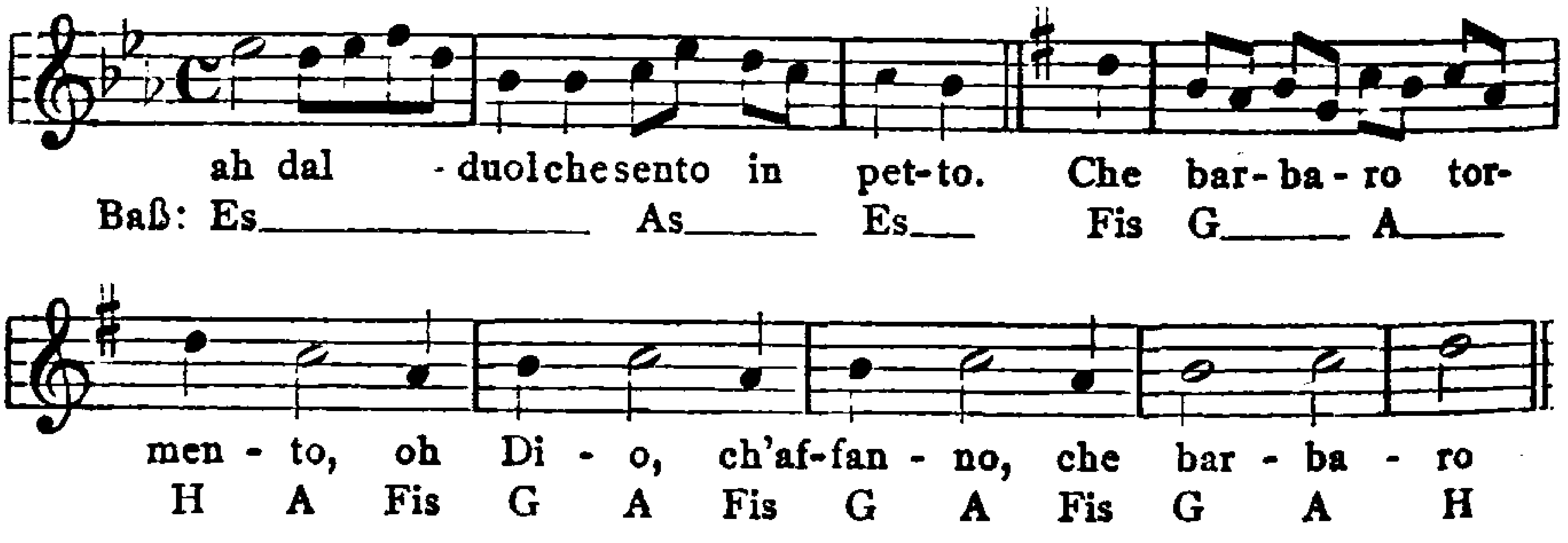
Ensembles und Chöre finden sich auch bei Sarti noch sehr selten, mit Ausnahme des für das ja von jeher franzosenfreundliche Parma geschriebenen Alessandro e Timoteo, wohl der formenreichsten Oper der ganzen Schule[2]. Dagegen ist sein Orchester äußerst schmiegsam und dabei von glänzender äußerer Wirkung[3]. Bezeichnend ist dafür, daß er bereits in dem sonst noch durchaus altmodischen Ciro (1754, Arie II 9 Men bramosa) ein sonst in der Oper sehr seltenes Cembalosolo einführt. An den Akkompagnatos hat das Orchester einen reichen

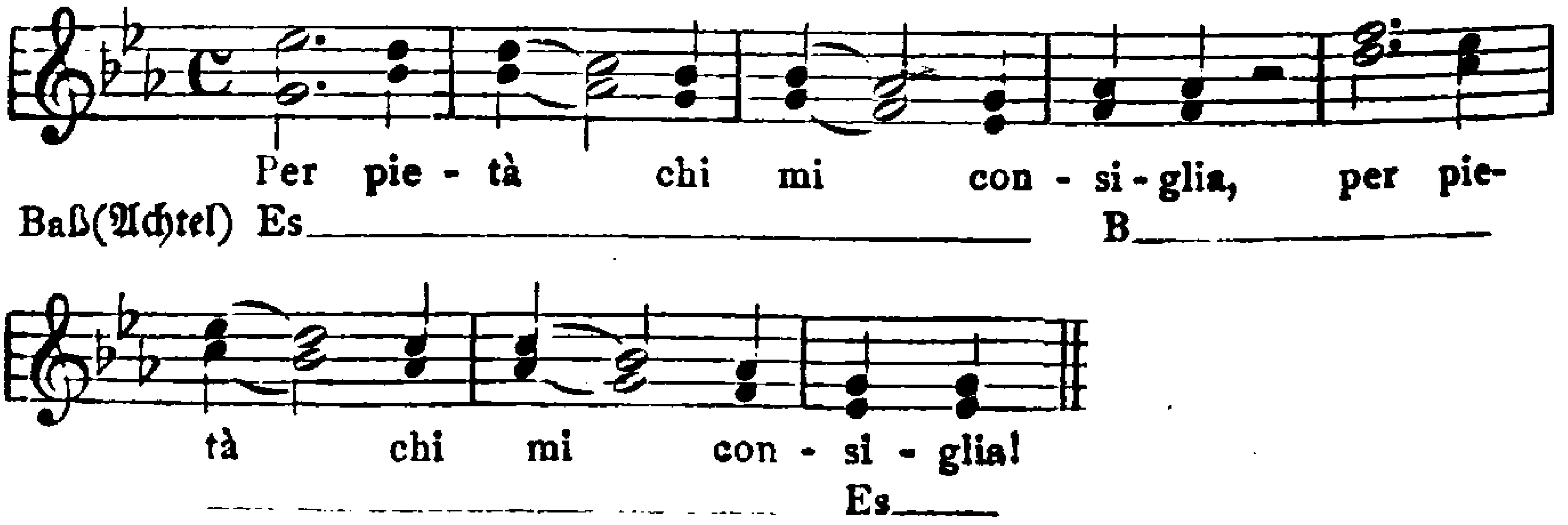
[1] Dieser Typus tritt bei Sarti schon vorher auch in nicht als Rondos bezeichneten Arien auf, vgl. Cleomene (1770) I 13, Ifigenia in Aulide (1777) I 4. [2] Sie enthält neben großen Akkompagnatos auch zahlreiche Ballette, Ensembles und Chöre. Die Furienballette stehen ersichtlich unter Gluckschem Einfluß. [3] Auch hierin ist der Alessandro bemerkenswert. Er verlangt zu dem gewöhnlichen, virtuos behandelten Orchester noch Klarinetten (die sich übrigens schon in der Ifigenia von 1770 finden), Corni piccoli, Englischhorn und Serpentone. Gelegentlich treten auch zwei Orchester auf.

Anteil, manchmal sogar mit kleinen selbständigen Sätzen; freilich tritt auch dabei schon eine Sartische Eigentümlichkeit zu Tage, die sich auch in manchen Arien findet und wiederum an den jungen Mozart gemahnt: die Neigung, mit den Motiven verschwenderisch umzugehen. Denn auch Sarti ist ungewöhnlich reich an Ideen, und zwar sowohl volkstümlicher Art, vgl. Giulio Sabino II 5 und 11 (beide Male freilich textwidrig):



als auch kunstmäßiger, oft überraschend moderner Natur, vgl. Cleomene II 11, 5, Ifigenia II 5:





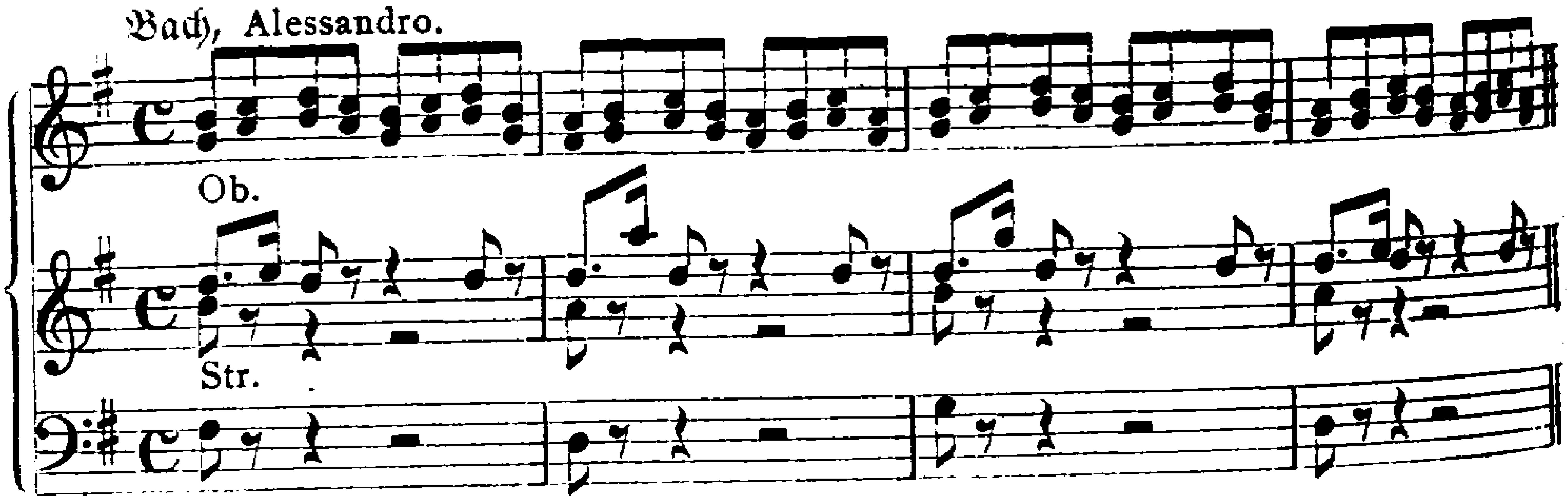
In allen drei Beiſpielen iſt die Verwandtſchaft mit Mozart mühelos zu erkennen.

Auch Pietro Guglielmi, der Vater (1727—1804), gehört in dieſe Reihe[1] und zugleich zu den Meiſtern, die, in der Buffooper beſonders ſtark, verſchiedene von deren Stilelementen auch auf die opera seria übertragen haben: die verſtärkte Anlehnung an die volkstümlichen Tanz- und Marſchmelodien, die beweglichen kleinen Orcheſtermotive, und die Vorliebe für kleine, ſpannende Rezitative in den Arien. Seine eigentümliche und flotte Rhythmik iſt ihm dabei beſonders zu ſtatten gekommen; aufſchlagende Synkopenmotive wie ſind bei ihm nichts Seltenes. Auch die Rondoform mit der franzöſiſchen Melodik, die wir ſchon bei Sarti antrafen, bevorzugt er nicht allein in den Sologeſängen, ſondern auch, ein weiteres Zeichen für den Einfluß der Buffooper, in den Enſembles, die, gleich den Chören, ſeit Piccinnis Übertritt in das Lager Glucks auch in der italieniſchen opera seria wieder häufiger werden[2]. Neuneapolitaner aber iſt Guglielmi in dem oft bis zur Leirigkeit undramatiſchen Ton mancher ernſten Arien[3], in dem aufdringlichen Koloraturengepränge und in dem glänzenden Orcheſtergewand mit den vielen konzertierenden Arien und dem Streben nach neuen Klangwirkungen[4]. Mit Sarti gemein hat er die Neigung, in den Ritornellen und im Verlauf der Arien möglichſt viele gegenſätzliche Gedanken zu bringen und ſo das Verfahren Chr. Bachs auf die Spitze zu treiben. Die Form der Arien ſchwankt zwiſchen dem älteren und neueren Typus hin und her[5]; aus der Buffokunſt ſtammt der häufige Brauch, dem raſchen Teil einen langſamen voranzuſchicken. Trotz allen Schwächen ſind Guglielmi aber doch auch Szenen von echt dramatiſcher Wucht gelungen, wie der orcheſtral glänzend geſchilderte Tempelbrand im Enea, die freie Orakelſzene im Laocoonte[6] und die Beſchwörung von Ajax' Schatten in der Ifigenia.

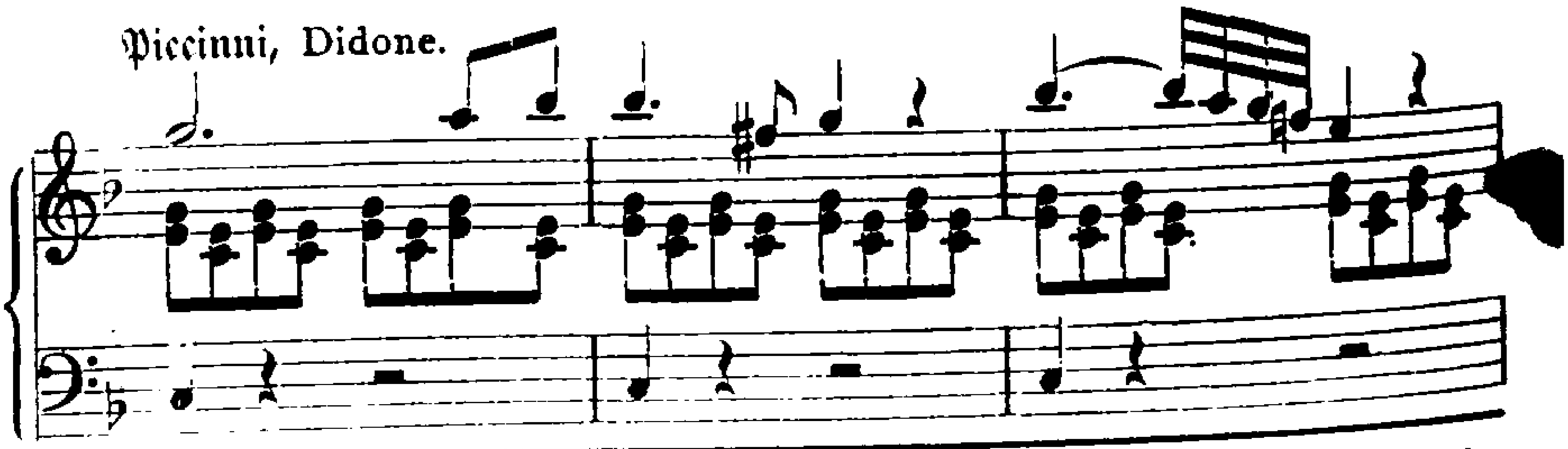
[1] G. Buſtico, P. Guglielmi 1899 und vor allem F. Piovano RMJ 1905 (über die Chronologie von G.s Werken). [2] Vgl. die Felicità d'Anfrisio (1783) und Enea e Lavinia (1785). [3] Auch die ſog. „Bettelkadenz" iſt bei ihm auffallend häufig. [4] Hierher gehören das Celloſolo und die voce umana (ſ. o. S. 239) im Enea, die Arpa und die 4 Hörner in der Felicità, namentlich aber im Laocoonte (1787) die Teilung des Inſtrumentalkörpers in eine »Banda« (von Oboen, Klarinetten und Hörnern) und »Orchestra«. Die Klarinetten ſind ſchon in der »Semiramide« (1776) mit großer Wirkung verwandt. [5] So beſonders in der Semiramide. [6] Ein großes, mehrgliedriges Satzgebilde im Stil der Buffofinales mit rondoartigen Wiederholungen. Das Orakel ſelbſt redet freilich im gewohnten Akkompagnatoſtil

Die Ouvertüren dieser Meister gemahnen zwar größtenteils noch an die Oberflächlichkeit der älteren Zeit, zeigen jedoch daneben auch schon Spuren des verjüngenden Einflusses, den die mittlerweile erstarkte Konzertsinfonie auch auf die Ursprungsform auszuüben begann. Es tauchen bereits, wie in der Buffooper, einsätzige Sinfonien auf, wie in Guglielmis Laocoonte, die französische Form wird häufiger, und in der neapolitanischen mehren sich nach dem Muster der Pariser opéra comique die Versuche eines strafferen Zusammenschlusses der drei Sätze, namentlich in der Art, daß der dritte Satz die thematische Fortsetzung des ersten bildet und das Andante demgemäß mehr als Episode erscheint. Am lockersten und rückschrittlichsten geht es noch in den Durchführungsteilen zu, wo sogar nicht selten ganz neue Themen eingeführt werden[1]. In den Themengruppen treten dagegen jetzt die Seitenthemen in einen ausgesprochenen Gegensatz zu den Hauptthemen, am stärksten bei Bach, während Piccinni und Lampugnani noch zwischen alter und neuer Art schwanken. Diese Seitenthemen sind aber augenscheinlich von der Buffosinfonie beeinflußt: es sind merkwürdig kurzatmige Gebilde, nach alter Konzertinoart meist nur von drei Instrumenten, oft ohne Baß ausgeführt und vom eigentlichen Gesangscharakter noch weit entfernt[2]:

Bach, Alessandro.

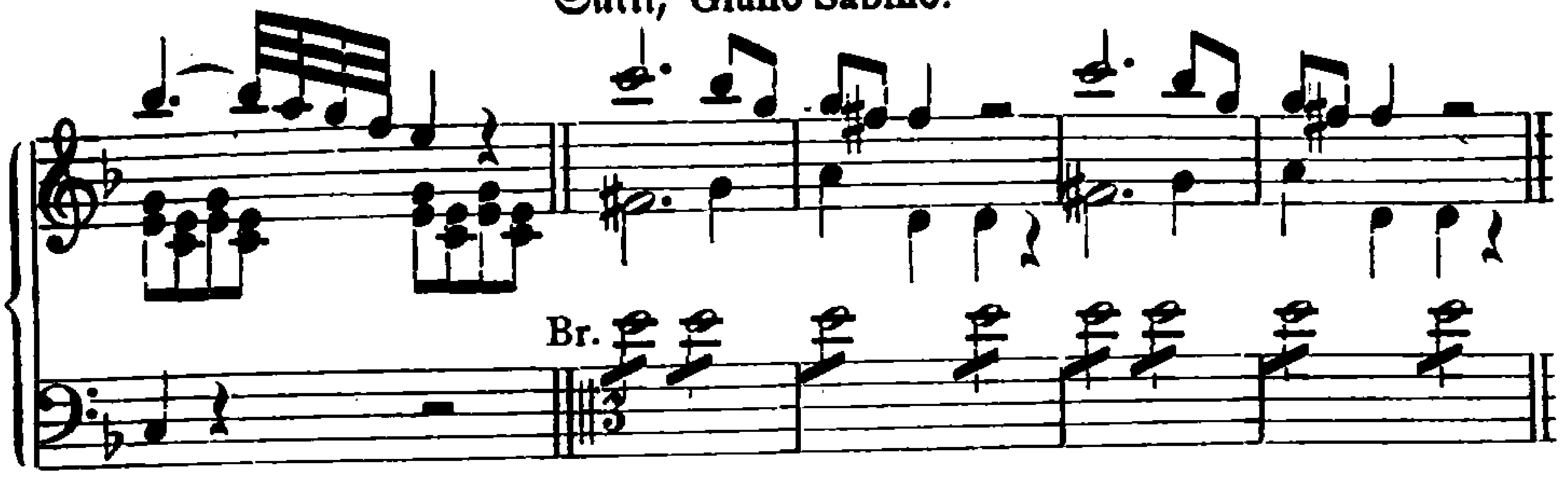


Piccinni, Didone.



mit langen Streicherakkorden, hat aber dafür ein charakteristisches Motiv der »banda« (Hörner und Fagotte), das auch die folgende Szene beherrscht. [1] Bach: Temistocle, Lucio Silla; Piccinni: Cajo Mario, Cid; Latilla: Antigono; Guglielmi: Ricimero (1777), Semiramide. [2] Vgl. die Seitenthemen der Wiener Sinfoniker oben S. 147 f.

Sarti, Giulio Sabino.



Auch die Reprisen haben noch keine feste Gestalt angenommen; sie schwanken beständig zwischen der verkürzten und der unverkürzten Form, gelegentlich taucht aber auch hier noch zu guter Letzt ein ganz neues Thema auf (Piccinni, C. Mario, Bach, L. Silla). Bei Sarti endlich findet sich im Giulio Sabino eine Stretta, die sich allerdings am Schluß wieder in ein großes Diminuendo verliert[1].

Während die langsamen Sätze Bau und Charakter kaum geändert haben, bringt der letzte Satz bei Bach (L. Silla) und Sarti (Ciro[2]) als neue Form das Rondo hinzu. Piccinni dagegen wiederholt mitunter an seiner Stelle einfach die Reprise des ersten Satzes (C. Mario, Artaserse), ein merkwürdiger Versuch, den ursprünglich einsätzigen Charakter der Sinfonie wieder in Erinnerung zu bringen.

Das ist in den großen Grundzügen die Umgebung, in die Mozart mit seinen seriösen Opern eintrat. Im einzelnen werden sich noch manche neuen Fäden anknüpfen lassen, der allgemeine Charakter wird indessen dadurch kaum geändert werden. Strengen dramatischen Ansprüchen hält diese Kunst gewiß nicht Stand; sie ist vielfach überreif, aber sie hat doch einen eigentümlichen, hoch entwickelten Stil, der sie im Einzelnen noch zu großen und echten Wirkungen befähigte. Daß es nicht leicht war, die Italiener auch jetzt noch auf dem Gebiete ihrer opera seria zu erreichen, geschweige denn zu schlagen, sollte eben Mozarts Beispiel beweisen.

---

1 Die Sinfonie des Alessandro ist einsätzig und leitet unmittelbar in den Chor über. 2 Angesichts der frühen Entstehung (1754) muß diese moderne Form befremden. Die Sinfonie ist höchstwahrscheinlich für eine spätere Aufführung nachkomponiert.

Mozarts Jugendopern

Das Oratorium La Betulia liberata

Die Reihe der dramatischen Werke Mozarts, die mit dem Mitridate beginnt und mit dem Re pastore schließt, steht wiederum unter dem Zeichen des Vaters. Er war es, der dem Sohne den Weg vorzeichnete, den er einzuschlagen hatte. Leopolds einziges Ziel war, ihm durch möglichst große und nachhaltige italienische Bühnenerfolge rasch zu Ruhm und Ansehen zu verhelfen, und das konnte nach seinen bekannten Grundsätzen nur erreicht werden, wenn Wolfgang sich rückhaltlos der Partei anschloß, die damals das Heft in der Hand hatte, den Neuneapolitanern. Wolfgang aber ging um so williger darauf ein, als er ja bereits durch Chr. Bach einen gründlichen Vorgeschmack von jener Kunst erhalten hatte; er wußte es von Anfang an nicht anders, als daß es seine Aufgabe sei, den damals modernsten, zugkräftigsten Operngrößen nachzustreben und sie womöglich zu überbieten. Es waren also durchaus nicht ideale oder gar reformatorische, sondern lediglich praktische Rücksichten, die ihn zur opera seria hinführten. Wirklich verstehen wird aber unter solchen Umständen Mozarts Jugendopern nur der, der sich den Maßstab seines Urteils von den Neuneapolitanern holt und die Frage zu beantworten sucht, ob und wieweit es Mozart gelungen ist, es ihnen gleichzutun. Erst wenn dieses Verhältnis klargestellt ist, wird sich beurteilen lassen, was diese Werke auch für seine eigene Entwicklung bedeuten[1].

[1] Früher war man allgemein geneigt, Mozart auch in der opera seria unbedingt die Palme vor den Italienern zuzuerkennen; auch O. Jahn vertritt noch diese Ansicht. Sie mußte fallen, sobald man die italienische Kunst, die man lange nur nach dem Hörensagen gelästert hatte, auch wirklich kennen zu lernen begann. Für eine objektive Beurteilung der Mozartschen Opern hat Fr. Chrysander in einer Reihe von Aufsätzen über den Mitridate (AMZ 1881 und 1882) die Bahn gebrochen, ihm folgt H. Kretzschmar Ges. A. II 259 ff.

Das Personenverzeichnis des Mitridate, re di Ponto (K.=V. 87, S. V. 5 mit Gr. Waldersees R.=B.)[1] **ist folgendes:**

Mitridate, re di Ponto e d'altri regni, amante d'Aspasia — Sign. Cav. *Gugl. d'Ettore* virtuoso di camera (Tenore).

Aspasia, promessa sposa di Mitridate, e già dichiarata regina — Sig. *Antonia Bernasconi* (Prima Donna. Soprano).

Sifare, figliuolo di Mitridate e di Stratonice, amante d'Aspasia — Sig. *Pietro Benedetti*, detto *Sartorino* (Soprano. Primo uomo).

Farnace, primo figliuolo di Mitridate, amante della medesima — Sign. *Giuseppe Cicognani* (Contralto).

Ismene, figlia del re de' Parti, amante di Farnace — Sign. *Anna Francesca Varese* (Seconda Donna. Soprano).

Marzio, tribuno Romano, amico di Farnace — Sign. *Gasp. Bessano* (Tenore).

Arbate, governatore di Ninfea — Sign. *Pietro Muschietti* (Soprano).

Mitridate, der bekannte König von Pontus, hat vor seinem Feldzug gegen Rom seine Verlobte Aspasia unter der Obhut seiner beiden Söhne Sifare und Farnace zurückgelassen. Auf die falsche Nachricht von Mitridates Tod wirbt Farnace um Aspasias Liebe, worauf diese bei dem bereits heimlich von ihr geliebten Sifare Schutz sucht. Den darob zwischen den Brüdern entbrennenden Streit beendet der wiederkehrende König, der Farnace eine Braut in Ismene mitbringt. Bald entdeckt er das Verhältnis seiner Söhne zu Aspasia und Farnaces verräterischen Verkehr mit Rom und beschließt, sie samt Aspasia zu töten. Schon hält Aspasia den Giftbecher in der Hand, als ihn Sifare ihr entreißt. Unterdessen kommt dem eingekerkerten und von den Römern befreiten Farnace sein schimpfliches Verhalten zum Bewußtsein. Im Verein mit Vater und Bruder zerstört er die römische Flotte, wobei Mitridate tödlich getroffen wird. Sterbend überläßt er Aspasia dem Sifare, während Farnace sich nunmehr erbietet, Ismene zu heiraten. Ein Rachegesang gegen die römische Tyrannenmacht schließt die Oper.

Die Oper besteht mit Ausschluß der Ouvertüre aus vierundzwanzig Nummern, lauter Arien, mit Ausnahme eines Duetts (17) und des Quintetts am Schluß[2]. Die Originalpartitur scheint verloren gegangen zu sein[3]; dagegen sind mehrere einzelne Nummern in ver-

[1] Vgl. Chrysander a. a. O. WSF I 341 ff. Von älteren Arbeiten vgl. L. v. Sonnleithner Caecilia XXIII 223 ff., XXIV 65 ff., XXV 65 ff. Ein Exemplar des Textbuches befindet sich auf der Berliner Bibliothek. [2] Das Quintett fehlt in der Abschrift des Pariser Konservatoriums, findet sich aber in der des Britischen Museums (Köchel AMZ 1864, S. 495). Eine im Textbuch angegebene Arie der Aspasia im dritten Akt fehlt ganz. [3] Nach dem Rev.=Bericht (S. 30) ist das Autograph durch Herrn Fr. Stage in Berlin zur Versteigerung gekommen; der Käufer ist nicht ermittelt worden. Dr. H. Watson in Manchester fand 1890 bei dem dortigen Buchhändler Cornish 9 Nummern des Mitridate im Original (Brie

schiedener Komposition erhalten; sie zeigen, daß Mozart, mehr wohl um den Sängern als um sich zu genügen, verschiedene Versuche machen mußte. Zu der ersten Arie des Mitridate (7) Se di lauri il crine adorno sind vier verschiedene skizzierte Entwürfe vorhanden; die Arie der Aspasia (13) Nel grave tormento ist in einer verschiedenen Komposition angefangen, die aber schon im ersten Tempo bald abbricht; fünf andere Nummern sind in vollständiger Ausführung vollendet und haben späteren Bearbeitungen Platz gemacht[1].

Der Text ist ein lehrreiches Beispiel dafür, wie nahe die Librettistik Metastasios den Franzosen steht. Rhetorisches Heldentum, verschlungenes Liebesspiel, ein großer geschichtlicher Hintergrund, das Alles gemahnt an Metastasio, und nur dessen schönrednerischer Flitter fehlt. Trotzdem gehört dieses Buch zu den besseren seiner Gattung. Es ist geschickt angelegt und konnte dem Komponisten Gelegenheit zu echt dramatischen Wirkungen geben, wenn dieser Kom-

in der Musical Times vom 1. Juli 1890), unter denen sich auch die von Jahn angeführten Stücke befinden (s. folgende Anm.). Mit denselben zusammen fand er die Autographe der Klavierkonzerte in B und A (K.-V. 238, 488), die Stage und J. B. André in Berlin besessen hatten. Die von André verzeichneten Nummern gibt A. André in seinem handschriftlichen Verzeichnisse an (Köchel-Verz. S. 92). Diese Stücke waren also zusammen, und es waren also wohl nur die von Watson gefundenen Nummern Gegenstand der Versteigerung. Das vollständige Original des Mitridate muß nach wie vor als verschollen gelten (Deiters). [1] Es sind folgende:

1 Arie der Aspasia Al destin, che la minaccia in G dur, lang ausgeführt, mit vielen Passagen, ziemlich steif.

8 Arie der Ismene In faccia all' oggetto, in B dur $^3/_4$, mit einem Mittelsatz in G moll $^2/_4$ Allegretto; recht hübsch, ohne ausgezeichnet zu sein.

12 Arie des Sifare Lungi da te, mio bene in D dur, Adagio, eine lange gehaltene, aber nicht frische Kantilene. Im Mittelsatz G dur $^3/_4$ bricht sie ab.

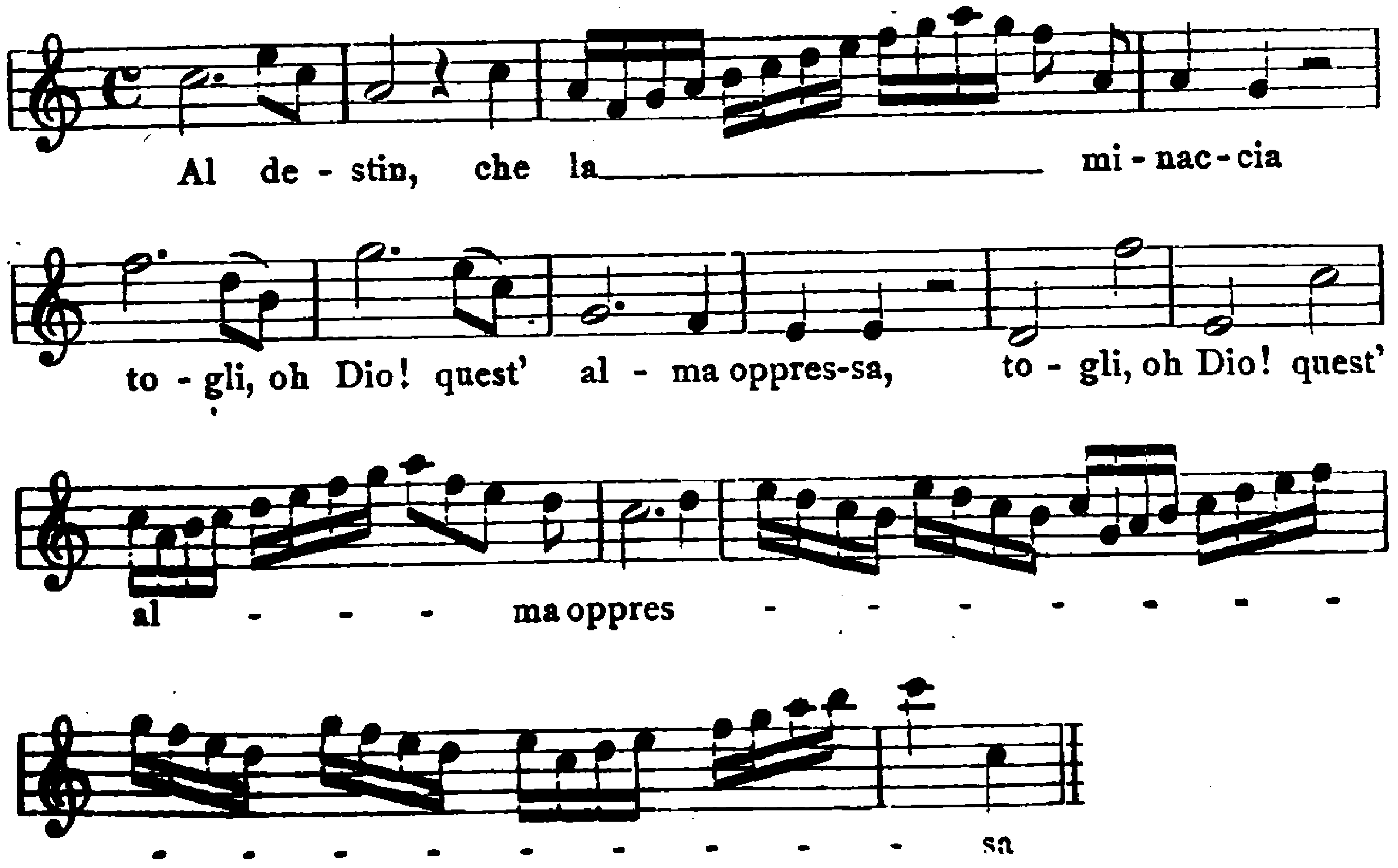
17 Duett in Es dur, viel länger ausgeführt; Adagio und Allegro werden beide wiederholt. Das Duett ist reichlich mit Terzenpassagen ausgestattet, übrigens etwas steif.

19 Arie des Mitridate Vado incontro al fato estremo, in F dur. Der Ausdruck ist stolz und kräftig, die Harmonien sind ungewöhnlich kühn und frappant. Vielleicht ist dies der Grund, weshalb der Sänger sie verschmäht hat; die Arie, die an ihre Stelle getreten ist, geht gerade in dieser Hinsicht über das Gewöhnliche nicht hinaus. Die Angaben Köchels (S. 92) nach Andrés Verzeichnis dürften sich doch wohl trotz einer Abweichung bei der letzten Nummer auf dieselbe Sache beziehen; wer den Irrtum begangen, konnte nicht festgestellt werden. Übrigens ist auch über den Verbleib der Autographe dieser Nummer nichts bekannt. Vgl. den Rev.-Bericht (Deiters).

ponist eben nicht ein 14jähriger deutscher Knabe gewesen wäre. Abermals stand Mozart vor einer Aufgabe, der er seelisch noch nicht gewachsen war.

Das einzige, was er dafür mitbrachte, war seine reiche musikalische Ader, und es war darum ganz natürlich, daß er mit seiner Oper lediglich ein wirkungsvolles, großes Musikstück schaffen wollte. Es war sein Glück und sein Erfolg, daß diese Absicht sich mit den Ansprüchen des damaligen Publikums deckte; wäre er damit in der Zeit Jommellis und Traëttas hervorgetreten, so hätte ihn höchstwahrscheinlich auch seine Wunderkindschaft nicht vor dem Durchfall geschützt.

Unter diesen Umständen, die nicht allein für den Mitridate, sondern für alle italienischen Werke bis zum Rè pastore gelten, kann natürlich von einer durchgeführten dramatischen Charakteristik keine Rede sein. Die finstere Hoheit des orientalischen Herrschers war dem Knaben ebenso ein Buch mit sieben Siegeln, wie der heroische Liebesschmerz Aspasias und Sifares. Er behilft sich dabei mit dem allgemeinen, frostigen Theaterpathos der Neuneapolitaner, dessen Merkmale er sich mit der ihm eigenen merkwürdigen Anpassungsfähigkeit zu eigen gemacht hat. Wie naiv er aber dabei mitunter verfährt, zeigt gleich Aspasias erste Arie mit dem Thema[1]:



[1] Kretzschmar S. 263.

Dieser Wutausbruch begleitet einen Text, der weiter nichts enthält als ein schlichtes Gebet an die Gottheit! Während wir in derartigen hochpathetischen Arien vergeblich nach Zügen des späteren Mozartschen Geistes suchen, ist dem Komponisten der Ausdruck des Schmerzes und der Sehnsucht besser gelungen, hier wirkten die italienischen Vorbilder und sein eigenes Talent zusammen. So trägt die G moll-Arie der Aspasia Nel sen mi palpita (Nr. 4) mit ihrer durch die Zurückhaltung nur noch rührenderen Wehmut, ihrem modulatorischen Gang, der kaum einmal die Molltonart verläßt, und ihrer herben Chromatik ganz die Züge des späteren Meisters, wenn sie ihn auch gesanglich noch nicht erreicht. Auch die liedmäßige Arie Ismenes (Nr. 18) Tu sai per chi m'accese hebt sich durch den schlichten und herzlichen Ton des Zuspruchs vorteilhaft heraus. In anderen empfindsamen Sätzen bildet Mozart die italienischen Muster mit Glück weiter. Die beiden langsamen Esdursätze III 4 (Ombraszene der Aspasia) und N. 22 (Farnace) tragen die Spuren Chr. Bachs, die Allegromelodie der Arie Parto, nel gran cimento (Nr. 5) stammt unmittelbar aus Piccinnis Cesare (s. o. S. 253), der auch in Nr. 2 (l'orgoglio d'un audace Part. S. 24) hindurchblickt.

Aber nicht allein in dramatischer, auch in rein musikalischer Beziehung bleibt Mozart in diesen Jugendopern oft hinter den Italienern zurück. Zwar ahmt er ihre beiden modernsten Arienformen, die mit verkürztem Dacapo und die gedrängte dreiteilige, sowie die zweiteilige Kavatine mit Glück und Geschick nach, aber im inneren Bau herrscht noch eine merkwürdige Unruhe. Das Hauptgeheimnis der italienischen Kunst, die bei aller Breite und Ausführlichkeit doch stets organische Geschlossenheit ihrer Melodik, ist ihm offenbar noch nicht aufgegangen. Statt seine Gedanken ruhig zu entwickeln und zu verarbeiten, springt er häufig genug ab und überrumpelt die Hörer mit neuen Motiven, die ihm seine reiche Phantasie in unerschöpflicher Fülle zuträgt. Auch sonst hat er des Guten gelegentlich viel zu viel getan: so nimmt er in dem oben angeführten Beispiel die Koloratur, dazu noch auf ganz unsinngemäße Worte, schon in das Thema selbst herein, was die Italiener aus guten Gründen vermeiden; sie treten mit dem Zierrat erst hervor, wenn der melodische Bau in seinen Grundlagen fertig ist: im zweiten Abschnitt des ersten Teils.

Ebenso ist das Verhältnis zwischen Gesang und Orchester noch nicht geklärt. Mozart ist zwar offenbar von seinem Vater darüber

belehrt worden, daß er bei einer italienischen Oper mit seinen sinfonischen Künsten zurückzuhalten habe, und hat demnach besonders im ersten Teile der Oper Begleitungen geschrieben, die für damalige Begriffe geradezu altmodisch einfach klingen. Aber dann machte sich doch seine bisherige Erziehung mit Macht wieder geltend: von etwa Nr. 13 an drängen sich die Instrumente nach deutscher Art wieder mehr und mehr vor[1]. Dagegen findet sich zu jener elastischen, besonders von Piccinni gepflegten Orchesterführung, die die Ausdruckskraft der Instrumente ausnützt, ohne das Vorrecht des Gesangs zu schmälern, im Mitridate noch kaum ein schwacher Ansatz.

Die meist sehr breit angelegten Anfangsritornelle bringen nach Bachschem Muster in der Regel zwei durch einen scharf markierten Halbschluß getrennte, gegensätzliche Themen, von denen das zweite indessen nur in Ausnahmefällen (14) Gesangscharakter trägt und weit häufiger als Solo dem vorhergehenden Tutti gegenüber gedacht ist. In der Arie selbst tauchen diese Seitenthemen meist bei der ersten Wiederholung des Textanfanges auf, so daß also der dichterische Hauptgedanke der Arie gleich zu Anfang zwei musikalisch sehr gegensätzliche Formen annimmt (1). Auch Bach und die Italiener lieben solche Gegensätze, aber ihre Seitenthemen treten nicht von Anfang an so anspruchsvoll den Hauptthemen zur Seite, sondern werden erst im Verlauf des Gesanges sozusagen durch Hintertüren eingeführt, so daß die Herrschaft der Hauptgedanken gesichert bleibt. An Mozarts spätere, echt dramatische Art, in einer Arie die verschiedensten Stimmungen zusammenzufassen, darf man dabei ja nicht denken, es war vielmehr wiederum bloß die Freude an der eigenen Ideenfülle und an rein musikalischen Gegensätzen, die ihm hier die Feder führte.

So bedeutet diese Oper ihren Vorgängerinnen gegenüber zwar technisch einen erheblichen Fortschritt, von einer völligen Herrschaft über den italienischen Gesangsstil ist sie dagegen noch weit entfernt.

Auffallend sind die Seccorezitative, mit deren Deklamation es Mozart, offenbar in Erinnerung an die deutsche Art[2], weit ernster genommen hat als die Italiener. Sie sind meist tadellos deklamiert und tragen auch dem Affekt im einzelnen Rechnung, soweit ihn der Knabe überhaupt zu empfinden imstande war. Dagegen stehen die ziemlich zahlreichen Akkompagnatos, trotzdem Mozart auch hier mit neuen

[1] Vgl. WSF 346 f. [2] S. o. S. 103.

Motiven verschwenderisch umgeht, jenem Demofoonte-Rezitativ[1] im Ausdruck ganz erheblich nach.

An Ensembles weist die Oper außer dem Schlußquintett von dem üblichen flüchtigen und heiteren Schlage noch ein Duett (Nr. 17) auf, von breiter, an die Buffooper gemahnender zweiteiliger Form; der erste Teil gehört mit seiner schwelgerischen Schwärmerei zu den besten Stücken der Oper. In der Begleitung tritt zu dem üblichen Hörnerpaar noch ein zweites hinzu.

Die knapp gehaltene Ouvertüre folgt in den beiden Ecksätzen mit den kurzatmigen Seitenthemen, den bei aller Kürze mit neuen Gedanken arbeitenden Durchführungen und dem großen Crescendoanlauf des Schlußprestos der Art Piccinnis, der Mittelsatz weist dagegen mit seiner traulichen Marschweise auf Mozarts österreichische Heimat hin.

Der Text der 1772 komponierten Oper Lucio Silla (K.-V. 135, S. V. 8 mit Waldersees R.-B.) war von Giovanni da Gamerra gedichtet und der Vorrede nach von Metastasio revidiert; das Personenverzeichnis lautet:

Lucio Silla, dittatore	Sgr. *Bassano Morgnoni* (Tenore).
Giunia, figlia di Cajo Mario e promessa sposa di Cecilio	Sgra. *Anna de Amicis-Buonsolazzi* (Prima donna).
Cecilio, senatore proscritto	Sgr. *Venanzio Rauzzini* (Soprano, Primo uomo).
Lucio Cinna, amico di Cecilio e nemico occulto di Lucio Silla, patrizio Romano	Sgra. *Felicità Suarti* (Soprano).
Celia, sorella di Lucio Silla	Sgra. *Daniella Mienci* (Soprano).
Aufidio, tribuno, amico di L. Silla	Sgr. *Giuseppe Onofrio* (Tenore).

Der von Silla (Sulla) geächtete Senator Cecilio kehrt heimlich nach Rom zurück und erfährt hier von Cinna, Silla habe ihn für tot erklären lassen, um seine Braut Giunia zu gewinnen. Als diese die Werbung des Diktators zurückweist, beschließt er, sie zu töten. Die Liebenden feiern an düsterer Gräberstätte ein Wiedersehen. Silla versucht mit Hilfe seiner Schwester Celia vergebens bei Giunia doch noch zum Ziel zu gelangen, während Cecilio und Cinna ihn zu ermorden beschließen. Aber der Mordanschlag mißlingt und die Liebenden entschließen sich, gemeinsam zu sterben. Da erklärt Silla, er wolle, um seinem Herzen Ruhe zu verschaffen, allen verzeihen, vereinigt Cecilio mit Giunia, Cinna mit Celia, legt die Diktatur nieder und gibt Rom die Freiheit zurück.

[1] S. o. S. 181 f.

Man kann es Metastasio nachfühlen, daß ihm dieser Text stark verbesserungsbedürftig vorkam. Auch mit seinen Änderungen gehört er zu den allerschwächsten Erzeugnissen der Metastasianer, widersinnig in der Charakteristik, hilflos in der Führung der Handlung und trocken und steif im äußeren Ausdruck. Vom dramatischen Standpunkt aus war die Komposition dieses Buches von Anfang an hoffnungslos. Allerdings war dieser für Mozart ebensowenig maßgebend wie beim Mitridate; man ließ sich damals schon ein gutes Stück dichterischen Unsinnes bieten, wenn nur die Musik ihre Wirkung tat und den Sängern dankbare Aufgaben stellte. Auch dieser Mozartsche Silla ist noch ein echtes Kind des neuneapolitanischen Geistes, allerdings merklich fortgeschrittener im Stil und der Richtung verwandt, die in demselben Jahrzehnt Sarti zum Siege geführt hat. Das beweisen die Chöre und die dem Mitridate gegenüber auffallend gesteigerten Akkompagnatos[1]. Und gleich in dem ersten Chor (Nr. 6) auf dem düstren Gräberplatz, der seinem Grundgedanken und teilweise auch seiner dichterischen Fassung nach von der ersten Szene in Glucks „Orpheus" abhängig ist, tritt ein neuer Zug hervor, der dem Mitridate fehlt und in Mozarts persönlicher Entwicklung begründet ist. Zwischen beiden Opern war der Knabe in die Jünglingsjahre eingetreten. Was ihm damals noch gefehlt hatte, das Empfinden für große tragische Leidenschaft, brach sich jetzt in der Seele des angehenden Mannes mit Urgewalt Bahn, und es ist ganz natürlich, daß er das Neue, was sich in seiner Brust regte, zunächst auch als etwas Außerordentliches, Ungewöhnliches empfand. So durchrieselten ihn bei jener Gräberszene, wo Giunia den Schatten ihres verstorbenen Vaters anruft, einem alten Lieblingsvorwurf der opera seria, alle Schauer des Phantastischen und Dämonischen. Wohl bedient er sich grundsätzlich derselben Mittel wie die italienischen Ombraszenen, von der Esdur-Tonart, den Synkopen und Tremolos an bis zu den Geisterlauten in den Bläsern herab, aber daneben stoßen wir in allerhand ungewöhnlichen melodischen und besonders harmonischen Zügen, kühnen und spannenden Übergängen und neuen instrumentalen Wendungen fast Schritt für Tritt auf Zeugnisse einer ungewöhnlich erregten Phantasie, wie sie sich in diesem Grade weder bei den Italienern noch bisher bei Mozart selbst finden. Bei solchen Frühlingsschauern des jungen Genies mochte so

[1] S. o. S. 254.

manchem Hörer, der sich des Mitridate erinnerte, bange werden; schon das einleitende Andante trägt in jeder Hinsicht Ausnahmecharakter.

Im folgenden, ungewöhnlich reich instrumentierten Akkompagnato des Cecilio (Str. Ob. Fag. Corn. Trombe) wechselt Mozart nach seiner bekannten Art zwar wieder fortwährend die Orchestermotive, aber der nächtliche Spuk wird dadurch nur noch gesteigert; bald rauscht der Wind durch die Zypressen, bald tönts wie klagender Geisterruf aus den Grüften herauf, und auch die rasche Wandlung vom Schauder bis zum mühsam verhaltenen Jubel in Cecilios Brust beim Nahen Giunias ist von zwingendem dramatischem Leben. Mit einem echt Mozartschen, knappen Crescendoanlauf führt das Orchester in das Totenlied des Chores hinüber, das nach französischem Vorbild einen Sologesang Giunias einschließt. Auch dieser Chor weist bei aller feierlichen Haltung die Merkmale der Erregung auf: scharfe harmonische und dynamische Akzente und häufig wechselnde Orchestermotive, von denen einige, frei umgebildet, auch in das Solo übergehen. Dieses selbst ist zwar, vom Standpunkte italienischer Melodiebildung aus betrachtet, wieder etwas zu wenig einheitlich und zu unruhig geraten, empfängt aber dafür einen eigentümlichen Reiz durch die Mitwirkung der Instrumente; es ist, als ob Giunia durch die abgerissenen Seufzer, die der tote Vater in den Bläsern aus dem Grabe heraufschickt, immer neuen Antrieb zur Klage gewänne. Prachtvoll ist der Aufschwung am Schluß mit den Sforzatoschlägen des Orchesters und den klagenden Bratschen. Der zweite Chor nimmt den ersten in leicht veränderter Gestalt[1] und gesteigerter Leidenschaft wieder auf. Ein Vergleich mit der Trauerszene des „Orpheus" ist freilich nicht am Platze, beide Stücke sind in Ausdruck und Gestalt so verschieden wie nur möglich[2]. Aus der Szene des Lucio Silla aber leuchtet zum ersten Male nicht allein der Dramatiker Mozart hervor, sondern auch der große Meister des Dämonischen, und sie ist um so wertvoller, als es ziemlich lange gedauert hat, bis Mozart dieses Gebiet wieder betrat. Die Fortsetzung mit dem Liebesduett (Nr. 7) fällt wieder ins unverfälscht Italienische zurück; schön sind darin gleich zu Anfang die fast in Schumannscher Schwärmerei kosenden Bläser, der trübe Schatten, den das Wort ombra vorauswirft, und auch das helle Adur,

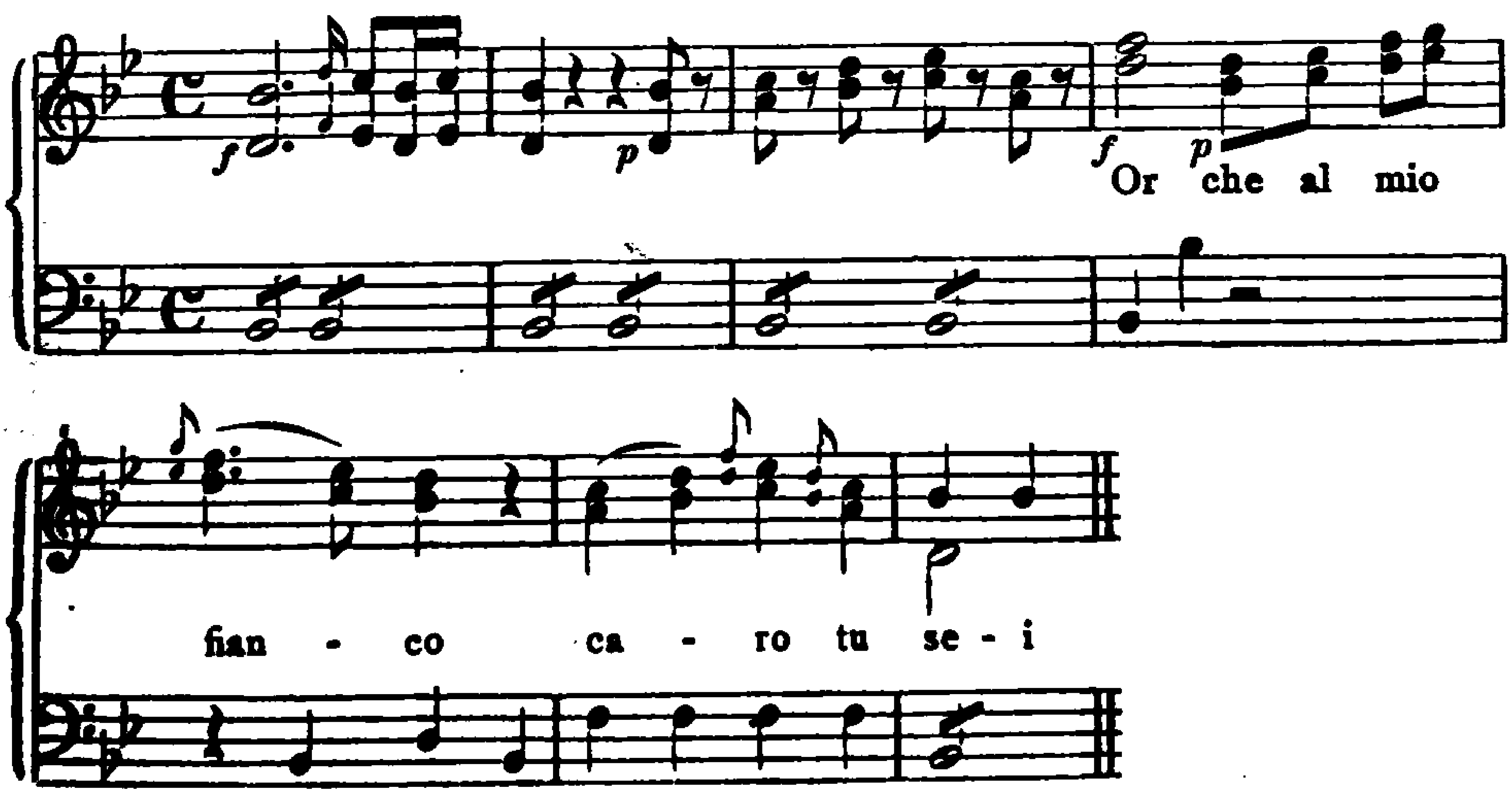
[1] Auch die Anfangsphrase des Solos ist identisch mit den beiden Choranfängen. [2] Bachs Komposition nähert sich der Gluckschen auch musikalisch weit mehr, nur ist deren Strenge ins Weiche, Wehmütige gemildert.

das nach all den vorangegangenen Schauern befreiend wirkt. Das ganze Stück, das zu zwei Dritteln in einfachem homophonem Zusammensingen der Stimmen besteht, trägt in seinem ausschließlich musikalischen Wesen den unverfälschten italienischen Stempel[1], bis auf den stärkeren Anteil der Instrumente und wenige Einzelzüge, wie den echt Mozartschen, spannenden chromatischen Oktavenruck (a ais h) im Allegro (Part. S. 94).

Daß die Oper außerdem noch zwei Chöre enthält (Nr. 17 und 23), verdankt sie dem fortschrittlichen Einfluß Chr. Bachs. Der zweite ist ein Rondo mit Chorrefrain nach französischer Art. Das Terzett Nr. 18 macht den auch von den Italienern unter dem Einfluß der Buffooper öfters unternommenen Versuch, die drei Charaktere einander gegenüberzustellen, den herrischen Silla, den feurigen Cecilio und die von der Liebe bis zum Tode erfüllte Giunia, bei der der Versuch am besten geglückt ist. Gewiß liegt hier ein Fortschritt zum Dramatischen vor, indessen ist diese Art weder von Mozart geschaffen worden, noch führt sie etwa in gerader Linie auf seine spätere große Ensemblekunst zu.

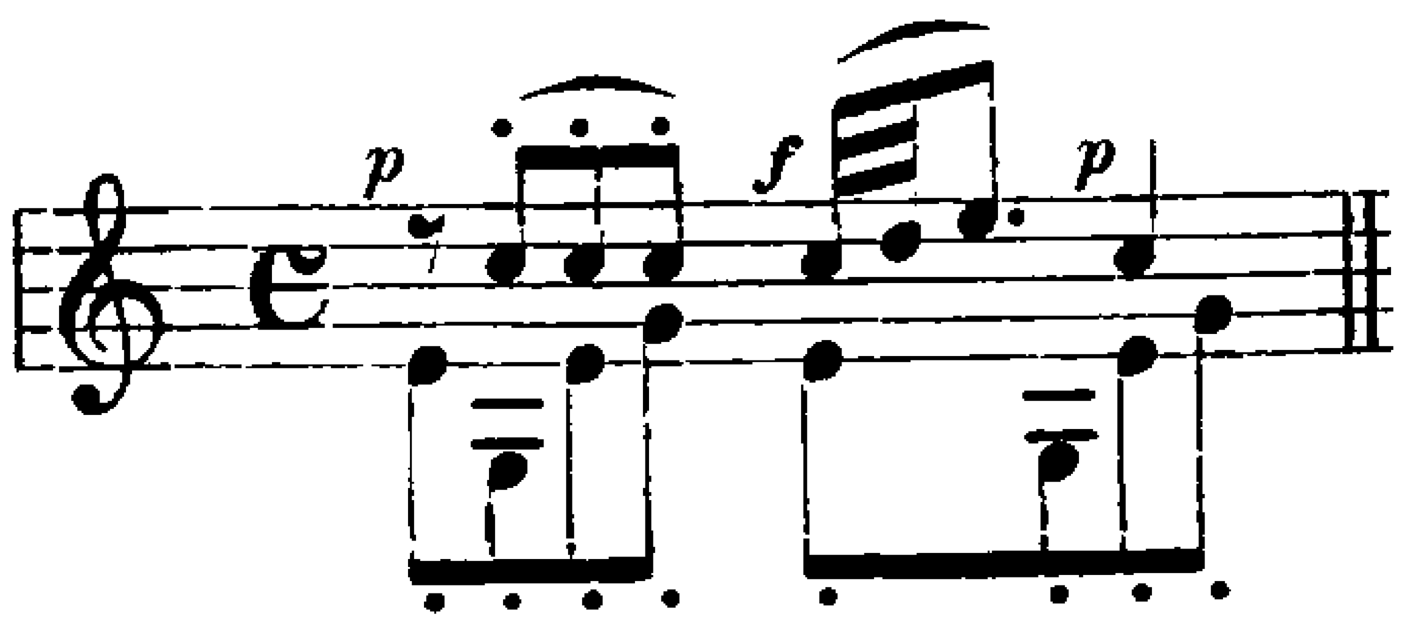
Was die Arienform anbetrifft, so tritt neben die beiden Hauptformen des Mitridate, die mit um die Hälfte verkürztem Dacapo und die gedrängte dreiteilige, jene andere, von Chr. Bach geschaffene, die das Dacapo zwar gleichfalls verkürzt, aber ohne den Hauptgedanken

1 Bach gliedert sein Duett genau wie Mozart. Sein Allegro beginnt:



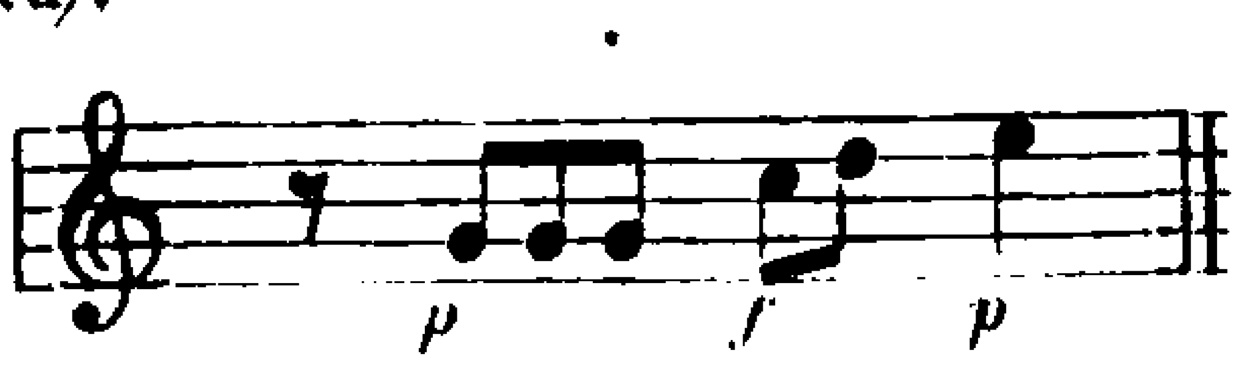
Die Vermutung liegt nicht fern, daß hier der Meister durch den Schüler angeregt worden sein könnte. Im übrigen sei auf die Verwandtschaft des Bachschen Anfangs mit Blondchens Arie „Durch Zärtlichkeit und Schmeicheln" hingewiesen.

dabei wegzulassen[1]. Daneben taucht noch eine vierte Form auf und zwar gerade in den bedeutendsten Arien: sie besteht aus zwei annähernd gleich langen, in der Stimmung lebhaft miteinander kontrastierenden Teilen ohne Wiederholung des ersten[2]. Die Vorbilder dazu sind wohl in der Buffooper und bei Sarti zu suchen. Bezeichnenderweise tragen gerade die Arien der Giunia (4, 22) diese ungewöhnliche Form. Sie sind neben der Gräberszene die eigentlichen Träger jener heißen, leidenschaftlichen Glut; man fühlt es ihnen deutlich an, wie stark diese Heroinengestalt aller ihrer Verstiegenheit zum Trotze die Phantasie des Jünglings entzündet hat. In echt jugendlicher Schwärmerei faßt er sie als ein herbes, hoheitsvolles Bild ohne Gnade auf, ja er ist naiv genug, ihre Arie Nr. 11, deren Text nur dem Gefühl banger Hilflosigkeit Ausdruck verleiht, im hochpathetischen Stile italienischer Racheschwüre zu komponieren, wobei auch die Koloratur noch weit über das Maß des Mitridate hinausgeht. Ihren beiden bedeutendsten Arien (16, 22) gehen begleitete Rezitative voraus, denen wiederum der Reichtum an Motiven, aber auch die auffallend düstere und erregte Färbung gemeinsam sind. Die Arie Nr. 16 empfängt ihr eigentümlich unstetes Gepräge durch die fast beständig unterbrochene Gesangslinie und die hartnäckig wiederholte, bohrende Geigenfigur:

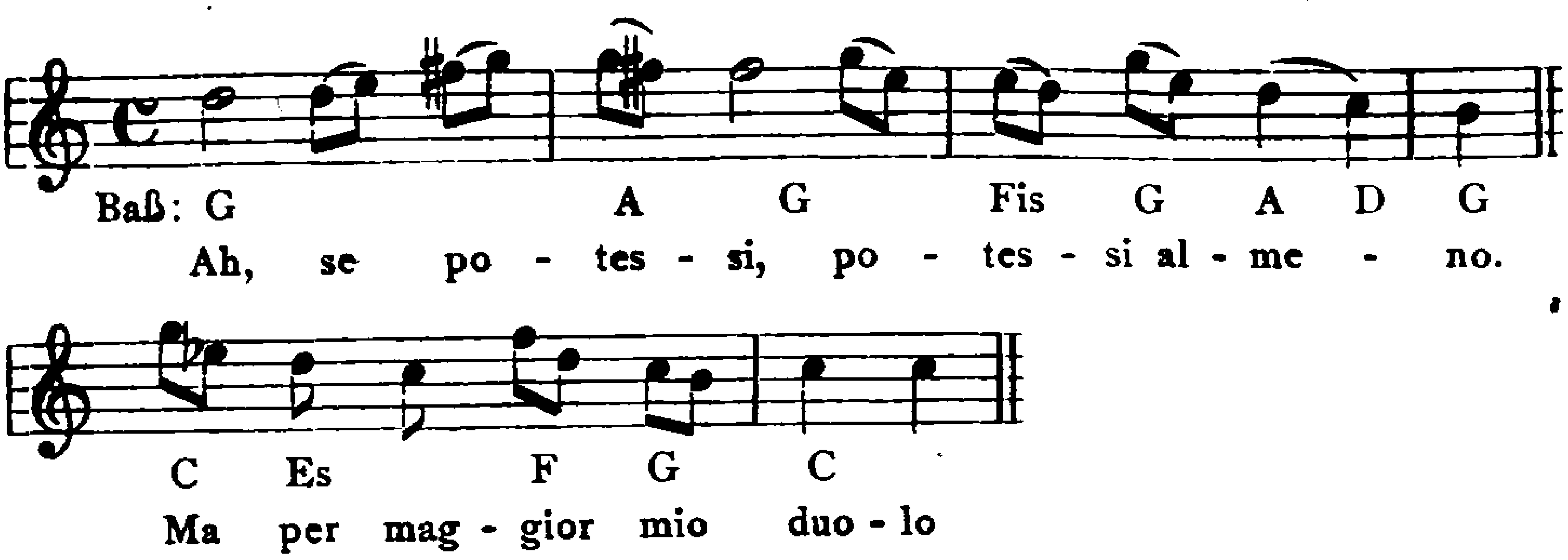


die ihre Herkunft aus der Buffooper nicht verleugnet[3]. Thematisch bringt sie zwar nicht viel Eigenes, denn Wendungen wie

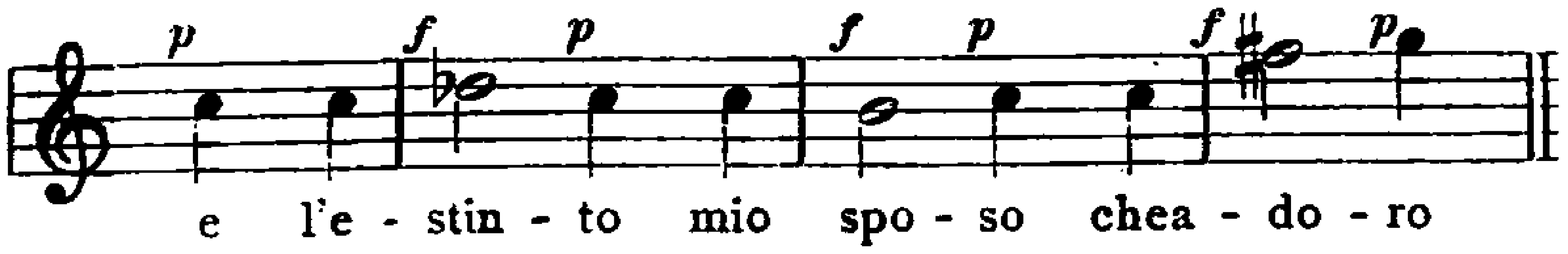
[1] S. o. S. 242. Vgl. bei Mozart Nr. 2, 12, 14. Nr. 1, 3 und 15, die WSF I 487 hierher rechnen, gehören anderen Formen an: Nr. 1 und 15 haben ein volles, wenn auch variiertes Dacapo, Nr. 3 ein um die Hälfte verkürztes. [2] Übergangsformen sind Nr. 2, wo der zweite Teil Anklänge an den ersten und am Schluß das Anfangsritornell bringt, und ähnlich Nr. 13. [3] In Piccinnis Ciro (I 4) geht das analoge Motiv durch:



Man beachte dabei auch die gleichartige Dynamik.

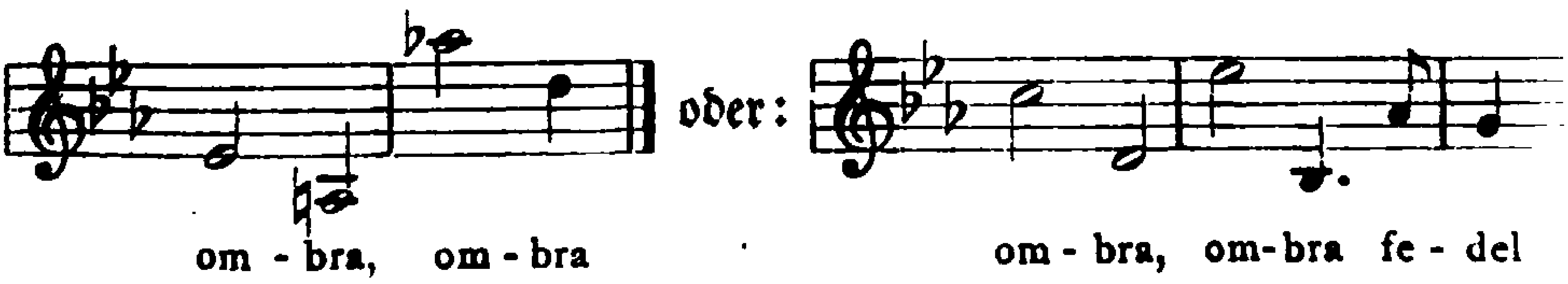


gehören zum Gemeingut der Neapolitaner. Aber merkwürdig ist das zerrissene modulatorische Wesen des Stückes; der plötzlich nach Gdur hereinplatzende Esdurakkord z. B. wirkt allein wie ein Donnerschlag. Noch höher erhebt sich die Arie Nr. 22: ein banges, bereits von den Schauern des Todes gestreiftes Andante, in dessen Beginn in den Flöten und Bratschen noch die letzten Seufzer des Geliebten hereintönen, und ein fieberhaft jagendes Allegro, das den Hauptgedanken von Giunias Seele:



mit fast Gluckschem Meißel heraushämmert. Das Orchester, das auch hier wieder eine große Rolle spielt, peitscht es in einem erregten Schlußritornell noch zu Ende.

Noch größere Rücksicht als auf die de Amicis hat Mozart auf Rauzzini, den Darsteller des Cecilio genommen, und zwar sowohl auf den Umfang der Stimme (a bis as²), als die Art der Bildung. Rauzzini war theoretisch gründlich geschult und selbst Komponist, und Mozart hat ihm deshalb besonders schwierige Aufgaben im Treffen gestellt. Seine dritte Arie enthält Sprünge wie



die keine geringe Sicherheit des Einsatzes bezeugen. Die erste, durch ein ausdrucksvolles Rezitativ eingeleitete Arie (2), die der Vorliebe der Kastraten gemäß mit einem lang ausgehaltenen Tone beginnt, faßt

freilich den tenero affetto wieder viel zu pathetisch auf[1], und umgekehrt ist die dritte (21), die er vor seinem Tode tröstend an Giunia richtet, viel zu leicht und tändelnd geraten. Dagegen nimmt Mozart in der dritten Szene des zweiten Aktes wieder einen bedeutenden Anlauf, und zwar schon in dem einleitenden Secco. Das Akkompagnato Ah corri, das diesmal auch motivisch einheitlich gestaltet ist, ist mit seinen realistischen Schreien und seiner kühnen Harmonik von packender Wirkung, und ein genialer Zug ist die Übernahme des zuerst in der Vergrößerung auftretenden Motivs von drei Noten in die folgende Arie. Für deren Einheit sind diese immer wieder vom ganzen Orchester wild hereingeschmetterten Schläge ganz wesentlich, denn im übrigen spielt auch sie sich in beständigem Wechsel der Stimmungen und Themen ab.

In den beiden Arien des Silla (5, 13) mußte Mozart auf den ungeübten Morgnoni Rücksicht nehmen. Es fehlen ihnen deshalb alle virtuosen Züge. Aber auch so ist er nicht über den landläufigen Theaterbösewicht hinausgekommen, höchstens daß der wieder echt Mozartisch von Oboen und Violen spannend eingeführte zweite Teil der zweiten Arie seiner Gestalt eine etwas persönlichere Färbung verleiht.

Von Celias Arien zeichnen sich die beiden liedmäßigen (3, 15) durch jenen graziösen und innigen Ton aus, den Mozart für derartige Mädchengestalten liebt. Die beiden anderen (10, 19) sind Durchschnittsarbeit, ebenso wie die Arie des zweiten Tenors Aufidio (8) und die drei Arien des Cinna (12, 20).

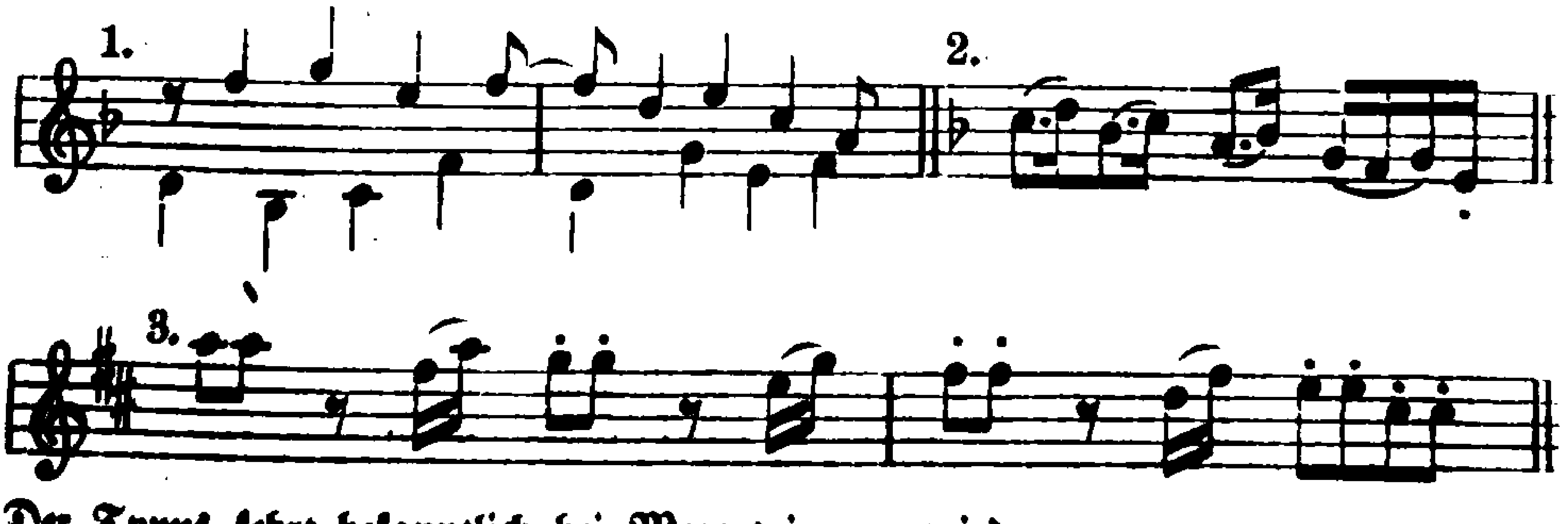
So stehen in dieser Oper neben den Merkmalen des neapolitanischen Kulissenstils, der zum Teil noch gesteigert ist, Spuren eines ihm gänzlich fremden Geistes. Dazu gehört außer jenem leidenschaftlichen, revolutionären Ton[2] auch die Rolle des Orchesters. Das rein gesangliche Ideal der Italiener ist im Lucio Silla noch weniger erreicht als im Mitridate, denn zwischen beiden hatte sich Mozart in Salzburg abermals vorwiegend der Instrumentalmusik zugewandt. Sein Opernorchester ist zwar ausdrucks-, aber auch anspruchsvoller geworden, es begleitet und erläutert die Vorgänge wohl manchmal in sehr poetischer Weise, aber es drückt ebenso oft auf den Gesang, namentlich da, wo

[1] In Bachs Andantesatz kommt diese Empfindung besser zum Ausdruck.
[2] Bezeichnend ist auch die hier sorgfältiger als je angegebene Dynamik mit ihrem plötzlichen Wechsel von p und f, ihren häufigen Sforzati und Crescendi.

ihm Mozart nach seiner bekannten Art statt der Verarbeitung der einmal gewählten Motive immer wieder neue Episoden anvertraut. Auch die Gesangsmelodik selbst ist stärker instrumental gefärbt als im Mitridate. Das innere Leben des Orchesterkörpers wird ebenfalls mannigfaltiger: die zweiten Geigen gehen den ersten gegenüber ihren eigenen Weg — wiederum ein Erbstück Chr. Bachs; die Bratschen lösen sich vom Basse los, treten häufig geteilt auf, und namentlich die Bläser überraschen oft nicht allein durch selbständige, ausdrucksvolle Motive, sondern auch durch eigentümliche Klangwirkungen. Jener phantastische Geist offenbart sich am deutlichsten in den Zwischenspielen, aber auch die meist groß angelegten, mit gegensätzlichen Themen[1] arbeitenden Vorspiele gehen im Durchschnitt über das italienische Maß hinaus. Auf die eigentümliche Bedeutung der Akkompagnatos, die hier häufiger auftreten als in allen anderen Mozartschen Opern, wurde bereits hingewiesen. Die Seccorezitative sind dagegen ungleich. Man glaubt förmlich die Stellen zu erkennen, wo Mozart Feuer fing: da erhebt er sich plötzlich aus konventionellen, wenn auch stets gut deklamierten Partien zu lebendigem dramatischem Schwung, an dem wiederum die Harmonik einen großen Anteil hat (vgl. bes. die zweite und neunte Szene des zweiten und die vierte Szene des dritten Aktes).

Die Sinfonie entspricht in ihrem ersten Allegro ihrer Vorgängerin bis in das neue Thema der Durchführung hinein. Der Mittelteil des dreiteiligen Andantes aber bringt, zwar nicht motivisch, aber dem Geiste nach, einen Hinweis auf das Folgende in jener halb unheimlichen, halb schmerzlichen Mollpartie (P. S. 8), in der sich die Leidenschaft ganz überraschend Luft macht; charakteristisch sind auch hier die

[1] Bemerkenswert ist, daß drei Arien (1, 2, 5) dasselbe, von Paisiello beeinflußte (s. u.) Seitenthema in verschiedener Gestalt bringen:



Der Typus kehrt bekanntlich bei Mozart immer wieder.

scharfen dynamischen Akzente. Der letzte Satz ist ein sprühendes Rondo mit geistvoll variiertem Thema.

Die beiden 1771 und 1772 komponierten „dramatischen Serenaden" (azioni teatrali) sind Gratulationsfestspiele in dramatischer Form, wie sie im 17. und 18. Jahrhundert von Fürsten, vom Adel und schließlich auch vom Bürgertum (man denke z. B. an S. Bachs „Zufriedengestellten Äolus[1]") zu Hunderten für allerhand Feste bei den Komponisten bestellt wurden. Im Mittelpunkt stand natürlich die Person des Gefeierten, dem dabei in mythologischer, allegorischer und arkadischer Einkleidung mehr oder weniger plumpe Schmeicheleien dargebracht wurden. Der äußere Prunk war die Hauptsache, das Drama Nebensache, auch waren diese mythologischen Maskeraden weit kürzer als die eigentlichen Festopern, oft bloße Einakter und auch nicht an die Szeneneinteilung der opera seria gebunden. Sie wurden in der Regel nur einmal aufgeführt und nahmen neben der opera seria den zweiten Rang ein[2]. Deshalb wurde dem jungen Mozart das Festspiel, Hasse aber die Oper übertragen.

Parini[3] hatte in Ascanio in Alba (K.-V. 111, S. V. 6 mit Waldersees R.-B.) allen Ansprüchen einer Festlichkeit, wie die Vermählung des Erzherzogs Ferdinand mit der Herzogin Marie Beatrix eine war, zu genügen gesucht. Götter, Helden und Schäfer sind die handelnden Personen, es fehlt nicht an Dekorationen, Chören und Balletten, schmeichelhafte Anspielungen sind nicht gespart. Für die Ausführung waren ausgezeichnete Künstler berufen[4], wie das Verzeichnis der Personen ausweist:

Venere	Signora *Falchini* (Seconda donna, Soprano).
Ascanio	Signore *Manzuoli* (Primo uomo, Mezzosoprano).
Silvia, ninfa del sangue d'Ercole	Signora *Girelli* (Prima donna, Soprano).
Aceste, sacerdote	Signore *Tibaldi* (Tenore).
Fauno, uno dei principali pastori	Signore *Solzi* (Soprano)[5].

[1] Das Bachsche Werk ist zugleich eine ergötzliche Parodie auf die ganze zopfige Gattung. [2] Marpurg, Histor.-krit. Beiträge III 1757, S. 44 f. [3] Opere di Gius. Parini pubblicate ed illustrate da Franc. Reina. Mail. 1802. Vol. IV. [4] Die drei Hauptpersonen waren auch 1763 in Bologna in Glucks Trionfo di Clelia zusammen aufgetreten (Dittersdorf, Selbstbiogr. S. 88 f.). [5] Mar. Ant. Girelli-Aguilar hatte 1769 in Parma die Euridice in Glucks Orfeo gesungen, Gius. Tibaldi, der damals schon ziemlich bejahrt war, war der erste Darsteller des Admet in Glucks Alceste (1767) gewesen.

Venus steigt mit einem großen Gefolge von Genien und ihrem Enkel **Ascanio** vom Himmel herab und verkündet ihm, daß sie ihn in diesem ihrem Lieblingslande mit der schönen Nymphe Silvia, aus Herkules Stamm, vermählen wolle. Silvia aber gesteht dem Priester Aceste, daß sie bereits einen ihr im Traum erschienenen schönen Jüngling liebe. Ascanio beschließt auf den Rat der Göttin, zunächst Silvia unerkannt zu beobachten und zu prüfen. Diese hat unterdessen von Aceste erfahren, daß Venus sie mit Ascanio vermählen und ihnen eine neue Stadt gründen werde. Als deren erstes Gebäude zaubern die Genien im Zwischenaktsballett einen prachtvollen Tempel hervor. Im zweiten Akt werden die Liebenden nach verschiedenen Mißverständnissen schließlich von Venus vereinigt, die den Enkel an seine Herrscherpflichten ermahnt und zum Schluß wieder zum Olymp emporschwebt.

Die Schilderung, die Fauno von der Schutzgöttin des Landes entwirft, die Anrede des Aceste an die scheidende Venus und deren eigene Worte enthalten so deutliche Anspielungen auf Maria Theresia, daß ein Verkennen nicht denkbar war; daß die Kaiserin mit Venus gleichgestellt wurde, erregte gar kein Bedenken. Auch Silvia aus dem Geschlecht des Herkules — ihr Vater führte den in der Familie Este häufigen Namen Ercole —, die Schülerin der Minerva und der Musen, das Muster der Tugend und Bescheidenheit, ist deutlich die Prinzessin Beatrix, deren Verstand, literarische Begabung und Liebenswürdigkeit allgemein gelobt wurden[1]. Vom Erzherzog Ferdinand war weniger zu sagen, es bleibt bei dem angefangenen Porträt eines blonden Jünglings mit Rosenwangen. Charakteristisch ist es, daß, wie lebhaft auch die auf Schönheit und geistige Vorzüge gegründete, gegenseitige Neigung hervorgehoben wird, doch, wie sich es für eine fürstliche Vermählung schickt, die Unterwerfung der Neigung unter die Pflicht als das Höchste gepriesen wird. Die Vermählung war nicht ohne Schwierigkeiten zustande gekommen[2]; auch war man nicht ohne Sorge um das Verhältnis des jungen Paares[3].

Die 480 Seiten in zwei Bänden umfassende Originalpartitur enthält 22 Nummern. Von der acht Nummern zählenden Ballett-

[1] Björnstahl, Briefe II, S. 296. Teutsch. Merc. 1789 III, S. 299 f. [2] Erinnerungen an Meyer I 77. [3] „Der Erzherzog und seine Frau befinden sich wohl und sehr vergnügt", schreibt L. Mozart (B III 119), „welches Sr. Maj. der Kayserin eine sonderbare Freude seyn wird, weil man besorget war, daß er an seiner Braut wenig Vergnügen haben werde, indem sie nicht schön ist; sie ist aber ungemein freundlich, angenehm und tugendhaft, folglich von jedermann geliebt und hat den Erzherzog sehr eingenommen, denn sie hat das beste Herz und die angenehmste Art von der Welt."

musik ist nur die von einem Kopisten geschriebene Baßstimme erhalten[1].

Mozarts Serenade ist zwar weder dramatisch noch für die innere Entwicklung ihres Schöpfers von besonderer Bedeutung, aber sie hat doch vor sehr vielen ihresgleichen, z. B. auch vor Glucks »Nozze d'Ercole e d'Ebe« (1747)[2] einen großen Vorzug voraus: sie erfüllt ihren Zweck durch glücklich gewählte, lebendige Abwechslung. Schon der Beginn bot den Zuhörern, wenn auch nicht vollständig Neues, so doch Ungewöhnliches. Gleich nach dem ersten Allegro der Sinfonie, das übrigens in Bau und Geist den beiden analogen Sätzen der Opern aufs Haar gleicht, hebt sich der Vorhang[3] und das

[1] Gerade die Ballette dirigierte der Dirigent damals häufig aus der Baßstimme. Meist stammten sie gar nicht vom Komponisten der Oper selbst, sondern von Leuten zweiten Ranges. Deshalb hebt L. Mozart (B III 109) ausdrücklich hervor, daß Wolfgang auch das Ballett komponieren müsse. Das Salzburger Mozarteum enthält die Skizze zu einer Komposition des Noverreschen Balletts Le gelosie del seraglio (Les jalousies [ou les fêtes] du sérail, Lettres sur la danse p. 419 ff., aufgeführt in Lyon 1758, vgl. H. Niedecken, J. G. Noverre 1914, S. 21). Die Skizze umfaßt 32 Nummern und ist in den ersten beiden auf zwei, in den folgenden auf einem System notiert. Neben verschiedenen Angaben über die Verwendung von Bläsern enthält sie die Namen der Ausführenden (Casacci [Cassani], Salomoni, Pick, La Binetti, La Morelli), sowie am Anfang einige unverständliche Worte (Revmatismo, Otiulla (?), Allcinao (?)). Man hat bisher allgemein die Ansicht vertreten, das Ballett sei für den Zwischenakt des Ascanio bestimmt gewesen. Tatsächlich weist die Schrift auf die Zeit um 1771 hin, auch erwähnt L. Mozart am 13. September 1771 (B III 110) wenigstens zwei von den genannten Tänzern, Mr. Pick (= Le Picq) und Mad. Binetti. Er spricht aber auch am 21. September (B III 111) von zwei großen Balletten, nach dem ersten und zweiten Akt, von denen jedes drei Viertelstunden dauern werde. Das Ballett nach dem ersten Akt kennen wir aus der Berliner Baßstimme; es scheint demnach, daß die Gelosie ursprünglich für den Schluß der Serenata bestimmt, aber nachher aus irgend welchem Grunde, vielleicht wegen allzu großer Länge, wieder abgelehnt wurden. Wir finden hier Mozart erstmals mit einem der beliebten Türkenstoffe beschäftigt, und er hat sich auch sichtlich um das exotische Lokalkolorit bemüht. In Nr. 7 erscheint, zunächst in A dur, ein Thema, das Mozart später, gleichfalls in der Absicht einer fremdländischen Färbung, dem Schlußsatz seines Violinkonzerts in A dur (K.-V. 219) wieder eingefügt hat; in A moll taucht es in unserem Ballett als Hauptgedanke des Finales auf. Im allgemeinen hält sich Mozart sichtlich an das Vorbild der dramatischen Ballette der Deller, Rudolph, Starzer u. a. (vgl. DT XLIII/XLIV): die Grundlage ist französisch, daneben klingt aber die österreichische, böhmische und ungarische Volksmusik an. Nur die großen, freien Szenen Dellers und Rudolphs fehlen. Vgl. Niedecken S. 54 f. [2] DTB XIV 2 (H. Abert).
[3] Vgl. die Sinfonie zu Jommellis »Fetonte« DT XXXII–XXXIII (H. Abert).

Andante wird nicht allein gespielt, sondern auch getanzt, und zwar nach L. Mozart[1] von „elf Weibspersonen, nämlich acht Genien und den Grazien, oder acht Grazien und drei Deessen". Im letzten Allegro tritt zu einem Tanz von 16 Personen noch ein Chor von 32 Köpfen hinzu.

Dieser Vorliebe für den Chor hatte das Werk wohl hauptsächlich seinen Erfolg zu verdanken. Wahrscheinlich waren die Chöre ein Zugeständnis an den Wiener Brauch, der, wie das Beispiel Glucks[2] zeigt, auch in derartigen Gelegenheitsstücken den Chor nicht missen mochte; fünf davon sind außerdem mit Tänzen verbunden, zwei selbständig. Die meisten kehren dem Gang der Handlung entsprechend wieder, so gleich der zweite (3) nicht weniger als fünfmal. Es ist ein pastoral gefärbter Männerchor (Tenor und Baß), begleitet von Flöten, Oboen, Hörnern, Fagotten, Celli und Bässen, und mit seinen häufigen Wiederholungen der eigentliche Träger des arkadischen Grundtones des Ganzen. Sein Gegenstück sind die beiden Frauenchöre des zweiten Teils (20, 24), die beide durch lebendige Stimmführung ausgezeichnet sind; der zweite, dreistimmige, drückt mit seinem kanonischen Einsatz die Aufregung der Mädchen über Silvias Benehmen mit überraschender Anschaulichkeit aus. Auch die vierstimmigen Chöre, deren homophoner Charakter durch sinnvolle kleine Imitationen nicht berührt wird, sind von trefflicher Wirkung. Der ebenfalls mehrmals wiederkehrende Jubelchor (2), der den ersten Teil umrahmt, ragt besonders durch seinen, bei den Wiederholungen weggelassenen Mittelteil hervor, worin die Gruppen der Männer und Frauen auseinandertreten. Am bedeutendsten aber ist der durch ein großes Crescendo eingeführte, nach kleinen Seccopartien zweimal wiederholte Chor Scendi celeste Venere (28), ein merkwürdig hochgestimmtes Stück, dessen dunkler gefärbter Mittelteil auch dem ehrfürchtigen Schauer vor der Gottheit einen glücklichen Ausdruck verleiht.

Das Terzett (31) das ebenfalls in seinem letzten Teil später wiederholt wird, zeigt nach einem rein musikalischen Andante im

[1] B III 110. André vermutet wohl mit Recht, daß ein einzelner Schlußsatz einer Sinfonie (K.-V. 120, S. XXIV. 9), der dem Papier und der Schrift nach zur Partitur des Ascanio paßt, bestimmt war, der Sinfonie zum Abschluß zu dienen, wenn sie selbständig aufgeführt werden sollte. Vgl. WSF I 402 f. [2] Seine Cinesi (1754), Innocenza giustificata (1755) und Tetide (1760) haben ebenfalls größere Chöre.

Allegro einzelne Ansätze zur Charakteristik und kann damit als Vorläufer des Terzetts im Lucio Silla gelten.

Die meist in gedrängter dreiteiliger Form[1] gehaltenen Arien sind noch um einige Grade unpersönlicher gehalten als in den Opern. In der Arie der Silvia (19) hat sich Mozart der vier Hörner des Mitridate, in der des Ascanio (25) in Verbindung mit Streichern, Flöten, Fagotten und Hörnern der alten Serpentini aus der Familie der Zinken[2] erinnert. Zu größerer Kraft schwingt sich der Ausdruck nur selten auf, wie z. B. am Schlusse von Silvias Arie (23) mit ihrem an den späteren Mozart gemahnenden, sehnsüchtigen Drängen und der schönen, voll aber ruhig austönenden Schlußphrase (Part. S. 144), deren Eindruck nur durch die angehängten modischen Seufzer wieder abgeschwächt wird.

Auch die begleiteten Rezitative stehen denen der Opern nach. An einigen (I 2, II 2) ist der Versuch, nach dem Vorgang der Demofoonte-Szene den Orchesterpart einheitlicher zu gestalten und auch einzelne Textpartien zu wiederholen, bemerkenswert. Auch im Secco heben sich nur einzelne Partien durch einen wärmeren Ausdruck heraus.

Die acht Ballettsätze, in denen auf einen raschen Teil stets ein langsamerer folgt[3], sind, soweit es sich nach der Baßstimme erkennen läßt, Tanzsätze im Stile von Deller, Rudolph und Starzer gewesen; programmatische Aufgaben waren offenbar nicht zu lösen. Nur das Largo (7) weist eine etwas freiere Form auf. Nr. 1—2 sind zweiteilig, 3—4 dreiteilig (4 in Dacapoform), Nr. 5 ist ein französisches Rondo mit Minore, ebenso das »Finale«, in dessen Minore der Baß überhaupt aussetzt; es war also offenbar eine Trioepisode. Das ganze Finale war allem Anschein nach eine »Contredanse«, mit der die Komponisten mit Vorliebe ihre Ballette zu schließen pflegten[4].

Das zweite Festspiel, der 1772 komponierte Sogno di Scipione (K.-V. 126, S. V. 7 mit Gr. Waldersees R.-V.), ist gleichfalls ein allegorischer Einakter nach klassischen Mustern[5].

[1] In einzelnen Arien (16, 22) weist der erste Teil zwei verschiedene Abschnitte und der Mittelteil außerdem noch Takt- und Tempowechsel auf. [2] Das Instrument war in den damaligen italienischen Orchestern noch mehrfach vertreten, vgl. den »Alessandro« G. Sartis o. S. 255. [3] Nr. 4 hat die selten vorkommende Tempovorschrift Allegrino. [4] Vgl. DT XLIII, S. 61, 122, 151. [5] Die Grundlage bildet Ciceros Somnium Scipionis, das selbst im einzelnen nachgebildet ist; damit hat Metastasio die Fiktion des Silius Italicus verbunden, der im fünfzehnten Buche seiner Punica dem Scipio die Virtus und Voluptas erscheinen und ihn zwischen

Dem jüngeren Scipio, der im Palaste des Massinissa eingeschlafen ist, erscheinen die Standhaftigkeit (Costanza) und das Glück (Fortuna) und verlangen, daß er entscheide, welche von ihnen er zur Führerin durchs Leben wählen wolle. Auch seine abgeschiedenen Ahnen Scipio Africanus und Aemilius Paulus treten auf und belehren ihn über die Unsterblichkeit der Seele und die Nichtigkeit alles Irdischen. Scipio wünscht daraufhin gleich bei seinen Ahnen zu bleiben, wird aber von ihnen unter Hinweis auf seine geschichtliche Sendung abgewiesen. Der Streit der beiden Göttinnen um seine Seele entbrennt aufs neue, er wählt schließlich Costanza. Nach heftigen Drohungen Fortunas, begleitet von Blitz und Donner, erwacht er und erklärt, der Costanza treu bleiben zu wollen.

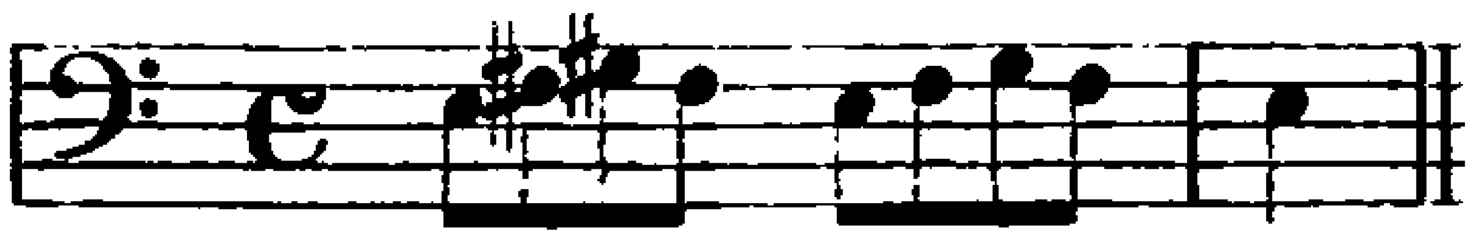
Die Anspielungen auf die Umstände, unter denen das Stück am 1. Oktober 1735 zur Feier des Geburtstages Karls VI. — der in Italien schwere Niederlagen erlitten hatte — aufgeführt wurde, sind hier wie an anderen Stellen, namentlich in den Reden des Africanus und der Costanza, verständlich genug. Dennoch tritt zum Schluß noch die Licenza ein, welche direkt die Anwendung auf den Gefeierten macht, worauf dann in einer Arie und dem Schlußchor noch ein förmlicher Glückwunsch ausgesprochen wird.

Wohl um des philosophischen und moralischen Gewandes willen, das geradezu als ein Muster seiner Art auch im Drama gepriesen wird[1], fand man das Stück auch für die Salzburger Verhältnisse ohne weiteres geeignet. Von einer Handlung kann bei dieser dramatischen Kantate keine Rede sein; daran, daß Scipio im Traume mitspielte und Arien sang, nahm man keinen Anstoß, sein Erwachen zum Schluß wird von Metastasio selbst sogar als vorbildlich gepriesen[2].

Mozart hat dieser überirdischen Geschichte anscheinend ebensowenig Geschmack abzugewinnen vermocht wie wir Modernen, denn das Eigentümlichste gibt er beim Einschlummern und Wiedererwachen des Helden. Jenes wird in einer zarten Schlummermusik, einem beliebten Typus der italienischen Oper, mit Flöten dargestellt, die als langsamer Satz der Ouvertüre beginnt und dann in einem leise verhallenden Decrescendo unmittelbar in die erste Szene hinüberführt[3].

männlicher Tapferkeit und sinnlichem Wohlleben wählen läßt, nur daß den Umständen gemäß bei Metastasio Costanza und Fortuna auftreten. [1] S. A. Moreschi, Riflessioni intorno le feste ed azioni teatrali (vor Metastasio opp. XII, p. IV). [2] Opp. post. I 301. [3] Auch diese Sinfonie ist durch Hinzufügung eines Schlußsatzes (K.-V. 163, S. XXXIV. 10) für die selbständige Aufführung vervollständigt (K.-V. 161).

Scipios Erwachen aber vollzieht sich in dem einzigen begleiteten Rezitativ des Werkes, das, im allgemeinen mehr lärmend als gehaltvoll, in den Bässen erstmals ein beliebtes, den Italienern abgelauschtes Mozartsches Tumultmotiv bringt:



allerdings noch ohne die später meist damit verbundenen Synkopenharmonien. Sonst herrscht das Secco durchaus, selbst in dem Vortrage der Costanza über die pythagoreische Sphärenharmonie, wo sich wohl kein Italiener die Gelegenheit zu einem Akkompagnato hätte entgehen lassen. Im Secco hat Mozart offenbar die Aufgabe gereizt, die temperamentvolle Fortuna und die bedächtige Costanza in ihren Reden voneinander zu unterscheiden; in den Arien ist ein solcher Unterschied kaum zu erkennen, auch die drei, sämtlich Tenor singenden römischen Helden sind sich in ihren Arien ziemlich wesensgleich, sofern von einer persönlichen Färbung überhaupt gesprochen werden kann. Im Charakter gleichen die zehn Arien denen des Ascanio, nur sind sie noch glänzender und auch orchestral reicher ausgestattet. Formell sind drei davon (2, 6, 7) deshalb wichtig, weil sie im verkürzten Dacapo beide Hauptgedanken wiederholen, eine Form, die dann der Lucio Silla (s. o.) aufgenommen hat. Von der Licenza (13) ist eine zweite Fassung vorhanden, die jedoch nach Handschrift und Stil einer späteren Zeit angehört[1]. Bezeichnend ist für die meisten Arien aus dieser Zeit die knappe und oft flüchtige Art der Mittelsätze, in denen sich auch die Modulationsordnung der älteren Hassischen Zeit am längsten erhalten hat.

Von den beiden Chören gehört der Schlußchor (12) dem gewöhnlichen Schlage an, der Chor der Heroen (4) mit seiner schwirrenden Geigenbegleitung entbehrt zwar nicht der Kraft und Würde, steht aber an lebendiger Wirkung den Chören des Ascanio nach, auch kommt die Imitation darin kaum über einige Ansätze hinaus.

Das letzte Werk in dieser Reihe ist der zu Ehren des Erzherzogs Maximilian 1775 in Salzburg komponierte Re pastore Metastasios (K.-V. 208, S. V. 10 mit Gr. Waldersees R.-B.)

[1] WSF II 340 setzen sie ins Jahr 1776.

Das Personenverzeichnis lautet:

Alessandro, re di Macedonia.

Aminta, pastorello, amante d'Elisa, che, ignoto a se stesso, si scuopre poi l'unico legittimo erede del regno di Sidone.

Elisa, nobile ninfa di Fenicia, dell' antica stirpe di Cadmo, amante d'Aminta.

Tamiri, principessa fuggitiva, figliuola del tiranno Stratone; in abito di pastorella, amante di Agenore.

Agenore, nobile di Sidone, amico di Alessandro, amante di Tamiri.

Der Inhalt ist in Kürze folgender[1]:

Alexander beschließt, nachdem er Sidon erobert und dessen Tyrann Strato sich das Leben genommen hat, den Sohn des letzten rechtmäßigen Königs, Abdalonymus[2], auf den Thron zu erheben, der unter dem Namen Aminta unerkannt als Schäfer lebt. Nachdem er ihn mit Erfolg selbst auf seinen königlichen Sinn geprüft hat, läßt er ihm in dem Augenblicke, da Aminta vom Vater seiner Geliebten Elisa die Einwilligung zu ihrer Heirat erhalten hat, durch Agenore die Königskrone anbieten und spricht außerdem die Absicht aus, ihn mit der heimlich von Agenore geliebten Tamiri, der Tochter Stratos, zu vermählen. Daraus ergeben sich die bekannten Verwicklungen, bis schließlich der zwischen Tugend und Liebe hin und her geschleuderte Aminta um Elisas Willen auf die Krone verzichtet und Tamiri sich ebenso offen für Agenore erklärt. Gerührt von soviel Edelmut vereinigt nun Alexander die beiden Paare, bestätigt Aminta als Herrscher von Sidon und verspricht für Agenore ein anderes Königreich zu erobern.

Diese von Metastasio 1751 für eine Aufführung bei Hofe durch vier Hofdamen und einen Kavalier bestimmte und von G. Bonno komponierte Festoper[3] ist eigentlich ein dramatisches Pastoral und gehört als solches in eine Reihe mit dem Ascanio. Für die Salzburger Aufführung wurden die beiden letzten Akte in einen zusammengezogen, wobei der Dialog sehr beschnitten und mehrere Arien ausgeschieden wurden, ohne daß der Text dadurch erheblich litt. Amintas erste Arie ist durch eine andere mit begleitetem Rezitativ ersetzt, auch

---

[1] Metastasio führt Justin (XI 10) und Curtius (IV 3f.) an, die erzählen, daß Alexander in Sidon einen entfernten Sproß des Königshauses, Abdalonymus, der in Armut als Gärtner lebte, auf den Thron gesetzt habe, dessen er durch schöne Gestalt und edlen Sinn würdig gewesen sei. [2] Charakteristisch ist die Sorgfalt, mit welcher Metastasio diesen übelklingenden Namen (un nome ipocondriaco) vermied. Vgl. opp. post. II 12, 35. [3] Metastasio opp. post. II 31 ff. Grimm, Corr. litt. VI 17 f. Der Dichter selbst empfahl sie Farinelli als passende Festoper (a. a. O.); tatsächlich ist sie sehr oft komponiert worden, z. B. von Sarti (Venedig 1753), Hasse (Hubertusburg 1755), Gluck (Wien 1756), G. Zonca (München 1760), Jommelli (Stuttgart 1764), Piccinni (Neapel 1765), Guglielmi (Venedig 1767), Galuppi (Venedig 1769).

vor dem Duett am Schluß des ersten Aktes ein begleitetes Rezitativ des Aminta eingefügt. Statt des kurzen Schlußchores ist eine Art von Finale mit Soli und Tutti hinzugedichtet. Die Partie des Agenore ist einem Tenor übergeben[1]. Aminta wurde von dem Kastraten Consoli gesungen; sonst wissen wir nichts näheres, weder über die Besetzung noch über die Aufführung[2].

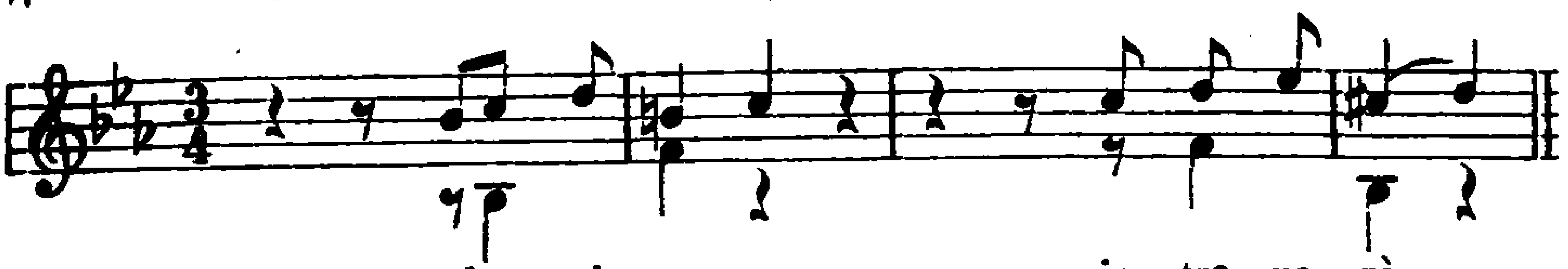
Mozarts Komposition, deren Originalpartitur in zwei Bänden von 284 Seiten erhalten ist, weist dem Ascanio gegenüber rein musikalisch einen großen, durch die Werke der Zwischenzeit, besonders die Finta giardiniera, erklärten Fortschritt auf, dramatisch dagegen verharrt sie durchaus auf demselben Standpunkt, d. h. von einer Charakteristik der Personen, von wahrer Leidenschaft ist nicht die Rede. Auch die ganze neuneapolitanische Rhetorik mit ihren Riesensprüngen, den Koloraturen an falschem Ort usw. kehrt unverfälscht wieder, ja die Oper geht sogar noch einen Schritt weiter, indem sie nunmehr auch das Secco in auffallender Weise vernachlässigt; auch die erregten und empfindungsvollen Partien werden jetzt, ganz wie bei den Italienern, in ziemlich ausdruckslosen, abgegriffenen Phrasen abgemacht[3]. Ebenso macht sich die Freude an virtuosen Orchesterwirkungen wieder geltend: hierher gehören die Soloviolline der Rondoarie Amintas (10) mit ihrem Bläsergefolge von je zwei Flöten, englischen Hörnern, Fagotten und Hörnern, die vier Hörner der Arie Agenores (12) und namentlich die virtuose Flötenpartie in Alessandros Arie (9)[4].

Die moderne, gedrängte Dreiteiligkeit der Arienform erinnert ebenfalls noch an den Ascanio. Neu kommt hinzu (10, 11) das Rondo nach Bachs und Piccinnis Vorgang. Das in letzter Zeit wieder häufiger gesungene Esdur-Rondo (10) hat die Form a-b-a-c (aber mit Wendungen aus b)-a mit einer kleinen Coda, die noch einmal die beiden ersten und die beiden letzten Takte des Hauptthemas bringt und dann

---

[1] Diese Veränderung hatte Metastasio selbst Farinelli angeraten (opp. post. II 31).
[2] Auf die Berufung des Sängers Consoli und des Flötisten Becke zu der Aufführung bezieht sich folgende Bemerkung in der General-Einnehmeramts-Rechnung vom 15. Mai: „dem Leop. Mozart hochf. Kapellmeister für die zwei von München anhero verschriebenen Virtuosen von dem Sternbräu abgegebenen Speisen, Trank und anderes 98 fl. 47 xr." Pirckmayer, Mitt. der Ges. f. Salzb. Landesk. XVI 1, S. 138 (Deiters). [3] Etwas neues, nicht für die Italiener, aber für Mozart, ist das kleine vierstimmige Sätzchen II 13. [4] Joh. Bapt. Becke (geb. 1743), der sich nach seinen Studenten- und Soldatenjahren unter Wendling zu einem ausgezeichneten Flötisten ausgebildet hatte, war von München zu den Aufführungen berufen worden.

pp im Orchester verklingt. Obschon in der Kunst Chr. Bachs wurzelnd, weist das Stück doch schon ganz die echt Mozartsche Mischung von Feuer und holder Schwärmerei auf, auch enthält es eine ganze Reihe späterer Mozartscher Lieblingsgedanken, wie z. B.:



Wendungen, die freilich ihre Abkunft von Piccinni nicht verleugnen können. Nur wirken sie bei dem weit universelleren Mozart, der ihnen auch starke Gegensätze an die Seite zu setzen versteht, ungleich stärker und eigentümlicher. Auch sonst stoßen wir auf echt Mozartsches Gut, wie auf die leidenschaftlichen, zum Überfluß manchmal noch mit sf bezeichneten Synkopen (S. 92, 117, 140 der Part.), und in der Mollarie (12) auf das ganz in Moll getauchte Dacapo. Diese Neigung, in Mollsätzen bei der Wiederholung alle das erste Mal noch zugelassenen freundlicheren Bilder zu verbannen und dadurch den düsteren Mollcharakter noch zu steigern, ist echt Mozartisch; sie beherrscht später auch seine Instrumentalmusik bis in die große G moll-Sinfonie von 1788 hinein.

Im Innern der Arien verlieren die Mittelsätze ihr bisheriges knappes und altmodisches Gepräge und nähern sich mehr dem Charakter von Durchführungen, worin man wohl mit Recht wieder den Einfluß der Instrumental-, besonders der Konzertmusik erblicken darf[1]. Auf ihre Rechnung gehören auch die ausgedehnten Anfangsritornelle, die mitunter auffallend dem Anfangstutti eines Violinkonzertes gleichen. Überhaupt ist der Anteil des Orchesters wieder sehr bedeutend, wenn auch lange nicht so anspruchsvoll und manchmal erdrückend wie in den bisherigen Werken. Mozart hat auch in dieser Hinsicht gelernt: sein Orchester bleibt trotz allem Reichtum schmiegsam und klar, es erschließt zwar keine solchen Abgründe des Seelenlebens wie im Silla, aber es hält dafür auch mit seinen Gedanken weit sparsamer Haus. Dazu ist die Singstimme weit freier und gesangsmäßiger geführt. Für italienische Begriffe freilich ist das richtige Verhältnis beider auch hier noch nicht erreicht.

[1] Vgl. WSF II 225 f., wo auch auf die Verwandtschaft der dritten Arie mit dem ersten Satz des Violinkonzerts in G dur (K.-V. 216) vom 12. September desselben Jahres hingewiesen wird.

Das aus einem Andante und einem dreiteiligen Allegro mit Coda bestehende Duett Elisas und Amintas (7) gehört mit seinem innigen und schwärmerischen Ausdruck und seinem Rokokozierrat zum Besten in dieser Oper; von Piccinni[1] ist der hübsche und der Situation durchaus entsprechende Einfall angeregt, Melodie und Begleitungsfiguren des Andantes mit verändertem Rhythmus im Allegro wiederkehren zu lassen. Das Finale (14) besteht aus drei Chorstrophen, zwischen denen kleine homophone Zwiegesänge eingelegt sind.

Die Ouvertüre unterscheidet sich von allen ihren Vorgängern sowohl durch ihre Tonart (C dur), als namentlich durch ihre einsätzige Form, die am Schlusse mit einer ganz neuen Melodie von prachtvoller Kantabilität in die erste Szene hinüberleitet. Das ist französischer Brauch, dem übrigens auch Gluck lange vor der Alceste gehuldigt hatte[2]. Der Satz, der sonst keine innere Beziehung zum Drama selbst hat[3], ist einfach zweiteilig, ohne eigentliche Durchführung, ein freies, aber durch das Vorherrschen des durch alle Stimmen dahinwandernden Hauptthemas[4] sehr einheitliches Spiel; das eigentliche Seitenthema wird im zweiten Teil zugunsten jenes neuen Gedankens unterdrückt.

Diesen Opern mag zum Schluß das 1771 entstandene Oratorium La Betulia liberata, Text von Metastasio (K.-V. 118, S. IV. 1 mit Spittas R.-B.), angereiht werden, da das neapolitanische Oratorium, dem es angehört, sich in seiner äußeren Form zwar nicht in allen, aber doch in den Hauptzügen mit der opera seria deckt.

Wie in der Oper, so haben auch im Oratorium[5] die beiden Dichter Zeno und Metastasio reformierend eingegriffen. Hier wie dort galt es dem eingerissenen dichterischen Verfall zu steuern, denn auch das Oratorium, das sich von der Bibel weg mehr und mehr der Heiligengeschichte zugewandt hatte, war allmählich in den Strudel

---

[1] S. o. S. 252. [2] Erstmals in der Contesa de' Numi von 1749, dann ebenfalls im Re pastore von 1756. [3] Auch ihn hat Mozart später unter Hinzunahme des ersten Ariensatzes und eines Finales zur italienischen Sinfonie ergänzt. [4] WSF II 228 weisen auf seine Verwandtschaft mit dem Allegrothema der Ouvertüre von Così fan tutte hin. [5] Da das Oratorium in Mozarts Schaffen nur eine bescheidene Rolle spielt, verzichtet der Verfasser auf einen geschichtlichen Überblick (der von Jahn, den auch noch Deiters übernommen hat, ist längst überholt) und begnügt sich mit dem Hinweis auf das genannte, grundlegende Werk von A. Schering, Geschichte des Oratoriums 1911. Vgl. auch G. Pasquetti, L'oratorio musicale in Italia 1906. D. Alaleona, Studj sulla storia dell' oratorio musicale in Italia 1908. H. Kretzschmar, Führer II 2[3]. 1915.

abenteuerlicher Sensationslust hineingezogen worden, der die Oper in der venezianischen Zeit zu einem Zerrbild des antiken Ideals gemacht hatte. Jetzt griffen jene Dichter wieder auf die Bibel, besonders auf das Alte Testament zurück — an das Neue traute man sich von jeher wegen der geheiligten Person Christi nicht recht heran — und suchten das Oratorium auch sonst mit einem geläuterten, sittlichen und religiösen Gehalt zu erfüllen. An Händels gewaltige Art, ganze Völker zu Helden des Oratoriums zu machen, darf man dabei freilich nicht denken. Auch als Oratoriendichter sind jene Poeten die richtigen Rationalisten; sie dichten nicht aus innerem Erleben heraus, sondern ersinnen zuerst ihre neuen Gesetze und schaffen darnach dann ihre Werke. Der Belehrung und Erbauung hat sich das Dichterische schlankweg unterzuordnen, das zeigt sich bis in die uns manchmal seltsam anmutenden theologischen, philosophischen und moralischen Unterhaltungen hinein, die die Helden miteinander pflegen. Aber innerhalb dieser Grenzen haben Zeno und besonders der auch hier weit phantasievollere Metastasio doch Werke geschaffen, die ihren Ruhm bis weit ins 19. Jahrhundert hinein begreiflich erscheinen lassen. Ja, Metastasios Oratorien stehen in mancher Beziehung sogar über seinen Opern[1]. Der lehrhafte Zweck verträgt sich mit ihnen besser als mit jenen, dafür macht sich der heroische Kothurn der Helden weniger aufdringlich bemerkbar und vollends das Liebesintrigenspiel fällt ganz weg. So kommen die inneren Konflikte der Helden, so eng begrenzt auch hier ihr Kreis ist, mehr zu ihrem Recht. Der meisterhaft geführte Dialog und das glänzende sprachliche Gewand geben den Opern nichts nach, und besonderes Lob verdient bei Metastasio die Kunst, trotz der fehlenden szenischen Aktion die einzelnen Charaktere plastisch hervortreten zu lassen.

Am deutlichsten ist der lehrhafte Zweck in den Stücken, wo der Kampf weltlicher und geistlicher Gewalt und der selbstverständliche Sieg der geistlichen geschildert wird; Mozarts Davidde penitente von 1785 gehört hierher. Eine zweite Klasse, darunter unsere Betulia, offenbart Gottes Macht und Stärke in den Heldentaten eines Weibes, das Seitenstück zu den beliebten Heroinenopern, und eine dritte, deren Hauptwerk Zenos »Tobia« ist, nimmt sich fast aus wie eine Vorwegnahme des späteren bürgerlichen Familien- und Rührstücks.

[1] Metastasio selbst nennt sie auch nicht Tragödien, sondern weit bescheidener »componimenti sacri«.

Im Gegensatz zur Oper hatte das neapolitanische Oratorium nur zwei Akte mit sechs bis sieben Arien; am Anfang oder Schluß jedes Aktes stand ein Chor, der gelegentlich auch an anderen Stellen eingefügt wurde. Neben dem Chore wurde aber, wiederum im Unterschied von der Oper ein besonderer Wert auf Ensembles, begleitete Rezitative und kunstvollere Führung des Orchesters gelegt. Im übrigen aber ist der Formenschatz des neapolitanischen Oratoriums derselbe wie in der opera seria: Secco und begleitetes Rezitativ und Dacapoarie[1]. Auch die verschiedenen Wandlungen des Geschmacks hat das Oratorium zwar mitgemacht, die auffälligsten Entgleisungen jedoch vermieden. War doch auch das Oratorium bestellte Arbeit, die mitunter in kurzer Frist erledigt werden mußte. Vor allem ist es aber den Gefahren des Gesangsvirtuosentums ebensowenig entgangen wie die Oper.

Bald nach Scarlatti erreichte das neapolitanische Oratorium in L. Leo[2] einen Höhepunkt, der von den Italienern im einzelnen wohl noch erreicht, aber im ganzen nicht mehr überboten wurde. In Deutschland war der Hauptvertreter der Gattung wiederum J. A. Hasse[3], den sich nunmehr auch der junge Mozart an Stelle des alten Eberlin[4] zum Vorbild nahm. Die Vorzüge der Hassischen Kunst[5] sind den Oratorien kaum minder zu eigen als den Opern: Überwiegen des Gesanglichen, Klarheit und Durchsichtigkeit des Stils, aristokratische Zurückhaltung im Leidenschaftlichen und dabei doch ein sicherer dramatischer Blick, der an seinen Stoffen sofort das Wesentliche herausgreift und Nebensachen und Spielereien überhaupt nicht kennt.

Die Sage von Judith ist in der oft komponierten[6] Betulia liberata in folgender Art behandelt. Die handelnden Personen (interlocutori) sind:

Ozia, principe di Betulia.
Giuditta, vedova di Manasse.
Amital, nobile donna Israelita.
Achior, principe degli Ammoniti.
Cabri, *Carmi* } capi del popolo.
Coro degli abitanti di Betulia.

---

[1] Scheibe, Krit. Musikus 22, S. 216. [2] S. o. S. 232. [3] Über ihn vgl. L. Kamienski, Die Oratorien von J. A. Hasse 1912. Neudruck der »Conversione di Sant' Agostino« DT XX (Schering). [4] S. o. S. 103. [5] S. o. S. 232.
[6] Zuerst in Wien von G. Reutter d. J. (1734), dann von Jommelli (1743), Holzbauer (1752), Cafaro, Bernasconi (1754), Gaßmann (1771), Salieri (1821 umgearbeitet), Sales (1783), Schuster (1774), Seydelmann (1774), Naumann (etwa 1780), Schuback (?).

Unter die verzweifelten Einwohner der von Holofernes aufs äußerste bedrängten Stadt Betulia tritt Judith und schilt ihren Kleinmut. Ihre Gleichnisarie (5) mag als Beispiel für den Stil dieser Poesie gelten:

Del pari infeconda
d'un fiume è la sponda,
se torbido eccede,
se manca d'umor.
Si acquista baldanza
per troppo speranza,
si perde la fede
per troppo rumor.

Sie verkündet, daß sie einen großen Entschluß gefaßt habe, den sie aber noch geheim halten müsse, unterdessen sollten sich alle zum Gebet vereinigen. Nach der Episode des Heiden Achior, den Holofernes als Bewunderer der Macht Jehovahs in die Stadt geschickt hat, um ihn mit ihr zu verderben, verlangt Judith, festlich geschmückt, aus der Stadt gelassen zu werden; der Chor drückt (in der Ferne) sein Erstaunen darüber aus.

Im zweiten Teil sucht Ozia dem Achior in einer gründlichen Disputation zu beweisen, daß es nur einen Gott gebe. Da kehrt, im Augenblick der höchsten Not, Judith mit dem abgeschlagenen Haupte des Holofernes zurück und schildert ihre Tat; Achior erklärt sich nunmehr für bekehrt. Carmi berichtet, daß die Assyrer sich nach Holofernes Tod auf der Flucht selbst aufgerieben hätten. Ein Dankeslied Judiths und des Chores macht den Beschluß.

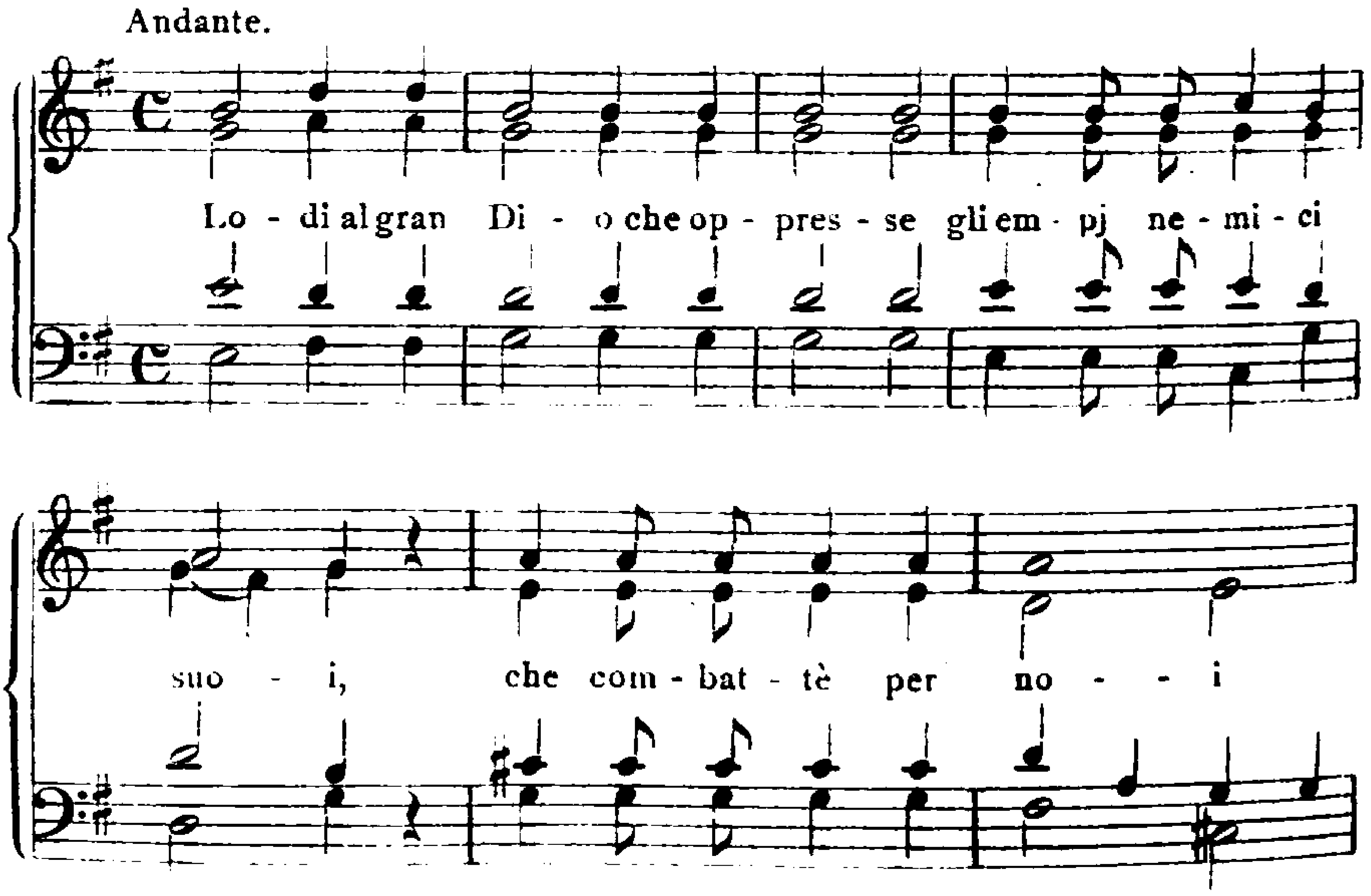
Die erhaltene, 15 Nummern auf 382 Seiten enthaltene Originalpartitur[1] zeigt Mozart in der ganzen Auffassung seines Stoffes, in manchen modulatorischen und melodischen Zügen[2] und in der Benutzung einer gregorianischen Melodie im Schlußchor als Schüler Hasses[3], andere Züge dagegen, wie die Arienform mit halbem Dacapo, die Themengegensätze, die ausschweifenden Koloraturen und die Orchesterbehandlung, stellen das Werk den Jugendopern unmittelbar an die Seite. Daß Mozart sich aber trotzdem in dem Oratorium höhere Ziele steckte als dort, beweist allein schon die Ouvertüre. Sie ist zwar ebenfalls dreisätzig, aber die Ecksätze sind thematisch verbunden, und in beiden kommt neben diesem Hauptgedanken kein anderer auf.

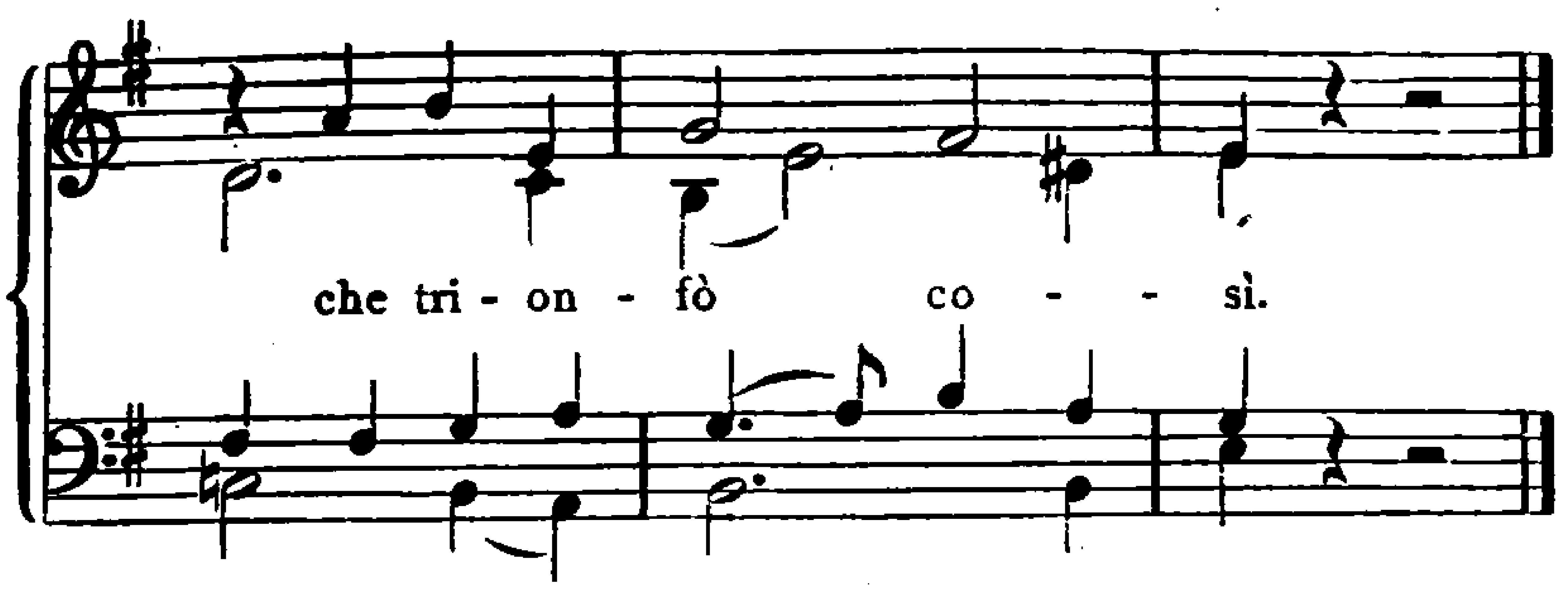
---

[1] André gab Jahn handschriftlich an, zufolge einem Jahn unbekannt gebliebenen Textbuch sei dies Oratorium in den Fasten 1786 — nicht in Wien, wie Sonnleithner Jahn mitteilte — aufgeführt, und Mozart scheine noch einen Einleitungschor Qual fiero caso und ein Quintett Te solo adoro komponiert zu haben, die er in Berlin vermutete, wo sie aber nicht aufgefunden wurden (B III 260). [2] Dazu gehört auch die Vorliebe für ganghafte oder in gestoßenen Achteln die Harmonie angebenden Bässe, die hier weit häufiger sind als in den Opern. [3] Schering S. 238f.

Noch wichtiger aber ist die schicksalsschwere, fast trostlose Stimmung dieses Stückes, die auch im Mittelsatz nicht gemildert wird und sich im letzten in wildem Trotz entlädt. Auch die Tonart Dmoll tritt mit ihrer unheimlichen Feierlichkeit erstmals in Mozarts Kunst charakteristisch hervor. Sollte hier die Ouvertüre von Glucks Alceste Modell gestanden haben, die in derselben Tonart steht und auch mit ihrem Terzenmotiv der Mozartschen verwandt ist?

Auch die drei Chöre tragen Ausnahmecharakter. Der erste (4) besteht zwar nur aus drei knappen, refrainartigen Sätzen in Ozias Sologesang, auch sind sie ganz homophon gehalten, aber es steckt in diesen herben Klängen die ganze mühsam verhaltene Verzweiflung des Volkes, und sie drücken zugleich das Siegel unter die breite, hoffnungslose Klage des Solisten. Der ebenfalls homophone Schlußchor des ersten Teils (8) ist weit breiter angelegt. Das Staunen des Volkes über Judiths Unternehmen äußert sich in kurzen, meist deklamatorischen Phrasen, seine Erregung in einer Reihe leidenschaftlicher Orchesterfiguren; die ganze Szene ist mit den Augen des Dramatikers geschaut. Noch stärker tritt dies bei dem letzten Chor (15) zu Tage. Seinen Kern bildet ein Lobgesang des befreiten Volkes, dazwischen hinein singt Judith von dem Siege über die Feinde. Während sie nun aber ihrem Gefühle einen seltsam erregten, subjektiven Ausdruck gibt, bedient sich der Chor der alten geheiligten Sprache der Kirche mit der Melodie:





Es ist der zweiteilige Tropus des neunten Kirchentones (tonus peregrinus) zum Psalm In exitu Israel de Aegypto, derselbe Cantus firmus, der im Requiem zu den Worten Te decet hymnus angewendet worden ist[1]. Viermal wird diese Melodie in immer neuem, wenn auch homophonem Satze, und namentlich mit stets anderer Orchesterbegleitung wiederholt, das vierte Mal, im zweiten Teil etwas verändert, sogar im Tenor. Das Vorbild dazu gab wohl wiederum Hasse, der im Pilgerchor seiner Santa Elena den Choral „O Lamm Gottes" verwendet[2]. Bedeutend vertieft wird die Wirkung dieser Weise aber durch den Gegensatz zu den Zwischengesängen Judiths. Hier strömt die subjektive Empfindung frei dahin, die Melodik neigt sich dem deklamatorischen Stil zu und ergeht sich meist in knappen Phrasen, kurz, der Text ist es, der die Form bestimmt, deshalb tritt das Orchester auch auffallend zurück. So vereinigt Mozart schon in diesem Jugendwerk in ganz eigentümlicher Weise kirchliche Objektivität und subjektiven Gefühlsausdruck. Es sind die ersten Spuren des Geistes, der später das Requiem beherrscht und von der opernhaften Art derartiger Jubelchöre im damaligen Oratorium grell absticht. Freilich kommt auch diese in dem raschen Schlußsatze noch zu ihrem Rechte.

Auch dem Secco hat Mozart nach Hasses allerdings nicht voll erreichtem Vorbild wieder erhöhte Sorgfalt zugewandt, trotzdem ihm der Dichter mitunter, wie bei Achiors Abriß der jüdischen Geschichte, keine leichten Aufgaben stellte. Sehr bezeichnend dafür ist der große Disput, den Ozia und Achior zu Beginn des zweiten Teils über Polytheismus und Monotheismus führen. Er vollzieht sich sehr lebendig und anschaulich in lauter kleinen, scharf zugespitzten Phrasen, hinter

[1] Er liegt auch dem alten Choral „Mein Seel erhebt den Herrn" zugrunde. An derselben Stelle wie im Mozartschen erscheint die Weise auch in M. Haydns B dur- und neuerdings in F. Kiels As dur-Requiem. [2] Vgl. Hiller, Wöchentl. Nachr. I 326 ff., 343 ff., 353 ff. Schering S. 220. Kamienski S. 181 ff.

denen man fast die Geberden der Beiden zu sehen glaubt. Der eigentliche Höhepunkt der Diskussion[1] wird durch einen lebhaften Baßgang eingeführt; ein dreimaliger Baßgang tritt ferner auf, wenn Achior erstmals schwankt, sich aber doch noch nicht für überwunden erklären kann, dabei ist auch die Sequenz[2] in Achiors Deklamation von guter Wirkung. Auch im einzelnen weist die Deklamation manchen geistvollen Zug auf, wie z. B. Achiors Io repugnanza alcuna nel numero non veggo, vor allem aber ist der dozierende Ton Ozias gut getroffen[3].

Die beiden begleiteten Rezitative der Judith sind motivisch einheitlicher als die der Opern, was wohl ebenfalls Hasse zu verdanken ist; sie lassen aber auch zugleich mit ihrem teilweise sehr zugespitzten persönlichen Gepräge Judith als eine Vorgängerin der Giunia im Silla erscheinen. Judiths langer Bericht über ihre Tat, eine der spannendsten Szenen Metastasios, hat bei Mozart ein Stück von ganz besonderer Art ins Leben gerufen. Statt des sonst bei ihm üblichen, bunten Motivwechsels erscheinen hier in der Hauptsache lange Streicherakkorde, meist in hoher Lage, die der Sprecherin etwas Entrücktes verleihen. Um so schlagender wirken die kleinen eingestreuten Motive, wie z. B. gleich am Anfang die herrische Frage des Holofernes, dann das unheimliche, katzenartige Aufstehen Judiths (vor sorgo) und das Zucken des Leichnams (balzar mi sento).

Von den Arien ist im Vergleich mit den Opern nur wenig zu sagen. Sie sind formal sorgfältiger und vor allem instrumental reicher und selbständiger bedacht. Mit drei Ausnahmen (2, 12, 13) verlangen sämtliche Nummern mindestens zweierlei Bläser.

Die Arienmittelteile weisen nach wie vor ein ziemlich altmodisches Gepräge auf, dagegen tritt in den Hauptteilen wenigstens hie und da das Bestreben zu Tage, die in den Opern gewöhnlich noch rein

---

[1] Bei Ozias Frage: »credi, Achior, che possa cosa alcuna prodursi senza la sua cagion?« [2] Dieses Mittel, dessen sich Gluck nach Hasses Muster schon in den Opern vor dem Orfeo mit so großem Erfolge bedient, wendet Mozart bezeichnenderweise sehr selten an. Gluck faßt mit diesen Sequenzen, die sich meist auf chromatisch fortschreitenden Bässen aufbauen, oft einen ganzen Gedankenkomplex steigernd zusammen, Mozart hält sich in seinen Seccos mehr an einzelne Worte und Begriffe. Auch Glucks feine Abstufung der Kadenzen (Voll-, Terz- und phrygische Kadenz) fehlt bei ihm. S. R. Meyer im Gluckjahrb. IV, 1ff. [3] Um so mehr befremdet der weiche, fast tändelnde Modeton der Arie, die gar nichts Glaubensfestes enthält, ein Beweis für die Oberflächlichkeit, mit der man damals derartige Aufgaben zu lösen suchte.

musikalisch gedachten Themengegensätze[1] poetischen Zwecken dienstbar zu machen. Man vergleiche dazu das merkwürdige Synkopenthema in Moll in Judiths Arie (7), das übrigens in Dur an der gleichen Stelle schon in ihrer ersten Arie (5) auftritt, ein Nachhall jener motivischen Einheitsbestrebungen, die wir schon in den Messen getroffen haben. Inhaltlich sind allerdings gerade diese beiden Arien der Hauptperson — es sind bezeichnenderweise Gleichnisarien — ziemlich frostig geraten, und nicht viel anders steht es mit denen des Ozia. Sobald jedoch der Boden des Moralisierens verlassen wird, in den Szenen, wo die Beiden zum Volke sprechen (4, 15), erhebt sich auch Mozarts Gestaltungskraft zu bedeutenderer Höhe. Wie eindringlich und wahr wirkt in Ozias Szene mit dem Volke (4) jedesmal der Choreinsatz, der mit wenig Takten dem Gesange des Solisten eine ganz ungeahnte Steigerung verleiht! Hier, sowie in der bereits erwähnten Schlußszene hat Mozart die italienischen Vorbilder nicht allein erreicht, sondern um ein gutes Teil übertroffen. Auch der homophone und wesentlich deklamatorisch gehaltene Schlußchor des ersten Teils (8) ist ein höchst charaktervolles Stück, an dessen Wirkung namentlich auch das Orchester mit seiner herben, rhythmisch straffen Sprache beteiligt ist. Nicht allein das Staunen über Judiths Entschluß kommt darin zum Ausdruck, es ist als ob die Heldentat des Weibes auch in dem verzagten Volke Mut und Kraft aufs neue entzündete.

Von den Arien der Sekundarier ist die der Amital (13) wegen ihres Seitenthemas im Adagio und ihrer schönen, zerknirschten Coda mit Orgelpunkt bemerkenswert, dagegen schildert Achior, der Vertreter der im Oratorium zugelassenen Baßstimme[2], den Unhold Holofernes in einer von jenen dem 18. Jahrhundert so geläufigen, polternden Baßarien (6), die mitunter bis an die Grenze des Humoristischen gehen; sogar Solotrompeten schreibt Mozart hier vor.

Es ist ein überaus buntes Bild, das diese dramatischen Versuche Mozarts aus seiner Italienerzeit vor unserem Auge entrollen. Bio-

[1] S. o. S. 247. Vgl. besonders Amitals Arie (10), wo das anmutig flatternde Seitenthema zu dem Bilde des Seesturms gar keine Beziehung hat, sondern lediglich dem musikalischen Gegensatze dient. [2] Mattheson, Critica Musica I, S. 110 f.: „Daß die tiefen Singbässe einer Harmonie viele Majestät, viele Harmonie und force geben, ist unstreitig; ob aber allemahl etwas agreables, und nicht vielmehr sehr oft was rudes und entsetzliches dabei vermacht sey, will ich dem Zuhörer überlassen." Man vergleiche Gestalten wie Händels Polyphem und Bachs Äolus.

graphisch sind sie von höchstem Werte. Sie legen ein weiteres glänzendes Zeugnis ab von der wunderbaren Fähigkeit des Knaben, sich neuen Stilarten sofort anzupassen. Man vergleiche nur einmal den Mitridate mit dem Ascanio und der Betulia: sofort ist ihm klar, was die drei sonst so verwandten Gattungen der Oper, der Serenade und des Oratoriums stilistisch von einander unterscheidet. Aber auch der Mensch und Künstler macht während dieser drei Jahre eine entscheidende Wandlung durch: der Knabe wird zum Manne und nichts ist genußreicher und menschlich ergreifender, als die heiße Glut zu verfolgen, die von den Tagen der Betulia und des Lucio Silla an durch die Adern des Jünglings rinnt. Aber zugleich zeigen diese Jugendwerke auch die Grenzen, die dem jungen Genie trotz und zum Teil auch wegen seiner Frühreife gesteckt waren. Er war ein Kind des nordischen Barbarenlandes, in dem sich auch die Wunderkinder langsamer zu entwickeln pflegen als im Süden. Als Knabe war er der dramatischen Komposition überhaupt noch nicht gewachsen, als Künstler brachte er als einziges Besitztum zwar sein musikalisches Genie mit, aber auch dieses mußte sich erst von außen her aneignen, was den Italienern schon von Jugend auf im Blute saß. Dabei war ihm außerdem seine wesentlich instrumentale Vorbildung hinderlich; dem Opernkomponisten sieht der Sinfoniker beständig über die Schulter. Auch Mozart mußte die Erfahrung machen, daß sich ein Kunstwerk von der stilistischen Geschlossenheit der italienischen Oper nicht im Sturme erobern ließ. Wohl sproſſen in seinen Werken einzelne Blüten aus dem Lande des Genius auf, die zu pflücken keinem einzigen Italiener gegeben war, aber an Stileinheit im Ganzen, besonders was die gesangliche Seite anlangt, bleiben sie doch erheblich hinter den italienischen Mustern zurück, deren Unarten sie obendrein, zum Teil noch in verstärktem Maße, fröhlich mitmachen. Noch waren eben Mozarts Lehrjahre nicht zu Ende, und wir dienen weder ihm noch uns selbst, wenn wir bereits diese Zeugnisse seiner Entwicklung mit dem Schimmer der Unsterblichkeit zu vergolden suchen.

Kirchen- und Instrumentalwerke aus der Zeit der italienischen Reisen

Neben den besprochenen dramatischen Werken geht während Mozarts italienischer Zeit eine stattliche Reihe anderer her, die zum kleineren Teil für italienische Auftraggeber, zum größeren aber während der Pausen zwischen den einzelnen Reisen für den erzbischöflichen Brotherrn in Salzburg geschrieben sind. Hierher gehört zunächst eine Anzahl von kirchlichen Kompositionen.

Von der Salzburger Kirchenmusik war bereits bei L. Mozart die Rede[1]. Ihr hatte gerade Erzbischof Sigismund eine besondere Pflege gewidmet; in seiner strengen, allem Weltlichen abholden Frömmigkeit erblickte er den Hauptberuf seiner Kapelle eben im Kirchendienst. Sein Nachfolger Hieronymus bewährte seine Sparsamkeit auch an der Kapelle, die er sich durch seine Strenge obendrein persönlich entfremdete; man fand, daß die Salzburger Musik sich unter ihm eher verschlechtert als gehoben habe[2], obgleich er, auf den Glanz des Hofes mehr als Sigismund bedacht, im einzelnen manches besserte[3].

Der äußere Stand der erzbischöflichen Musik blieb auch zu Wolfgangs Zeiten derselbe wie zu Leopolds: zu den 30 Männerstimmen traten die 15 Kapellknaben, die der Erzbischof nicht allein unterhielt,

---

[1] S. o. S. 4 f. Eine „Chronik des Gesanges und der Musik in Salzburg" gibt seit 1874 Hammerle heraus. [2] Koch-Sternfeld, Die letzten 30 Jahre des Erzbistums Salzburg S. 255. Burney, Reise III 260 f. Schubart, Ästhetik S. 157. [3] Vgl. den oben S. 3 angeführten, vermutlich von L. Mozart herrührenden Bericht bei Marpurg, Krit. Beitr. III 183 ff. Manche Notiz bietet der Mozartsche Briefwechsel. B. Pillwein, Lexikon salzburgischer Künstler (Salzburg 1821) ist für die Musiker oberflächlich, ebenso die Biographien salzburgischer Tonkünstler (Salzburg 1845).

sondern auch ausbilden ließ[1]. Die früher angestellten Kastraten ließ Erzbischof Sigismund aussterben, dagegen schickte er die Tochter des Domorganisten, Maria Magd. Lipp, zur Ausbildung im Gesange nach Italien und stellte sie dann 1762 als Hofsängerin an; bald darauf wurde sie die Frau M. Haydns. Erzbischof Hieronymus stellte wieder einen Kastraten an, Franc. Ceccarelli, der ein mäßiger Sänger war und sich auch als Mensch von gemeinem Charakter erwies.

Auch die Instrumentalkapelle hielt sich mit ihren Verstärkungen durch die vom Stadttürmer gestellten drei Posaunisten und die zum Futtermeisteramt gehörenden und zwischen dem Marstall und den Lakaien rangierenden[2] je sechs Hof- und Feldtrompeter und Pauker auf der alten Höhe. Wichtig ist der Bericht L. Mozarts über die Verteilung aller dieser Kräfte[3]:

Die Hochfürstl. Domkirche hat hinten beim Eingang der Kirche die große Orgel, vorn beim Chor 4 Seitenorgeln und unten im Chor eine kleine Chororgel, wobei die Chorsänger sind. Die große Orgel wird bei einer großen Musik nur zum Präludieren gebraucht, bei der Musik selbst aber wird eine der 4 Seitenorgeln beständig gespielt, nämlich die nächste am Altar rechter Hand, wo die Solosänger und Bässe sind. Gegenüber auf der linken Seitenorgel sind die Violinisten usw., und auf den beiden anderen Seitenorgeln sind die 2 Chöre Trompeten und Pauken. Die untere Chororgel und Violon spielen, wenn es völlig gehet, mit. Die Oboe und Querflöte wird selten, das Waldhorn aber niemals in der Domkirche gehört. Alle diese Herren spielen demnach in der Kirche bei der Violine mit.

Erster Domorganist war seit 1751 Anton Cajetan Adlgasser (1728—1777), der Schüler (nachmals Schwiegersohn) Eberlins, und vom Erzbischof zu seiner weiteren Ausbildung nach Italien geschickt, ein tüchtiger Orgelspieler und Akkompagnist, dessen Kirchenwerke auch später noch in Salzburg aufgeführt wurden[4]. Weniger bedeutend war der zweite Domorganist Franz Ignaz Lipp, der Schwiegervater M. Haydns. 1774 trat noch Anton Paris, der Sohn des 1760 verstorbenen zweiten Organisten, hinzu[5].

---

[1] Einzelne besonders hervorragende, wie der Tenorist Fel. Winter und der Baritonist Jos. Nik. Meißner, wurden sogar nach Italien geschickt und nachher als Solosänger angestellt. Über Meißner, der auch als dramatischer Komponist tätig war, vgl. L. Mozart bei Marpurg, S. 190f., Schubart, Teutsche Chron. 1775, 408. Dreßler, Theaterschule S. 42. Hammerle S. 53. [2] J. E. Altenburg, Anleitg. z. heroisch-musik. Trompeter- und Paukerkunst (Halle 1795) I 26f. [3] A. a. O. 195. Eine ähnliche Einrichtung verlangt Mattheson, Neu eröffn. Orchester I 158f. [4] Über ihn vgl. P. Sigism. Keller MfM 5, 41f. und Hammerle S. 31. [5] Über ihre Obliegenheiten vgl. L. Mozart S. 187f.

Kapellmeister war seit 1763 Giuſ. Franc. Lolli aus Bologna, der Nachfolger J. E. Eberlins, von dem einige Oratorien und Kirchenwerke erhalten sind. 1772 wurde als Titularkapellmeister Dom. Fischietti aus Neapel angestellt, der sich auch als Buffokomponist einen Namen gemacht hat[1]. Als Kapellmeister der Bustellischen Truppe war er 1765 nach Dresden gekommen[2] und 1766 daselbst als Kirchenkomponist angestellt, aber seiner geringen Leistungen halber 1772 gerne wieder entlassen worden[3]. Sein Mercato di Malmantile war 1763 in Maggerbill zu Ehren der Gräfin Palfy, der Schwester des Erzbischofs Hieronymus, aufgeführt worden, womit vielleicht seine Berufung nach Salzburg zusammenhing. Hier scheint er auch mehr versprochen als geleistet zu haben; in den Mozartschen Briefen wird wiederholt darüber gespottet.

Als Lolli Kapellmeister und L. Mozart an seiner Stelle Vizekapellmeister geworden war, wurde Joh. Michael Haydn[4] (1737—1806), der jüngere Bruder Josephs, auf die Empfehlung eines Neffen des Erzbischofs Sigismund von Großwardein, wo er seit 1757 Kapellmeister war, als Konzertmeister und Orchesterdirektor berufen. Der persönliche Verkehr zwischen den Familien Mozart und Haydn war nicht lebhaft. Haydn hatte eine Neigung, bei einem Glase Bier oder Wein zu sitzen, die dem nüchternen und strengen Mozart um so tadelnswerter erschien, als er ihm vorwarf, daß er darüber seine Amtspflichten vernachlässige. „Wer meinst du wohl“, schreibt er an Wolfgang (29. Dezember 1777), „ist Organist bei der heil. Dreifaltigkeit geworden? — Hr. Haydn! Alles lacht. Das ist ein teurer Organist; nach jeder Litaney sauft er ein Viertel Wein, zu den übrigen Diensten schickt er den Lipp und der will auch saufen“[5]. — (29. Juni 1778): „Nachmittags spielte Haydn bey der Litaney und Te deum laudamus (wo der Erzbischof zugegen war) die Orgel, aber so erschröcklich, daß wir alle erschracken. — Es war aber nur ein kleiner Rausch, der

[1] S. unten. [2] Hiller, Wöch. Nachr. I 53. [3] Fürstenau, Beitr. S. 161 und 164. Vgl. noch O. Teuber, Gesch. des Prager Theaters I 268. Er war mit Bustelli zuerst in Prag, dann in Dresden. Seine Opern Vologeso (1774) und Nitteti (1775) wurden in Prag aufgeführt. [4] [Schinn und Otter], Biographische Skizze von M. Haydn, Salzburg 1808. J. Ev. Engl, Zum Gedächtnis J. M. Haydns 1906. O. Schmid, J. M. Haydn 1906. Eine Auswahl seiner Messen DTÖ XXII, Band 45, seiner Instrumentalwerke DTÖ XIV 2 (L. H. Perger). [5] B III 313.

Kopf und die Hände konnten sich gar nicht miteinander vergleichen. — — Haydn wird sich in wenigen Jahren die Wassersucht an Hals saufen, oder wenigstens, da er itzt zu allem zu faul ist, immer fäuler werden, so wie er älter wird"[1]. Auch der Lebenswandel der Frau Haydn muß Anstoß gegeben haben; Wolfgang spottet in einem Briefe an Bullinger (7. August 1778): „Es ist wahr, die Haydin ist kränklich; sie hat ihre strenge Lebensart gar zu sehr übertrieben; es gibt aber wenig so! — mich wundert, daß sie durch ihr beständiges Geißeln, Peitschen, Ciliciatragen, übernatürliches Fasten, nächtliches Beten ihre Stimme nicht schon längst verloren hat[2]." So mochte L. Mozart sowohl für sich als für seine Kinder einen näheren Verkehr mit diesem Hause um so weniger zuträglich finden, als ihm auch Haydns äußerliches Benehmen nicht zusagte. „Den möchte ich in Italien mit den Wälschen reden hören!" schreibt er (8. Dezember 1777), „da werden sie gewiß sagen: questo è un vero Tedesco!"[3] Mögen persönliche Reibungen und Eifersüchteleien, wie sie in kleinen Verhältnissen leicht entstehen, vielleicht Einfluß gehabt haben auf diese ungünstige Beurteilung Michael Haydns; jedenfalls trifft die Ungunst nicht den Künstler. Zwar meinte L. Mozart, als Mich. Haydn 1787 eine Oper Andromeda e Perseo komponiert hatte, zu einer Theatralmusik habe er kein Genie, und die Arien für die Hauptperson seien wie für einen Kapellknaben gemacht. Aber die Zwischenaktsmusik zur Zaire, die Haydn 1777 geschrieben hatte, lobte er dem Sohn außerordentlich und charakterisierte sie ausführlich, schrieb ihm auch, daß der Erzbischof ihm die Ehre angetan, bei Tafel zu sagen, er hätte nicht geglaubt, daß der Haydn so etwas zu machen imstande sei; er sollte anstatt Bier nichts als Burgunder trinken, und ihm als Belohnung — 6 Krontaler habe auszahlen lassen (30. September und 6. Oktober 1777)[4]. Aber wenn er ihm sagt: „Hr. Haydn ist ein Mann, dem Du seine Verdienste in der Musik nicht absprechen wirst" (24. September 1778)[5], so hat er seine Kirchenmusik im Sinne, und diese schrieb sich Wolfgang zu seinem Studium ab. Von Wien aus erbittet er sich (4. Januar 1783) „auf kleinem Papier blau eingebundene Kontrapunkte von Eberlin und etwelche Sachen von Haydn

[1] B IV 42 ff. Ähnlich K. R(isbeck), Briefe e. reis. Franz. I 357. Später war Haydn bekanntlich sehr fleißig. [2] B I 244. [3] B III 288 f. Wolfgang sagt von A. Schweitzer B I 133: „trocken und glatt wie unser Haydn, nur daß die Sprache feiner ist". [4] B III 200 f., 207. [5] B IV 105.

dabei"[1], und schreibt kurz darauf (12. März 1783): „Das Tres sunt (M. Haydns) muß von meiner Hand in Partitur geschrieben sein." Er ließ sich diese Sachen für die sonntäglichen Aufführungen bei van Swieten schicken und erbat sich dafür auch die neuesten Fugen Mich. Haydns: „Das Lauda Sion", schreibt er (12. März 1783), „möchte gar zu gern hören lassen — die Fuge In te Domine speravi hat allen Beifall erhalten, wie auch das Ave Maria und Tenebrae"[2]. Im Nachlaß Mozarts finden sich auch noch zwei Fugen Pignus futurae gloriae aus Litaneien M. Haydns, von Mozarts Hand abgeschrieben (Anh. K.-V. 239, 240).

In der Geschichte der katholischen Kirchenmusik, namentlich ihres Hauptstückes, der Messe, bedeutet das Eingreifen der Neapolitaner einen raschen Abstieg von glorreicher Höhe[3]. Stilistisch kennzeichnet sich diese Periode dadurch, daß sich neben dem Chorgesang und auf seine Kosten mehr und mehr der Sologesang vordrängt und auch der Anteil der Instrumente vergrößert und weiter ausgebaut wird. Nun sind ja diese Mittel an und für sich so wenig unkirchlich, wie der mehrstimmige Chorgesang von Hause aus kirchlich ist. Es hat eine Zeit gegeben, wo man in dem Sologesang als dem Entfeßler der Persönlichkeit ohne weiteres den geborenen Feind der wahren Kirchenmusik erblickte, während die A cappellamusik mit ihrem „unpersönlichen" Gepräge als allein kirchlich galt. Das ist indessen eine höchst einseitige Ansicht. Die Josquin, Palestrina, Lassus haben der Kunst ihrer

---

[1] B II 208. Dies Buch (erwähnt Cäcilia IV, S. 290 f.), enthielt nach einer Notiz von Al. Fuchs von Mozarts Hand in Partitur geschrieben:

M. Haydn, *In te domine speravi,* fuga a 4 voci 2 Viol. Org.
Eberlin, Missa canonica a 4 voci Organo (drei verschiedene).
Eberlin, Hymnus *Recessit pater noster* a 4 voci.
Eberlin, Hymnus *Tenebrae factae sunt* a 4 voci Org.
Eberlin, Graduale pro dominica in palmis *Tenuisti* a 4 voci Org.
Eberlin, Offertorium pro dominica in palmis Improperium a 4 voci Org.
Eberlin, Communio pro dominica in palmis *Pater si potest* a 4 voci Org.
M. Haydn, *Tenebrae* a 4 voci Org.
Eberlin, 3 Motetti *In nomine domini; Christus factus est; Domine Jesu* a 4 voci.
M. Haydn, *Ave Maria* pro adventu Domini a Sopr. solo c. rip.
Eberlin, *Benedixisti* a 4 voci Org.
Eberlin, *Cum sancto spiritu,* fuga a 4 voci.
Eberlin, *Kyrie,* fuga a 4 voci.
Eberlin, *Cum sancto spiritu,* fuga a 4 voci.

[2] B II 217. [3] Vgl. H. Kretzschmar, Führer II 1[4], 181 ff.

Zeit so gut den Stempel ihrer Persönlichkeit aufgedrückt, wie nur ein späterer großer Meister, und es heißt die Grundlagen alles künstlerischen Schaffens überhaupt verkennen, wenn man erst in der Entstehung des begleiteten Sologesangs die Geburtsstunde der Individualität in der Tonkunst erblickt. Nur soviel ist richtig, daß jene Meister mit ihrem persönlichen Empfinden niemals die Grenzen des kirchlichen Allgemeingefühls überschreiten, sondern sich nur als berufene Sprecher dieser Allgemeinheit betrachten, in der festen Überzeugung, daß dieser Rahmen für die Entfaltung des Persönlichen noch Raum genug biete. So gelang es ihnen, das Hauptproblem aller Kirchenmusik, die Vereinigung von Kirchlichkeit und Volkstümlichkeit, in einer für ihre Zeit vollkommenen Weise zu lösen. Getragen waren sie dabei von jener Erneuerung des kirchlichen Geistes im allgemeinen, die ihren äußeren Ausdruck im Tridentiner Konzil fand.

Allerdings lag nach dem Aufkommen des Sologesanges für die Komponisten die Versuchung allzunahe, mit ihrer eigenen, subjektiven Empfindung aus dem kirchlichen Allgemeingefühl herauszutreten. Bestand doch das Hauptziel der Florentiner Hellenisten eben darin, die Form eines Satzes vollständig frei aus dem Text und seinen einzelnen Worten und Gedanken heraus zu entwickeln. Aber die Folgezeit hat deutlich bewiesen, daß die Kirchenmusik von dieser Kunst an und für sich nichts zu fürchten hatte, sobald sie nur Meister fand, die sich über den Ernst ihrer Aufgabe wirklich im Klaren waren; ja im Protestantismus, dessen Drang nach Betätigung persönlicher Glaubensüberzeugung der neue Stil allerdings besonders entgegenkam, hat er sogar eine neue, großartige Blüte hervorgerufen, freilich nicht auf dem Gebiet der Messe, sondern in der neuen Form der Kantate.

Die Messe nahm im 17. Jahrhundert zwar die Orchestermusik auf, mit dem Sologesang hielt man dagegen noch zurück. Seine Zeit kam erst mit den Neapolitanern, und zwar war seine Einführung nicht etwa die Folge einer Erstarkung des kirchlichen Geistes, der nach einem neuen, subjektiveren Ausdruck gerungen hätte, sondern im Gegenteil einer Schwächung des religiösen Gefühls, einer zunehmenden Verwirrung in den Grundbegriffen der Kirchenmusik. Das beweist der wachsende Einfluß, der dabei dem Opernstile zufiel. Nicht der Sologesang als solcher brachte den Verfall, sondern die unkirchliche Art seiner Verwendung, und diese steht mit der Zersetzung des religiösen Lebens in Italien während des 18. Jahrhunderts in engem Zusammen-

hang. Vor allem versagte die berufene Hüterin der Kirchenmusik, die Geistlichkeit: sie war allen Tridentiner Verfügungen zum Trotz verweltlicht und großenteils entsittlicht. In den Schulen aber herrschten die klugen Jesuiten, die das religiöse Leben des Volkes nach ihren eigenen Machtansprüchen lenkten; der eigentliche Träger der geistigen Kultur endlich, der Adel, dessen Dasein ebenfalls ganz in weltlichen Machtfragen aufging, gab sich mit rein äußerlicher Erfüllung seiner kirchlichen Pflichten zufrieden und deckte seine geistigen Bedürfnisse, wenn er überhaupt solche hatte, weit eher mit philosophischer als mit religiöser Beschäftigung. Es war darum kein Wunder, daß auch die Kirchenmusik in diesen Niedergang des religiösen Lebens mit hineingerissen wurde; die Spuren davon sind in Italien bis auf den heutigen Tag nicht völlig getilgt worden.

Das Grundübel war, daß weder die Kirche noch ihre musikalischen Diener dem an der Oper entwickelten Stil gegenüber die Kraft zur Kritik mehr fanden, sondern ihn immer unbedenklicher übernahmen. Schon bei ernsteren Musikern, wie Durante und Leo, zeigen sich Spuren dieses Geistes, der dann in verstärktem Maße die nächste Generation, die von J. A. Hasse, ergriff. Er beraubte die Kirchenmusik zweier Haupteigenschaften, ohne die sie ihrer Aufgabe niemals gerecht zu werden vermag, der Männlichkeit und der Mystik. Die weiche Empfindelei des Jahrhunderts nahm jetzt auch von der Messe Besitz, sodaß sie sich nur noch selten kräftigere Töne abzuringen vermochte; wo solche noch versucht werden, tragen sie nur zu oft, wie in der Oper, das Gepräge eines teils grellen, teils hohlen und gespreizten Pathos. Zugleich zog der Koloraturenflitter der Oper in die Kirchenmusik ein, der hier natürlich noch zu weit ärgeren Zerrbildern führen mußte als dort. Aber auch das Erhabene und Übersinnliche fand in dieser Kunst kaum eine Stätte mehr. Die Komponisten bringen dafür weder die Begeisterung, noch die mystische Innigkeit mehr auf, sie ziehen es ins Alltägliche herab und verkehren mit ihrem Gott oft in einem philiströs-gemütlichen, ja fidelen Ton, der alles eher als kirchlich ist. Von der „Gemütlichkeit" bis zur Gedankenlosigkeit ist aber nur ein Schritt: man komponierte schließlich drauf los, ohne sich um den Inhalt der Worte überhaupt zu kümmern, und verkehrte so den Hauptgrundsatz des Renaissancestils in sein gerades Gegenteil.

Besonders litt in dieser Zeit der Chorgesang. Welcher Zuwachs an Ausdrucksmöglichkeiten der Kirchenmusik durch eine sinngemäße

Verbindung von Chor- und Sologesang erstehen konnte, lehren die klassischen Werke dieser Art, man denke nur z. B. an die tiefsinnige Art und Weise, wie Bach in der H moll-Messe dadurch die geschichtliche und die persönliche Seite des christlichen Glaubens zur Darstellung bringt. Die Neapolitaner selbst dagegen, besonders die späteren, haben sich dieser Vorteile selbst begeben, indem sie den Chorgesang zwar nicht ganz ausmerzten, aber doch so wenig sorgfältig behandelten, daß von der alten Würde kaum noch etwas übrig blieb. Die Erinnerung an die alte Bedeutung der Kontrapunktik wirkte zwar auch jetzt noch in den ständigen Chorfugen nach, aber diese Fugen sind farblos in ihren Themen und trocken in der Ausführung; an die Stelle des reichen organischen Lebens ist das tote Handwerk getreten, und viele davon sind lediglich die Erzeugnisse eines gedankenlosen Klebens an einem kaum mehr verstandenen Brauch.

Auch dieser Mangel hing großenteils mit der Lockerung der allgemeinen kirchlichen Organisation zusammen. Die Geistlichkeit ließ die Kirchenchöre mehr und mehr verfallen [1]; ihre Stärke schmolz erschreckend zusammen und ihre Leistungen waren dementsprechend, sodaß an einzelnen Orten die Gemeinde vor dem Figuralgesang aus der Kirche lief [2]. Anständig besetzte Chöre wie in Salzburg und München gehörten zu den Ausnahmen. Es war unter diesen Umständen nur natürlich, wenn die Komponisten in ihren Messen den Hauptnachdruck auf den Sologesang legten, bei dem, wie in der Oper, die Kastraten eine steigende Rolle spielten. Außerdem aber wurden jetzt die Instrumente immer selbständiger herangezogen.

Hierfür lag bereits eine alte Tradition vor. Die alte Kirchensonate war, ebenso wie ein großer Teil der Kirchenkonzerte (noch Corellis Concerti grossi gehören hierher), für den Vortrag im Gottesdienst bestimmt gewesen. Nachdem sie sich jedoch in Form und Charakter mehr und mehr der Kammermusik angeschlossen hatte, nahmen Sonaten in der neueren Form, Sinfonien und Solokonzerte ihren Platz ein [3]. Bedenklich war an diesem Brauche gegen früher nur, daß man bei der Wahl der Stücke häufig keine Rücksicht auf ihre

[1] Burney, Tagebuch I 14, 18, 110, 165, 195. [2] Schubart, Ästhetik 128, 347.

[3] Von dem Böhmen F. J. Habermann (1706—1783) hat M. Seiffert (Haberls Kirchenmus. Jahrbuch 1903) einige Bruchstücke von Meßsinfonien veröffentlicht. Über den Brauch selbst s. Dittersdorf, Selbstbiogr. S. 22, 91 f. und Burney, Tagebuch I 126, 128 (über eine venezianische Messensinfonie für sechs Orchester von Galuppi).

kirchliche Verwendbarkeit mehr nahm, sondern ohne weiteres rein weltliche, ursprünglich für Tafel und Akademien bestimmte Kompositionen, wie z. B. Haydnsche Sinfoniesätze, in die Messe verpflanzte.

Alles in allem war es der uns von der Oper her wohl bekannte Geist, der hier wie dort mehr und mehr das unbeschränkte Vorrecht des Sinnlichen vor dem Geistigen verkündete[1]. Dem kirchlichen Charakter geschah dadurch, zumal in den Messen, schwerer Abbruch, aber auch Volkstümlichkeit und Gemeinverständlichkeit sanken oft bis unter die Grenze des Seichten und Trivialen herab.

Den Besseren unter den Komponisten ist dieses Übel wohl zum Bewußtsein gekommen. Noch aus Mozarts Zeit ist abermals der Name Padre Martinis zu nennen, der in seinem Lehren und Schaffen unermüdlich auf die klassische Zeit der italienischen Kirchenmusik hinwies. Aber er und seines Gleichen vermochten gegen die allgemeine Strömung nicht viel auszurichten, zumal als sich ihr J. A. Hasse selbst anschloß. Auch in Deutschland bürgerte sich der neapolitanische Typus bald ein, jedoch ebenfalls nicht ohne zum Teil sehr bedeutende Gegenströmungen hervorzurufen. Die wichtigste davon ging von J. J. Fux in Wien aus, der in seinen Messen mit aller Energie eine Wiedergeburt der Kunst Palestrinas und der Niederländer in modernem Geiste anstrebte, ein merkwürdiger Zeuge praktischer, geschichtlicher Bestrebungen in diesem sonst gemeinhin als unhistorisch verschrieenen Jahrhundert. Ein dauernder Erfolg blieb freilich auch ihm versagt; schon unter dem jüngeren Reutter segelt auch die Wiener Messe wieder vollständig im neapolitanischen Fahrwasser. Auch in Salzburg hielt sich eine bessere Tradition lebendig. Für die Einweihung des Domes am 24. September 1628 hatte Orazio Benevoli (1602—1672) seine berühmte 53stimmige Messe geschrieben (in Wirklichkeit umfaßt sie zwei achtstimmige Chöre mit ihren Orchestern), ein Werk, das bei aller Neuheit der Klangkombinationen doch den kirchlichen Charakter wahrt[2]. Auch später gingen mit der sorgfältigeren Pflege des Chores wertvollere künstlerische Leistungen Hand in Hand. Die Belege dafür liefern sowohl E. Eberlins als M. Haydns Messen.

[1] H. Kretzschmar, Führer II 1⁴, 199ff. Eine Rettung der ganzen Richtung versuchten Frz. Lorenz, Haydns, Mozarts und Beethovens Kirchenmusik und ihre kath. und protest. Gegner, 1866, und A. Schnerich, Der Messentypus von Haydn bis Schubert 1892, Messe und Requiem seit Haydn und Mozart 1909. [2] Neudruck DTÖ X 1 (Adler und Nawratil).

Auch in Mozarts beiden ersten Messen ist dieser alte Sondergeist noch am Werke[1]. Über die örtlichen Verhältnisse Salzburgs zu Mozarts Zeiten aber berichtet dieser selbst in einem am 4. September 1776 an Padre Martini gerichteten Briefe, der auch für die Beurteilung seiner eigenen Kirchenmusik von Wert ist[2]:

Ich lebe hier in einem Land, wo die Musik sehr wenig Glück macht, obgleich daselbst, auch nachdem einige fortgegangen sind, noch sehr tüchtige Musiker, und besonders tüchtige Komponisten von gründlichem Wissen und Geschmack sind. Mit dem Theater sind wir aus Mangel an Sängern übel daran; wir haben keine Kastraten und werden deren schwerlich haben, denn sie wollen gut bezahlt sein, und Freigebigkeit ist nicht unser Fehler. Ich unterhalte mich indes damit, daß ich für die Kammer und die Kirche schreibe, und es sind hier noch zwei sehr tüchtige Kontrapunktiker, Haydn und Adlgasser. Mein Vater ist Kapellmeister an der Metropolitankirche, wodurch ich Gelegenheit habe, für die Kirche zu schreiben, so viel ich will. Übrigens da mein Vater schon 36 Jahre im Dienst dieses Hofes ist und weiß, daß der Erzbischof Leute von vorgerücktem Alter nicht gern sieht, so nimmt er sich der Sache nicht allzusehr an und hat sich der Literatur zugewendet, die schon ohnedies sein Lieblingsstudium war. Unsere Kirchenmusik ist sehr verschieden von der in Italien und wird es immer mehr. Eine Messe mit dem Kyrie, Gloria, Credo, der Sonata zur Epistel, dem Offertorium oder Mottetto, Sanctus und Agnus Dei, auch die feierlichste, wenn der Erzbischof selbst das Hochamt hält, darf nicht länger dauern, als höchstens drei Viertelstunden. Diese Art von Kompositionen verlangt ein eigenes Studium. Und dabei muß es eine Messe mit allen Instrumenten, Trompeten und Pauken usw. sein. Ach, wären wir nicht so entfernt voneinander, wie viel hätte ich Ihnen noch zu sagen!

Von Mozarts Anschluß an den Typus Hasses war bereits die Rede. Nur noch ein paar Bemerkungen über dessen Wesen und Geschichte.

Der Unterschied zwischen den missae sollemnes und breves[3] blieb natürlich auch jetzt bestehen. Jene behandelten die einzelnen Unterabschnitte als selbständige, breit ausgeführte Sätze, diese dagegen kennen nur die fünf bekannten großen Sätze als geschlossene Einheiten, die Unterabschnitte dagegen werden nur dem Charakter nach angedeutet, aber nicht als selbständige Teile herausgehoben.

Eine grundlegende Änderung in der musikalischen Auffassung der fünf Meßsätze ist den Neapolitanern nicht in den Sinn gekommen.

[1] S. o. S. 159 ff. [2] B I 52 f. Vgl. AMZ XXIII 683 ff. Der Brief ist aus dem Italienischen übersetzt. [3] Der Text der Messen und anderer wichtiger Kirchenmusiken ist in der Beilage V zusammengestellt.

Das verbot nicht allein die durch Jahrhunderte geheiligte Tradition, sondern der Meßtext selbst, der in klaren und eindringlichen Zügen nacheinander alle Formen des menschlichen Verkehrs mit Gott durchläuft: die demütige Hinwendung im Kyrie, Lob und Dank im Gloria, das feste Bekenntnis im Credo, die mystische Anschauung und Anbetung im Sanctus und das schuldbewußte Flehen um Erbarmen im Agnus Dei. Selbst im Herausheben einzelner Partien, wie dem Qui tollis im Gloria und dem Et incarnatus est und Crucifixus im Credo, wirkt bei den Neapolitanern noch die alte große Tradition nach. Aber ihr Grundfehler war, daß sie diesen Verkehr des Menschen mit Gott viel zu äußerlich auffaßten. Vom allgemein Menschlichen, Volkstümlichen und Faßlichen geht auch S. Bach in den Themen seiner H moll-Messe aus, aber nur um auf dieser Brücke die Phantasie des Hörers in das Gebiet höchster Kunst hinüberzuführen. Die Neapolitaner dagegen bleiben bei diesem volkstümlichen Ton nicht bloß stehen, sondern verwässern ihn noch und fallen so ins ewig Gestrige und Banale, sodaß sich ihr Ausdruck nicht selten wie ein Zerrbild der im Text gegebenen religiösen Ideen ausnimmt. Von einem tiefer in die Symbolik des Meßtextes eindringenden Stil ist kaum eine Spur mehr vorhanden. Im Gegenteil, der Text selbst beginnt mehr und mehr Nebensache zu werden. Es kommt vielen Komponisten lediglich auf wirksame Musikstücke kräftigen, festlich glänzenden, idyllischen oder elegischen Gepräges an, in die der Text, so gut oder so schlecht es eben geht, eingefügt wird. Von einem musikalischen Erläutern des Textes, einer Veranschaulichung des Satzsinnes bis in seine feinsten Gedankenspitzen hinein, ist kaum mehr die Rede. Das zeigt sich namentlich bei den großen Komplexen des Gloria und Credo, die allerdings mit ihren verschiedenen abstrakten und spekulativen Begriffen die Musiker schon seit alters vor schwierige Probleme gestellt hatten. Die Neapolitaner haben es sich hier besonders leicht gemacht: sie kennen überhaupt nur musikalisch dankbare und undankbare Partien, machen jene zu den architektonischen Grundpfeilern des Ganzen und lassen diese schlecht und recht nebenherlaufen. Erst Beethoven hat mit dieser rein musikalischen Kritik des Meßtextes aufgeräumt; für ihn gibt es auch im Credo keine Haupt- und Nebenpartien mehr. Aber auch sonst macht sich das Walten rein musikalischer Rücksichten mitunter recht deutlich fühlbar, so z. B. beim Wechsel von Solo- und Chorgesang und bei der Anlage ganzer Sätze in Arien- oder Sonaten-

form. Gewiß ist dabei nicht die Übernahme dieser Formen als solche tadelnswert, wohl aber, daß man sie nicht mit genügendem Ernste der neuen Aufgabe anpaßte und mit dem Schema auch den weltlichen Geist in die Kirche verpflanzte.

Diese Dreiteiligkeit liegt, mitunter nach einer kurzen, langsamen Einleitung, auch bei Mozart dem Kyrie zugrunde. Sie ergibt sich hier ohne weiteres aus dem Texte, insofern das Christe eleison den gegebenen, weicheren, oft auch solistisch gehaltenen Mittelsatz zwischen den beiden Kyrie bildet[1]. Inhaltlich zeigt bereits dieser Teil deutlich den Verfall; schon sein Allegrocharakter ist bezeichnend, und selbst wo kontrapunktische Strenge herrscht, klingt der Ruf um Erbarmen oft ohne rechte innere Anteilnahme und Inbrunst zum Himmel empor.

Auch in die Jubel- und Dankesstimmung des Gloria[2] mischt sich nicht selten ein Stück weltlichen Festglanzes ein, der sich namentlich in der Vorliebe für rauschende Violinfiguren und durch starke Instrumentation kundgibt; auch der beim Laudamus te beginnende Sologesang fällt mit seinem Koloraturenflitter zum Ausdrucke der Freude nur allzuhäufig ins Weltliche. Was den Wechsel von Solo und Chor anbetrifft, so folgt Mozart im allgemeinen der Tradition, die hier meist auf musikalisch wirksame Gegensätze ausging; doch ist er je länger je mehr bestrebt, die bedeutungsvolleren Textpartien dem Chor zu übertragen. Dazu gehört vor allem der dreifache Anruf des Qui tollis, des ideellen Mittelsatzes, der die einzigen dunkleren Töne in das helle Gemälde hinein bringt. Hier nimmt auch Mozarts Phantasie stets einen höheren Flug, vor allem mit Hilfe einer ebenso überraschenden, wie charaktervollen und herben Harmonik. Freilich hält sich dann das Folgende auch bei ihm nicht immer auf der erreichten Höhe, weder in dem als Sologesang behandelten Quoniam tu solus sanctus noch in der üblichen Schlußfuge des Cum sancto spiritu. Hier und bei den Worten Et vitam venturi saeculi im Credo war ja der Hauptttummelplatz für jene scholastische Fugenarbeit, die Erzbischof

[1] Doch kommen auch hier noch, wie zu zeigen sein wird, Schwankungen vor, die sich nur rein musikalisch erklären lassen. [2] Die ersten Worte Gloria in excelsis Deo intoniert der Priester vor dem Altar in der vorgeschriebenen Weise, und der Chor fällt mit den Worten Et in terra pax ein; ebenso verhält es sich mit dem Anfang des Credo, wo der Chor erst mit den Worten Patrem omnipotentem beginnt. Daher sind sehr häufig die Anfangsworte nicht komponiert; andremal aber wiederholt der Chor die vom Priester intonierten Worte.

Hieronymus aus einem richtigen Gefühl heraus seinen Komponisten schließlich einfach verbot. Auch Mozart hat sich hier erst allmählich dem Banne des Herkommens entrungen; im allgemeinen aber lehren seine Messen, daß er gerade den Gloria-Teil mehr und mehr mit individuellerem und tieferem Leben zu erfüllen bestrebt war.

Das wort- und gedankenreiche Credo, dessen Inhalt das nicänische Glaubensbekenntnis bildet, hatte die ältere glaubensstarke und -freudige Zeit durch einen männlichen, mitunter herben Grundton zu bewältigen gesucht, der in Verbindung mit einer charaktervollen Stimmführung dem Bekenntnis einen festen, echt kirchlichen Ausdruck verlieh. Auch hier verfährt die Schule Hasses mit dem Dogma weit äußerlicher. Es kommt ihr nicht in den Sinn, den einzelnen metaphysischen Ideen des Textes auf den Grund zu gehen, sondern sie hält sich an das sinnlich Faßbare und hebt dieses auf Kosten des Übrigen heraus[1]. Im allgemeinen spiegelt sich gerade in diesen Sätzen der Geist der damaligen Kirchenmusik besonders getreu wieder: es geht sehr angeregt, kräftig und flott zu, aber statt ernster Sammlung und innerer Weihe herrschen Heiterkeit und Glanz vor, und nur an einzelnen Stellen scheinen sich die Komponisten der tieferen Bedeutung ihres Textes bewußt zu werden. Am sichtbarsten ist dies bei dem Abschnitt von Christi Menschwerdung und Passion, dem Et incarnatus est und Crucifixus, altem Brauche zufolge, der Fall; allerdings gehen auch hierin zwei grundverschiedene Auffassungen neben einander her, eine geistige, für die Christi Menschwerdung ein Mysterium ist, und eine sinnliche, echt neapolitanische, der dabei die volkstümliche Krippenszene vorschwebt, und die deshalb hier ganz unbefangen pastorale Sicilianoweisen anstimmt[2]. Auch im Crucifixus werden meist tiefere Töne angeschlagen, und der Aufschwung des Et resurrexit wird in wirksamem Gegensatz dazu herausgearbeitet. Bei der Verteilung von Solo- und Chorgesang walten auch hier oft genug rein musikalische Rücksichten vor; daß sich z. B. bei den Worten Et in spiritum sanctum die dritte Person der Dreieinigkeit häufig mit einem recht leichten und tändelnden

---

[1] Charakteristisch ist das beliebte tonmalerische Unterstreichen einzelner Worte und Begriffe, wie der mortui bei den Worten judicare vivos et mortuos und resurrectionem mortuorum, des descendit de coelis und ascendit in coelum u. ä., dem sich auch Mozart anschließt. [2] Noch in Mozarts großer C moll-Messe (K.-V. 427) liegt diese Auffassung dem Et incarnatus est zugrunde.

Sologesang begnügen muß, läßt sich nur aus dem Streben nach einem rein musikalischen Gegensatz erklären. Den Schluß bildet, wie schon bemerkt, auch hier eine Fuge, die, wie Beethovens große Messe lehrt, an und für sich der Idee des ewigen Lebens wohl entspricht, in der Ausführung dagegen bei seinen Vorgängern hinter jenem Ideal weit zurückbleibt.

Die schwierigste Aufgabe war jedoch, beim Credo noch mehr als beim Gloria, diese Fülle der Erscheinungen zur Einheit zusammenzuschließen. Die ältere, noch von Padre Martini vertretene Art, zu der auch Mozart einen Beitrag geliefert hat (K.-V. 115), hatte auf einen musikalisch-formalen Zusammenschluß überhaupt verzichtet und ihre Hauptaufgabe in einem möglichst engen Anschluß an den Text erblickt. Nun aber regen sich die Versuche, den ganzen Komplex auch musikalisch abzurunden und dadurch übersichtlicher zu gestalten, sei es, daß man bestimmte Hauptthemen nach Art der cyklischen Formen wiederholte, oder die Einheit mittels durchgehender Orchestermotive herstellte, oder endlich gar die Hauptgedanken des Textes (wie das Wort credo selbst) dem Hörer durch öftere Wiederholung einprägte. Hierin hat gerade Mozart bahnbrechend gewirkt, und die Spuren seiner Arbeit lassen sich bis in Beethovens Schaffen hinein verfolgen.

Im Sanctus hatten sich im Laufe der Zeit die Verhältnisse derart verschoben, daß das Benedictus, ursprünglich nur ein kurzer Zwischensatz, mehr und mehr zum Hauptteil wurde, gegenüber dem das Sanctus die Rolle einer bloßen Einleitung erhielt. Den Beginn macht das stets knapp gehaltene Sanctus im Tone weihevoller Erhabenheit, ihm folgt mit dem Pleni sunt coeli ein längerer, bewegter Satz voll festlichen Glanzes, der von dem fugiert gehaltenen Osanna beschlossen wird. Alle drei Abschnitte fallen dem Chore zu. Dagegen ist das Benedictus[1], mit seiner kindlichen Zuversicht ein Lieblingsstück der Wiener Messe, ein Hauptplatz des Sologesangs, sowohl des einstimmigen, als des von Mozart besonders bevorzugten vierstimmigen. Wie ein trauliches Idyll liegt es zwischen den beiden umgebenden Sätzen eingebettet, und gerade diesem Satze hat Mozart den Stempel seines Geistes so sichtbar aufgeprägt, daß später seine Auffassung vor-

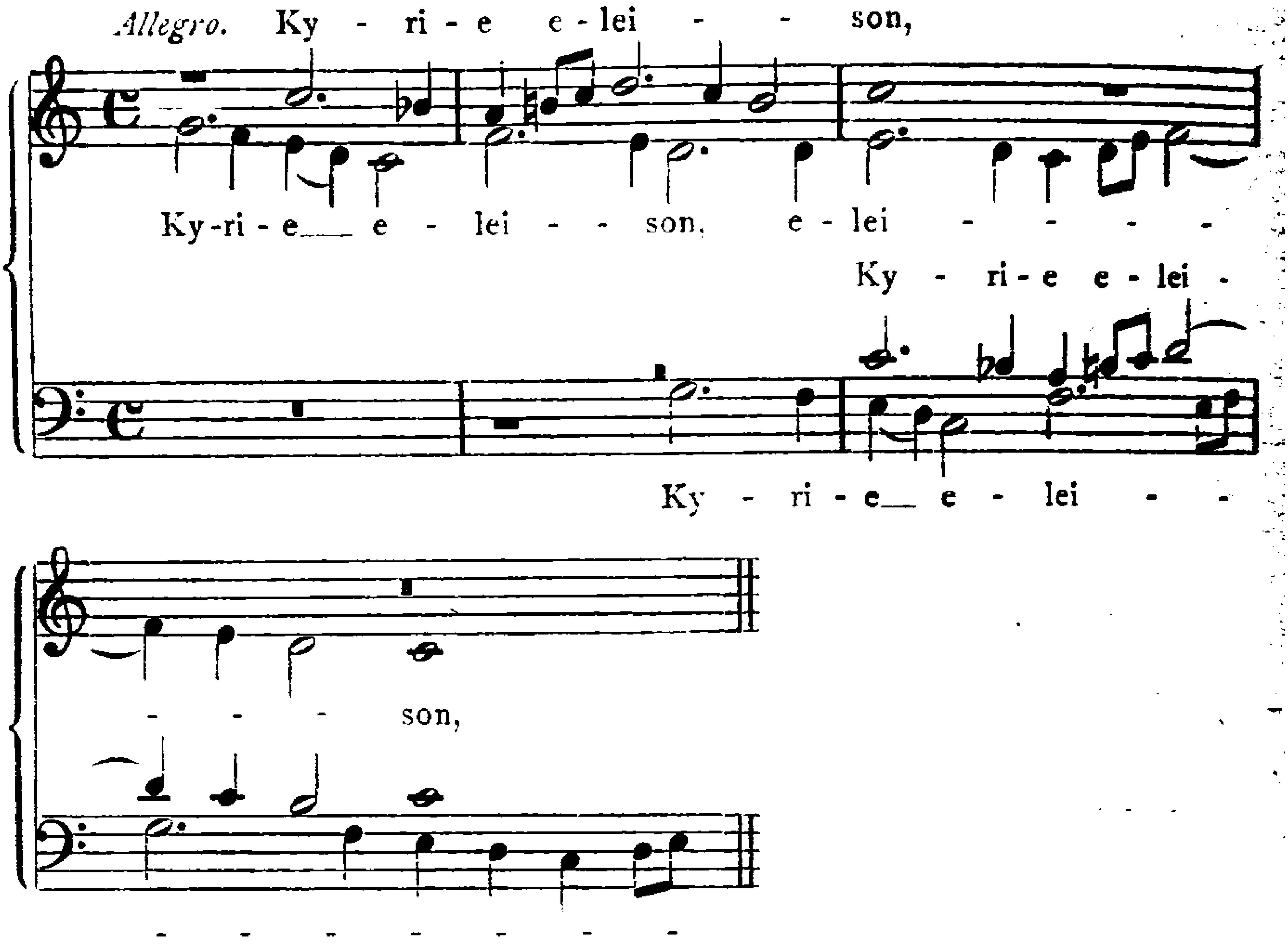
[1] In Mannheim war die Stelle des Benedictus durch Orgelspiel vertreten (B I 104 f.).

zugsweise maßgebend geworden ist. Das Osanna wird darnach gewöhnlich ganz oder abgekürzt wiederholt, mitunter aber auch in das Benedictus selbst verwebt. Allerdings findet sich daneben, wenn auch schwächer vertreten, ein zweiter Typus des Benedictus, der herbe, ja sogar düstere Töne anschlägt, wie sie für gewöhnlich erst das Agnus Dei bringt; es ist, als ob dieses bereits seine Schatten vorauswürfe und der Anblick des Gottgesandten in der Seele des Komponisten das Gefühl tiefer Zerknirschung hervorriefe. Meist zeichnen sich diese Sätze auch durch eine weit strengere Stimmführung aus.

Im Agnus Dei ist die Zweiteilung durch den Text gegeben: schuldbewußtes Flehen um Erbarmen und Bitte um Frieden; musikalisch findet sie ihren Ausdruck in einem langsamen (Agnus Dei) und einem raschen Satz (Dona). Jener ist häufig als Wechselgesang zwischen Solo und Chor gedacht; hier ist zugleich wieder eine Stelle, wo die meisten Komponisten tiefere Töne, sei es elegischer oder pathetischer Natur, anschlagen. Um so krasser wirkt dann freilich meist der Gegensatz des Dona nobis pacem, denn hier pflegt die Verweltlichung einen selbst für neapolitanische Verhältnisse ungewöhnlichen Grad zu erreichen. Es ist, als wären die Komponisten mit ihren Gedanken bereits draußen vor der Kirche auf der Straße, so selbstgefällig heiter und tändelnd wird diese Schlußbitte oft abgemacht. Auch Mozart ist von diesem Wesen nicht immer losgekommen.

Offenbar unter Padre Martinis Einfluß sind einige nicht vollendete Messen Mozarts entstanden, deren Handschrift auf die Jahre 1770—1772 hinweist. Die neue Welt, die sich damals dem jungen Meister erschloß, spiegelt am besten die mit dem neunten Takt des Sanctus abbrechende C dur-Messe (K.-V. 115, S. XXIV. 28) wieder, deren Autograph die neuere Forschung wohl mit Recht in den Spätsommer 1770 setzt[1]. Hier weist alles auf die von Padre Martini wieder stark betonte ältere italienische Kirchenmusik hin: die ausschließliche Begleitung durch die Orgel, die durchgehende strenge Kontrapunktik, ja selbst die Motive, wie der Beginn des durch fünf Adagiotakte eingeleiteten Kyrie zeigen möge:

[1] WSF I 324 f., wo auf die Gleichheit des Papiers und der Handschrift mit den gleichzeitigen Bologneser Kompositionen hingewiesen wird.



Auch die Neigung, die einzelnen Sätze motivisch zusammenzuschließen, tritt wieder hervor. Das eben angeführte Kyrie-Thema ist nichts als die gedrängte Form des vorhergehenden Adagios. Seine Hauptmerkmale sind das Herabsinken in die Harmonie der Unterdominante und der Wiederaufstieg zur Dominant- und Tonikaharmonie vermittelst der rhythmischen Steigerung der beiden kurzen Notenwerte. Beide machen sich auch in den folgenden Sätzen immer wieder bemerkbar, und besonders der Zug nach der Unterdominanttonart, der in scharfem Gegensatz zu der neapolitanischen Vorliebe für die Dominantschlüsse steht, ist für diese Messe charakteristisch; noch die acht Sanctus-Takte legen Zeugnis dafür ab.

In keiner anderen Messe ist Mozart vom damaligen neapolitanischen Stil so weit entfernt wie hier. Das zeigt allein schon die äußerst knappe Form der einzelnen Sätze, die sich fast ängstlich vor einem Sichausbreiten der Empfindung hütet und dafür den Sinn der Textworte mit peinlicher Sorgfalt wiederzugeben strebt. Aber auch die Auffassung ist weit ernster und würdiger geworden (man betrachte hier besonders das Et incarnatus est mit seinen kühnen, bereits auf das Requiem vorausdeutenden harmonischen Geheimnissen), und nur das wenig ergiebige Thema der im übrigen mit großer Kunst

durchgeführten Schlußfuge des Credo gemahnt an die alte Salzburger Fugenarbeit. Man kann es nur bedauern, daß die Rückkehr in die Salzburger Verhältnisse Mozart verhindert hat, der dauernde Bundesgenosse Padre Martinis und seines damals als altmodisch verschrienen und doch so charaktervollen und echt kirchlichen Messenstils zu werden. Schon der bei den Worten sedes ad dexteram patris abbrechende Torso einer Fdur-Messe (K.-V. 116, S. XXIV. 33) steht zwar noch, was die Kontrapunktik und die enge Verbindung des Kyrie und Christe eleison anbetrifft, auf dem Boden Padre Martinis, fügt aber bereits kleine Orchesterzwischenspiele neapolitanischen Stiles ein. Auch das Kyrie in Cdur (K.-V. 221, S. XXIV. 34) mag seinem Stil nach in diese Zeit gehören, trotzdem es keine langsame Einleitung und ein besonderes Thema für das Christe eleison hat; es ist möglich, daß es mit den beiden andern, handschriftlich mit ihm verbundenen Stücken, einem dreistimmigen Vokalsatz mit fehlendem Text und einem Lacrimosa (K.-V. 21 Anh.), für ein Requiem bestimmt war[1].

Den schärfsten Gegensatz zu diesem Bologneser Stil bildet aber die große Festmesse in Cmoll, oder besser gesagt in Cdur[2] (K.-V. 139, S. I. 4), die wahrscheinlich Anfang 1772 entstanden ist. Denn hier kehrt Mozart nicht allein zu dem modernsten Stil zurück, sondern verstärkt dessen opernhafte Züge noch in einem Grade, wie er es weder vorher noch nachher mehr getan hat. Die Messe schwelgt in den schärfsten dramatischen Gegensätzen und enthält namentlich Nachtbilder von einer Kühnheit, an die die übrigen Werke aus dieser Zeit nicht entfernt heranreichen, wie die ersten Abschnitte des Kyrie und Agnus, das Qui tollis und Crucifixus. Es muß ein bestimmter, äußerer Anlaß gewesen sein, der diesen Höhenflug des Mozartschen Genius hervorrief; auch die übrigen Sätze verraten das Bestreben, etwas Besonderes zu geben[3]. Jene vier Sätze sind nicht allein durch die Molltonart, sondern namentlich auch durch den Ausnahmecharakter ihrer Harmonik und Instrumentation — mit Ausnahme des Qui tollis fügen

[1] Das schöne Lacrimosa unterscheidet sich mit seinem fast Bachisch klingenden, ostinaten Baß stilistisch auffallend von den sonstigen, unter dem Bologneser Einfluß entstandenen Stücken. Ob dieses Requiem die von L. Mozart (B IV 30) erwähnte Messe für den Grafen Spaur war, oder die Cmoll-Messe (K.-V. 259), läßt sich nicht sicher entscheiden. Vgl. J I⁴ 187, WSF I 388. [2] Nur die ersten Teile des Kyrie und Agnus stehen in Cmoll, das Qui tollis in Fmoll, alle übrigen sind Dursätze. [3] WSF I 423 denken an die Trauerfeierlichkeiten für den Erzbischof Sigismund Ende 1771 und Anfang 1772, Jahn an die Spaur-Messe (s. o.).

sie den Streichern und Oboen noch drei Posaunen hinzu — innerlich mit einander verbunden. Mozart sucht hier ganz offenkundig den hellen Grundton der neapolitanischen Messe durch scharfes Unterstreichen der Nachtseiten des Seelenlebens zu mildern, er tut das aber als richtiger Stürmer und Dränger, der er in diesem Falle ist, in der Weise, daß er vom lyrischen Boden auf den dramatischen übertritt und die menschliche Seelennot bis zu den Qualen ewiger Verdammnis steigert. Gleich das Kyrie beschwört eine solche Szene aus dem Inferno herauf: ein dreimaliger Schrei der ganzen Chormasse mit folgenden Generalpausen, dazwischen ein echt Mozartsches, schicksalsschwer im Dreiklang absteigendes Motiv in den beiden Geigen[1], dem ein dumpfes Schluchzen in den Posaunen und Bratschen antwortet; gleich darauf läuft ein Tremoloschauer durch das Orchester. Dazu die ebenso kühne als herbe Harmonik und vor allem die lapidare Kürze des Ganzen — dieser Anfang mag den Salzburgern gründlich zu denken gegeben haben. Auch der durchweg deklamatorisch und homophon gehaltene Chor Qui tollis mit seiner zitternden Triolenbegleitung und dem ruhelosen, seltsam erregenden Baßmotiv weist nach der Oper mit ihren Geisterbeschwörungen hin. Seinen Höhepunkt erreicht dieses dramatische Pathos im Crucifixus. Dem fremdartigen Ruf der gestopften Trompeten antwortet ein schweres Aufstöhnen des Orchesters, dann erst beginnt auch der Chor, wiederum in kurzen Phrasen, seinen verzweifelten Jammerruf, um erst allmählich in die Ruhe der Resignation hinabzusinken, während zugleich der Trompetenstoß leise verhallt. Und wiederum ganz dramatisch ist es, wenn sich aus dieser Grabesruhe der Solosopran mit dem rollenden Laufe des Et resurrexit wie eine Lerche allein in die Lüfte schwingt. Schließlich erweckt auch noch das Agnus Dei den Eindruck einer Szene am Grabe: seine Posaunenmelodie, die mit dumpfer Klage beginnt und später so merkwürdig, erregte Triolenmotive aufschießen läßt, kehrt im Verlaufe des Satzes dreimal wieder. Aber auch hier fehlt es nicht an einem scharfen dramatischen Gegensatz: das miserere wird vom Chore in langgezogenen Noten angestimmt, während das Saitenorchester plötzlich von einer heftigen Triolenbewegung erfaßt wird.

Allerdings tragen alle diese düsteren Bilder, deren dramatisches, fast das Theatralische streifendes Gepräge einen so überraschend neuen

[1] Man vergleiche dazu noch den Anfangssatz der Klavierphantasie in Cmoll (K.-V. 475) aus dem Jahre 1785.

Zug in Mozarts Messenkomposition hineinbringt, nur einleitenden oder Episodencharakter. Das Wesen der Hauptsätze hat Mozart nicht angetastet, hier bleibt er, von formalen Änderungen abgesehen, durchaus auf neapolitanischem Boden. Vor allem sind die in zweiteiliger Arienform gehaltenen Sologesänge des Quoniam, Et in spiritum sanctum, das Sicilianoduett des Et incarnatus (abermals eine Szene an der Krippe) u. dgl. rein opernhaft, tändelnd und mit reichlichem Koloraturenflitter behangen. Besonders das Quoniam ist auffallend tanzmäßig, halb Menuett, halb Polonäse. Ganz modern ist ferner die Anlehnung des Kyrie-Allegros an den Sonatensatz[1], dabei tritt das Streben nach motivischer Geschlossenheit im Orchester noch deutlicher hervor als in der letzten Cdur-Messe. Kyrie und Christe werden im Allegro noch nicht gesondert behandelt, dagegen fügt ihnen Mozart noch einen besonderen Christe-Satz für Soloquartett hinzu, der zwar seinem Gehalt nach wieder entschieden zu leicht geraten, aber in der Führung und Vertauschung der vier Stimmen sehr geschickt und wirkungsvoll ausgeführt ist[2]. Darnach wird das Allegro wiederholt — abermals ein Übermaß, das auf Sturm und Drang hindeutet. Dagegen entbehrt das Gloria jedes motivischen Zusammenhangs, es besteht aus einer Reihe scharf zugespitzter Gegensätze, die wiederum den Dramatiker am Werke zeigen. Ihm verdanken wir namentlich die merkwürdige Form des Gratias, das die in dieser Messe besonders beliebte Form einer langsamen Einleitung mit nachfolgendem Allegrosatz aufweist. Auch aus diesen wenigen Textworten, die an und für sich gar nicht dazu auffordern, hat Mozart einen Gegensatz herausgeholt und ihn mit allen Mitteln, namentlich der Harmonik und der Satzart, verschärft. Nie wieder hat er die Worte propter magnam gloriam tuam so scharf von dem gratias agimus tibi abgetrennt. Nur die Fuge des Cum sancto spiritu rollt in breitestem Flusse dahin. Auch sie hat zwar mit dem Tritonussprung ihres Themas und ihrer großen Länge einen revolutionären Stich, bedeutet aber doch in Satzkunst, Aufbau und Ausdruck einen großen Fortschritt gegen früher.

Dagegen setzt das Credo den Versuch der früheren Messe (K.-V. 66),

[1] Das von den Soli vorgetragene Seitenthema gemahnt an eine alte Volksmelodie, die wir schon einmal bei Mozart antrafen (s. o. S. 89, K. Nattay, Die Ostracher Liederhandschrift S. 57 f.). [2] In der Regel machen die Neapolitaner aus dem Kyrie, Christe und Kyrie drei selbständige Sätze, von denen der dritte eine Wiederholung des ersten oder aber eine ausgeführte Fuge ist.

den ganzen Komplex auch motivisch einheitlich zu gestalten, mit ungleich größerem Geschick fort. Dort war das verbindende Band nach älterer Art noch ein ostinates Baßmotiv gewesen, hier ist es ein energisches Skalenmotiv in den Geigen:

das im vollen Orchesterglanz im Et resurrexit, Et unam und schließlich am Anfang und Schluß der Et vitam-Fuge wiederkehrt. Damit trat Mozart bewußt an ein Problem heran, das ihn von jetzt ab unausgesetzt beschäftigt hat. Bezeichnend ist, daß er es zunächst auf dem orchestralen Wege zu lösen suchte, denn die Selbständigkeit der Instrumente dem Gesang gegenüber ist in dieser Messe mit Ausnahme ganz weniger Partien voll durchgeführt. Trotz jenem durchgehenden Motiv ist aber auch dieses Credo vor allem auf wirksame dramatische Gegensätze angelegt. Sehr geistvoll wird die Schlußfuge im Et unam sanctam sowohl durch das Thema als durch die selbständigere Führung der einzelnen Stimmen vorbereitet. Auffallend und entschieden wieder von dramatischem Geiste eingegeben ist das Hineinziehen eines neuen Osanna in das Benedictus, wodurch der ganze Satz zum Wechselgesang zwischen einem Vorsänger und dem Chore wird. Und wieder läßt Mozart darnach, wie im Kyrie, zum Überfluß das Osanna des Sanctus wiederholen.

Was wohl Padre Martini zu diesem Werke seines Schülers gesagt hätte, das uns auf den Schwingen des Dramatikers und mit den modernsten Mitteln vom Himmel durch die Welt zur Hölle führt? Trotz allen Bedenken hätte er doch auch darin eine Frucht seiner Schule erkennen müssen, nämlich die echt gesangsmäßige Stimmführung, die diese Messe von ihren Salzburger Vorgängerinnen unterscheidet. Aber auch sonst bedeutet sie nach Form und Inhalt einen gewaltigen Fortschritt; wir werden ihren Spuren in ihren Nachfolgerinnen auf Schritt und Tritt wieder begegnen.

Auch die ersten Litaneien Mozarts stammen aus dieser Periode. Die Litanei ist ein Bittgesang, der, wie die Messe, mit Kyrie eleison beginnt und mit Agnus Dei, miserere nobis (ohne dona nobis pacem) schließt, dazwischen steht eine Reihe von Bitten, die je nach der äußeren Veranlassung der Litanei wechseln. Von einer festen Gliederung kann unter diesen Umständen keine Rede sein, auch ist,

meistens wenigstens, keine Steigerung beabsichtigt. Musikalisch ist das Ganze als ein Wechselgesang eines Vorbeters (Solisten oder Chores) mit einem Chor gedacht, wobei jener den Gegenstand der Bitte vorbringt und die Heiligen anruft, während dieser sich mit häufig wiederholten Wunschformeln, besonders ora pro nobis, miserere nobis, anschließt. Der Refrain spielt deshalb seit Alters eine besondere Rolle. Daß die Litanei der musikalischen Behandlung nicht etwa Schwierigkeiten bereitete, sondern ihr im Gegenteil ein ganz eigentümliches Ausdrucksgebiet zu erschließen geeignet war, beweisen die älteren Kompositionen bis auf H. Schütz[1]; der Verfall zog auch hier, wie in der Messe, mit den Neapolitanern ein.

Mozarts im Mai 1771 komponierte erste Litanei in Bdur (K.-V. 109, S. II. 1)[2] gehört der Gattung der Marienlitanei an (Litaniae Lauretanae). Die musikalischen Muttergottesbilder, die hier gezeichnet wurden, entsprechen seit Alters denen der bildenden Kunst: bei aller Hoheit und Reinheit des Grundtons haben sie einen starken Zusatz von Lieblichkeit, häufig von Traulichkeit und schwärmerischer Hingabe, auch volkstümliche Züge schimmern deutlich hindurch. Auch Mozarts Litanei wahrt diesen Grundcharakter; sie ist in der Form äußerst knapp und macht von der Kontrapunktik nur selten Gebrauch. Dagegen geht sie sorgfältig auf den Sinn der Textworte ein, was ohne Zweifel auf den Einfluß Padre Martinis zurückzuführen ist. Auch die Instrumentation, zwei Geigen und Baß, wozu noch beim Salus eine Posaune tritt, weist auf die ältere Zeit hin, ebenso die Kreuzung der beiden Violinen. Ein weiterer Vorzug des Werkes ist seine formale Behandlung, die die einzelnen Sätze durch geistvolle Anklänge und Varianten ihrer Hauptgedanken zur Einheit zusammenschließt[3].

Gleich im Kyrie fällt die sinngemäße Wiedergabe der Worte miserere nobis und sancta Trinitas (im forte) auf. Im Sancta Maria nehmen sich die vier Solostimmen unaufhörlich das Wort vom Munde, dazwischen mischt sich auch der Chor ein; es ist ein Stück von echt neapolitanischer Weichheit, doch ohne Auswüchse, ein beständiges holdes Schwelgen in der Hingabe an die Mutter Gottes. Weit herber wird der Ton dagegen in dem Salus infirmorum, einem

[1] Beispiele z. B. bei Proske, Musica divina IV 319 ff. [2] Zu den ersten beiden Litaneien vgl. Chrysander AMZ 1880, 545 ff. [3] Jahns Urteil (I⁴ 309): „ohne höheren Schwung, tüchtig und sicher" verkennt den Fortschritt gegen früher erheblich.

Chorstück, das ganz auf dem Gegensatz zwischen der Bekümmernis der Christenheit und ihrer kraftvollen Zuversicht auf die Helferin aufgebaut ist. Am leichtesten wiegt das Regina angelorum, von den vier Solisten ausgeführt; weit bedeutender ist das Agnus Dei, das zunächst mit rührendem Flehen beginnt, aber schon mit dem Eintritt des Chores leidenschaftlichere Töne anschlägt und schließlich ganz überraschend mit verhaltenem Schluchzen im dunklen B moll verhallt, ein schönes Beispiel für das unerwartete Hervorbrechen düsterer Seelenregungen, das wir als Mozart eigentümlich schon mehrfach beobachtet haben. Sätze dieser Art beweisen, daß die „romantische Krise" von 1773 bereits ihre Vorläufer hatte, und zwar weniger in der Oper, als in der Kirchenmusik Mozarts.

Die Litanei vom hochwürdigen Gut (Litaniae de venerabili altaris sacramento), der Mozarts zweiter Beitrag aus dem März 1772 angehört (K.-V. 125, S. II. 2 mit Nottebohms R.-B.), hat einen ernsteren Charakter als die Marienlitanei. Sie besteht aus Anrufungen des hl. Sakramentes, die, fast alle dogmatisch und transszendental, an den Komponisten ähnliche Anforderungen stellen, wie etwa das Credo der Messe, und deshalb aus denselben Gründen in der älteren Zeit weit besser und kirchlicher wiedergegeben wurden als bei den Neapolitanern.

Dem Stile nach verhält sich Mozarts Litanei zu ihrer Vorgängerin wie die C moll-Messe zur Bologneser: sie wendet sich der modernsten neapolitanischen Schreibart zu, am sinnfälligsten gleich im Kyrie, das formell einem vom Orchester ganz folgerichtig durchgeführten, zeitgenössischen Sinfoniesatz mit hinzugefügtem Chore gleicht, und in den beiden Soloarien Panis vivus und Panis omnipotentia, die dem Opernvorbild bis in die Koloraturenketten und die typische Schlußkadenz hinein folgen. Daß aber außerdem die Litanei in Salzburg in Bau und Charakter eine bestimmte örtliche Färbung aufwies, zeigt ein Vergleich mit den Litaneien M. Haydns in G moll[1] und noch mehr L. Mozarts in C dur[2]. Wie getreu der Sohn den Spuren des Vaters folgte, lehrt die Übereinstimmung nicht allein in Tempo- und Taktart (mit Ausnahme des Agnus Dei), sondern besonders auch in der Wahl der Tonarten, nur daß bei Wolfgang alles um einen Ton tiefer steht als

[1] Ausgabe bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. Das Werk ist reifer und ernster als das Mozartsche und stammt sicher aus erheblich späterer Zeit, vgl. WSF 434. [2] DTB IX 2, 188 ff.

bei Leopold. Beide decken sich aber auch in der Auffassung der einzelnen Sätze. Es handelt sich dabei weniger um die von der Tradition vorgeschriebene Fugenform des Pignus, die bei Wolfgang trotz ihres charaktervollen Themas zu lang geraten[1] und entschieden mehr gearbeitet als inspiriert ist. Weit reizvoller ist der Vergleich der drei langsamen Einleitungssätze Verbum caro factum, Tremendum und Viaticum, in den beiden Kompositionen. Hier verhält sich bei gleicher Grundauffassung das Werk des Vaters zu dem des Sohnes wie Vorbereitung und Erfüllung, denn Wolfgang überrascht den Hörer mit einer Musik, die zu seinen bedeutendsten Eingebungen in damaliger Zeit gehört. Im Verbum caro factum entlockt ihm das Geheimnis der Fleischwerdung des Wortes eines jener mit dem Auge des Genius geschauten, düsteren Gemälde in Moll, die uns schon mehrmals in diesen Kirchenwerken begegnet sind: in beständigem Sequenzenfluß gleiten die kühnen, dunklen Harmonien schließlich bis in das schattenhafte B moll hinab, umschwirrt von erregten Dreiklangsfiguren der Violinen. Ähnliche Schauer wühlt das Tremendum auf, worin Wolfgang von seinem Vater das tonmalerische Tremolo der Streicher übernommen hat; das anschließende Allegro ist freilich bei dem einen so farblos wie bei dem andern. Auch im Viaticum geht die Anlehnung an Leopold bis in die Dynamik (vgl. das f und p bei den Worten in Domino morientium) und den Schluß auf der Dominante von B moll hinein[2]; trotzdem überragt der Sohn den Vater turmhoch in der tiefsinnigen, fast dramatisch zugespitzten Art, wie er den Tod der im Herrn Sterbenden und die zerknirschte Bitte der Zurückgebliebenen wiedergibt. Auch das Agnus Dei beginnt bei beiden mit einem Solo[3] und schließt mit einem Chorsatz, wobei der Sohn einzelne Motive des Solos verwendet. Dieses Solo ist mit seinen großen Melodiesprüngen, Koloraturen und Kadenzen wieder gut neapolitanisch, und auch im Chor sind die Instrumente fast wichtiger als die Singstimmen; nur das miserere lenkt mit seiner schmerzlichen Chromatik und mit seinem sanft verklingenden, plagalen Schluß wieder einigermaßen in die kirchliche Sphäre zurück.

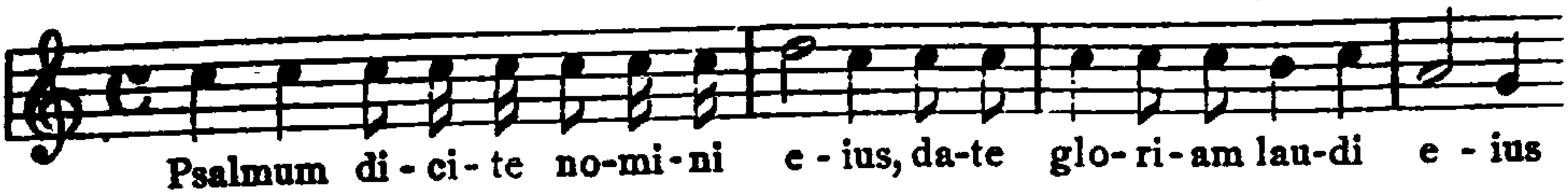
[1] Mozart hat an drei Stellen gekürzt und entsprechend geändert. Die ursprüngliche Form dieses Satzes, sowie des Viaticum gibt der Rev.-Ber. [2] Der Satz schloß ursptünglich in B dur. [3] Zu Anfang hat L. Mozart darüber geschrieben: „Das Solo vom Agnus Dei wird für Hrn. Meißner in die Baßstimme hineingeschrieben“. Dieser und andere auf Tempo und Orgelbegleitung bezügliche Zusätze des Vaters waren zweifellos für eine besondere Aufführung gemacht.

Von sonstigen, sicher datierten Kirchenwerken aus dieser Zeit sind zwei Motetten Regina coeli aus dem Mai 1771 und 1772 zu nennen (K.-V. 108, S. III. 10 und K.-V. 127, S. III. 11). Genau gleich angelegt und behandelt beweisen sie nur, daß der neapolitanische Geist mit seinem leichten, nur sparsam imitierenden Chorsatz, seinen arienhaften Sologesängen und seinem reich entwickelten Orchesterstil auch die Motette ergriffen hatte. An Padre Martini erinnert fast gar nichts mehr, dagegen gleichen die Ecksätze aufs Haar den entsprechenden Sinfoniesätzen mit Themengruppe, ganz kleiner Durchführung und vollständiger Reprise; die Instrumente führen darum auch das Hauptwort. Auch die langsamen Mittelsätze, die ganz im Gesangsstil der Oper gehalten sind, nähern sich in Bau und Charakter den Sinfonieandantes[1], nur der zweite, ora pro nobis Deum, enthält in beiden Werken neben der landläufigen weichen Melodik individuellere, Mozartsche Züge[2]. Hier ist zugleich der einzige Platz für dunklere und ernstere Empfindungen, alles übrige verläuft teils opernhaft gefühlvoll, teils lebhaft und heiter, womit für neapolitanische Begriffe stets ein guter Zusatz prunkvollen Lärms verbunden ist. Die Verteilung von Solo[3] und Chor ist ähnlich wie bei der zweiten Litanei.

In eine frühere Zeit gehört der Handschrift und dem Stil nach das Offertorium o Motetto in Cdur (K.-V. 117, S. III. 20). Es stammt aller Wahrscheinlichkeit nach aus der Zeit des ersten Mailänder Aufenthalts (Februar 1770)[4], und das Mittelstück, die Sopranarie, war für einen der beiden Kastraten bestimmt, die Mozart damals kennen gelernt hatte[5]. Die beiden Chöre folgen noch vorwiegend dem älteren Salzburger Stil, und nur die Benützung des achten Psalmtons[6] im zweiten Thema des Jubilate:

---

1 K.-V. 108 bringt an dieser Stelle eine den Italienern (s. o. S. 269) entlehnte Lieblingswendung Mozarts, die später in Blondchens erster Arie und im Veilchen wiederkehrt. 2 Im ersten Regina gehört hierher besonders die Vorliebe für die erniedrigte zweite Stufe der Mollskala, im zweiten die chromatische Führung der Singstimme im ersten Es dur-Takt, die fast schon an das Ave verum gemahnt. 3 Die bevorzugte Rolle des Soprans im zweiten Regina deutet darauf hin, daß wir hier das für Frau Haydn bestimmte Stück vor uns haben, das später, wie L. Mozart berichtet, Ceccarelli sang (B IV 10). 4 WSF I 286. 5 S. o. S. 181. 6 Am 4. Oktober 1777 schrieb L. Mozart dem Sohne: „Ich schließe hier die Choraltöne bei, die Dir vielleicht da oder dort nützlich und vielleicht gar notwendig sein können; man muß alles wissen“.



deutet auf die neuen Eindrücke in den Mailänder Kirchen hin; die Chorstimmen tragen die Weise nacheinander zu einer figurierten Orchesterbegleitung vor, der Chor antwortet jedesmal mit einem kräftigen Jubilate.

Dagegen gehört das Offertorium Inter natos mulierum auf das Fest des heil. Johannes (K.-V. 72, S. III. 18), das nach einer Tradition[1] gleich nach der Pariser Reise im Juni 1769 entstanden sein soll, sicher in eine spätere Zeit. Mozart soll einem Herrn von Haasy, Pater Johannes genannt, vom Kloster Seeon, sehr zugetan gewesen sein. Sobald er ins Kloster kam, sprang er auf ihn zu, streichelte ihm die Wangen und sang dazu:

Es ist die Melodie, mit der das Offertorium beginnt; Mozart soll seinem Freunde das Stück zu seinem Namenstage 1769 als Angebinde übersandt haben. Dem widerspricht aber der fortgeschrittene Stil des Werkes ganz entschieden; schon das breite Orchestervorspiel weist es in eine spätere Zeit. Aber auch die freie kontrapunktische Arbeit und die geistvolle, refrainartige Wiederholung des oben angeführten Themas nach verschiedenen Episoden teils jubelnden, teils nachdenklichen Charakters (ecce agnus Dei) deuten auf größere Reife hin. Das Stück ist eine der einheitlichsten, gleichmäßigsten und charaktervollsten Kirchenkompositionen Mozarts aus diesem Zeitraum und dürfte sicher weit eher aus seinem Ende als aus seinem Anfang stammen[2].

Bei einem Tantum ergo in Bdur (K.-V. 142, S. III. 14) erscheint Mozarts Verfasserschaft zweifelhaft, nicht sowohl wegen seines geringen Wertes[3], als weil ein derartiges konsequentes Respondieren des Chors und einer Solostimme auf ganz kleinen Phrasen mit Mozarts sonstiger Art nicht übereinstimmt. Dagegen weist ein anderes Tantum ergo (K.-V. 197, S. III. 15), eine reine Chorkomposition, alle Stilmerkmale der Motetten aus dieser Zeit auf. Es liegt kein

[1] J I^{4} 66. [2] WSF I 372 f. setzen es in den Juni (den Monat des Johannistages) 1771. [3] So WSF II 426.

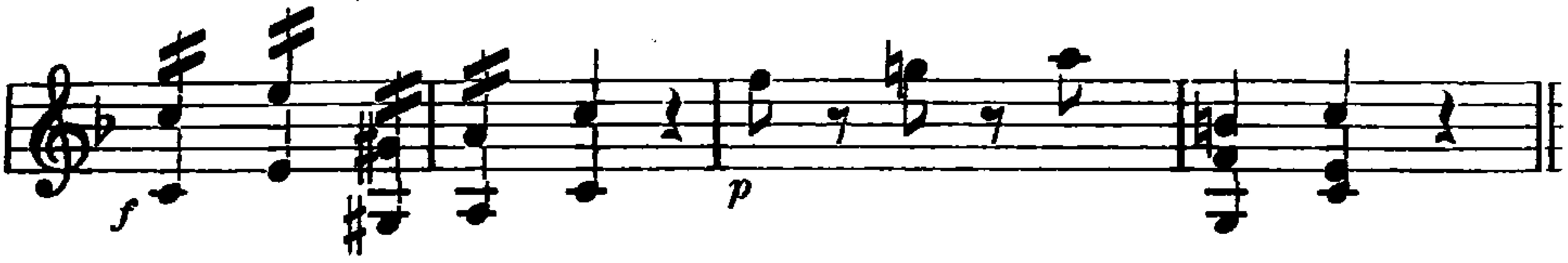
Grund vor, sie mit Jahn[1] Mozart abzusprechen, zumal da sie einzelne seiner Lieblingswendungen enthält, wie die Phrase cis″ d″ g″ fis″ bei veneremur cernui.

Einen ganz anderen Charakter trägt das De profundis (K.-V. 93, S. III. 19 mit Nottebohms K.-V.) in C moll für vierstimmigen Chor und Orgel; wie die Handschrift zeigt, sollten ursprünglich noch zwei Violinen hinzutreten. Diese Besetzung erinnert an die erste Marienlitanei, ebenso wie der enge Anschluß an die Textworte[2], nur daß hier jede Spur selbständiger kontrapunktischer Stimmführung fehlt. Das Ganze ist vorwiegend deklamatorisch gehalten und ganz unverkennbar der kirchlichen Psalmodie nachgebildet, bei der angehängten Doxologie tritt die alte liturgische Gloriamelodie unverhüllt auf. Die Harmonie ist ebenso einfach als ausdrucksvoll; es herrscht ein echt kirchlicher Gebetston in dem Stück, der unmittelbar zum Herzen spricht; schön ist namentlich der Aufschwung des Gloria und das allmähliche Zurücksinken in den stillen Ernst des Anfangs zum Schluß. Endlich dürfte auch die Motette Justum deduxit dominus (K.-V. 326 S. III. 29) ihrem ganzen Stile nach in diese Zeit gehören.

Zu den kirchlichen Kompositionen zählen endlich auch noch die Sonaten für zwei Violinen, Baß und begleitende Orgel, deren Reihe sich in Mozarts Schaffen bis in das Jahr 1780 hineinzieht. Aus Mozarts Brief an Padre Martini (S. 302) wissen wir, daß in Salzburg zwischen Epistel und Evangelium eine Sonate vorgetragen wurde, bis Erzbischof Hieronymus im Jahre 1783 ein Graduale an ihre Stelle setzte. Wir haben also hier dem Brauche nach einen Absenker der alten Kirchensonate (sonata da chiesa im Unterschied von der sonata da camera) vor uns, für die uns aus der älteren Zeit klassische Beispiele von Corelli, Dall' Abaco u. a. vorliegen. Freilich zeigen Mozarts Beiträge, daß der alte kirchliche Ernst aus dieser Gattung längst verschwunden war. Sie sind weder der Stimmung nach feierlich oder andächtig, noch von strengerer Schreibart. Der Schwerpunkt liegt auf den Saiteninstrumenten, der Orgel fällt wie in alter Zeit nur die Rolle des die Harmonie stützenden und füllenden Begleiters zu. Wo sie selbständiger bedacht erscheint, hat Mozart eben nur ihren Part sorgfältiger „ausgesetzt“, von einer obligaten Rolle ist auch hier keine Rede.

[1] I⁴ 318. [2] Auch WSF I 386 f. setzen das Stück in den Sommer 1771 (ebendaselbst das Faksimile der ersten Seite des Autographs).

Mozarts erstes datiertes Werk stammt aus dem Jahre 1775, indessen hat die neueste Forschung teils aus dem Charakter der Handschrift und der Wahl des Notenformats, das für die Bestimmung der Werke eine große, wenn auch nicht immer ausschlaggebende Bedeutung besitzt, teils aus stilistischen Gründen mit ziemlicher Sicherheit nachgewiesen, daß die fünf Sonaten (K.-V. 67—69 und 144—145, S. XXIII. 1—5) in die hier behandelte Periode fallen[1], und zwar die drei ersten in ihre erste, die zwei folgenden in ihre zweite Hälfte[2]. Gemeinsam ist ihnen allen die Einsätzigkeit, in Form des ersten Sonatensatzes mit einer aus zwei gegensätzlichen Themen und Schlußgruppe bestehenden Themengruppe, ganz kurzer Durchführung und zuerst getreuer, später veränderter Reprise. Ihrem Charakter nach passen sie durchaus in das Bild der damaligen Kirchenmusik: die Thematik ist teils pomphaft rhetorisch im Sinne der neapolitanischen Opernsinfonie, teils anmutig und liebenswürdig, in beiden Fällen aber unkirchlich und entspricht durchaus der landläufigen Kammermusik der Zeit. Auch speziell Mozartsche Züge sind verhältnismäßig selten, wie z. B. die Schlußgruppe in K.-V. 145 mit ihrem Gegensatz von unwirschem Aufbrausen und kleinlautem Rückzug:



Für die Beurteilung von Mozarts Salzburger Kirchenmusik im allgemeinen ist zu berücksichtigen, daß ihm im Gegensatz zu den meisten seiner Zeitgenossen ein wohlgeschulter, in langjähriger Tradition ausgebildeter Chor zur Verfügung stand. Dieser Tatsache, aus der schon Eberlin beträchtlichen Nutzen gezogen hatte, haben wir es zu verdanken, daß auch Mozart, so große Zugeständnisse er dem Sologesang und der Instrumentalmusik auch machte, doch die alte herrschende Stellung des Chores in der Kirchenmusik nicht angetastet hat. Hätte er für einen damaligen Durchschnittschor mit einer oder zwei Sopranstimmen schreiben müssen, so hätten auch in seinen Messen usw. Solisten und Instrumente unfehlbar das Heft an sich gerissen. So aber hatte er einen Chor vor sich, der den höchsten Ansprüchen gewachsen war. Diese

[1] WSF I 383 ff., 431 f. [2] WSF setzen jene zwischen Mai und Juli 1771, diese zwischen Januar und März 1772 an.

Gunst der Umstände kam ihm später in Mannheim deutlich zum Bewußtsein, denn er schreibt am 4. November 1777 dem Vater, er getraue sich dort keine seiner Messen aufzuführen, da die Gesangsstimmen über alle Maßen schlecht seien, und man deshalb hauptsächlich für die Instrumente schreiben müsse[1]. Freilich ist Jahn im Irrtum, wenn er bemerkt, Mozart habe unter diesen Umständen von Anfang an durchaus gesangsmäßige Chorsätze geschrieben[2]. Das trifft nur sehr bedingt zu, vor allem auf die unter Padre Martinis Einfluß entstandenen Werke. Im allgemeinen jedoch ist sein Gesangsstil, wie in den weltlichen, so auch in den kirchlichen Werken stark instrumental gefärbt, und das hat seinen natürlichen Grund darin, daß Mozarts Hauptgebiet auch jetzt noch nach wie vor die Instrumentalmusik war. Gewiß dürfen seine eigenen Gesangsleistungen nicht unterschätzt werden, aber trotzdem war ihre Wirkung nicht so stark, daß sie den instrumentalen Strömungen seiner Jugendjahre das Gleichgewicht gehalten hätten. Die Anschauung von Mozart als dem geborenen Gesangsgenie ist eines jener von der Romantik aufgebrachten, idealistischen Märchen, die vor den Tatsachen nicht standhalten; der Ausgleich begann sich zwar damals anzubahnen, vollendet wurde er aber erst in späterer Zeit.

Die Solostimmen sind, genau wie in der Oper, mit Rücksicht auf die vorhandenen Kräfte behandelt. Frau Haydn und Meißner, neben denen auch Maria Anna Braunhofer und Jos. Spitzeder als Solisten genannt werden, besaßen eine nicht verächtliche virtuosenmäßige Bildung, leisteten jedoch nichts Außerordentliches, das den Komponisten zu neuen und eigentümlichen Schöpfungen veranlaßt hätte. Ihre Partien sind bis in die Verzierungen hinein ausgeschrieben und nur die Schlußkadenzen ihrer freien Ausführung überlassen. Auch die dynamischen Vorschriften sind häufiger als in den früheren Werken.

Über die Ausführung des Akkompagnements durch die Orgel gibt L. Mozarts Bericht (S. 294) Auskunft. Sein Hauptträger war die Seitenorgel am Altar rechter Hand, wo die Solisten und Bässe standen; wenn es „völlig ging", d. h. wenn der Chor hinzutrat, spielte auch noch die untere Chororgel, die einen Violone (Kontrabaß) zur Seite hatte, mit. Die große Orgel dagegen trat nur bei festlichen Gelegenheiten zum Präludieren, d. h. als Soloinstrument in Tätigkeit. Bei

[1] B I 104. [2] I⁴ 323.

modernen Aufführungen, wo für gewöhnlich keine zwei Orgeln verfügbar sind, wird man deshalb die Orgel den Chören vorbehalten und das durchgehende Akkompagnement dem Harmonium oder Cembalo anvertrauen. Die Baßstimme ist in allen Kirchenwerken mit Ausnahme der Sonaten, mitunter von Leopolds Hand, sorgfältig beziffert. Zur Unterstützung des Chores dienten drei vom Stadttürmer gestellte Posaunen, die in den Tuttisätzen die drei unteren Chorstimmen verstärkten; in den Partituren sind ihre Stimmen meist gar nicht vermerkt, sondern nur die Stellen, wo sie zu schweigen haben. Dieser feierliche Posaunenklang war ein uralter, bis in die Jugendzeit der Instrumentalmusik zurückreichender Brauch. Solistisch treten die Posaunen bei Mozart dagegen nur sehr selten hervor.

Trompeten und Pauken pflegten beim feierlichen Hochamt in Tätigkeit zu treten. Mozart kennt gleich seinem Vater sowohl das alte Clarino-Blasen, das uns von Bach her bekannt ist, als die gewöhnliche und die Prinzipaltrompete, deren Tonvorrat sich auf die Töne e g c beschränkt[1]. Der Bericht Leopolds, daß in der Domkirche Oboe und Flöte selten, das Horn aber gar nie gehört worden sei, trifft bereits auf Wolfgangs Zeit nicht mehr zu. Je näher er dem modernsten, opernhaften Kirchenstil rückt, desto häufiger treten auch diese Instrumente auf[2], wenn auch zunächst noch zurückhaltender behandelt als in den Opern und vor allem nicht mit Soli bedacht. Klarinetten fehlen noch ganz, dagegen erwähnt bereits Leopold vier Fagottisten, die nach altem Brauche in Sätzen mit Bläserbesetzung den Baß verstärkten. Ihre große Anzahl gemahnt wiederum an die alte chorische Bläserbesetzung und an das gegenüber dem heutigen Brauch merklich verschiedene Verhältnis von Streichern und Bläsern. Auch in der Behandlung der Streicher nähert sich Mozart mehr und mehr dem modernen Opernstil: die archaisierenden Stücke, wie die Marienlitanei, halten sich noch an die alte Dreistimmigkeit, wobei sich die beiden Violinen häufig kreuzen und die Bratschen mit den Bässen gehen, die übrigen behandeln die Viola mit steigender Selbständigkeit. Die —

[1] Vgl. Altenburg, Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst 1795, Neudruck 1911. H. Eichborn, Die Trompete in alter und neuer Zeit, Leipzig 1886 und Das alte Clarinblasen auf Trompeten, Leipzig 1894. V. Mahillon, La trompette, son histoire, sa théorie, sa construction, Brüssel 1907.
[2] Die archaisierende Marienlitanei hat sie noch nicht, dagegen die Litanei De venerabili.

übrigens in schwächerem Maße auch bei Leopold vorhandene — Vorliebe für rauschende und schwirrende Geigenbegleitungen[1], die den Eindruck besonderer Fülle hervorrufen, mag durch die Raumverhältnisse des Domes begünstigt worden sein, sie gehören aber grundsätzlich doch auch zum theatralischen Kirchenstil der Neapolitaner. Einen sehr wichtigen Bericht über die Ausführung einer Messe M. Haydns enthält ein Brief Leopolds vom 1. November 1777[2], wo es heißt:

„Mir gefiel alles außerordentlich wohl, weil 6 Oboisten, 3 Contrabaß, 2 Fagötte und der Kastrat ... dabei waren. Ferlendis und Sandmayr hatten die Solooboen. Der Oboist beim Lodron, ein gewisser Student, dann der Durnermeister[3] und Obkircher waren die Ripien-Oboen, Cassel und der Chorherr Knozenbry waren die Contrabässe bei der Orgel neben den Posaunen. Eßlinger[4] war mit dem Fagott, Hof(n)er und Perwein neben den Oboisten auf dem Violinchor. Was mir sonderheitlich gefiel war daß, da die Oboen und Fagötte der Menschenstimme sehr nahe kommen, die Tutti eine pure, recht stark besetzte Vokalmusik zu sein schienen, indem die Sopran- und Altstimmen, durch die 6 Oboen und Altposaunen verstärkt, der Menge der Tenor- und Baßstimmen das rechte Gleichgewicht hielten und das pieno so majestätisch war, daß ich die Oboe-Solos ganz gerne hergeschenkt hätte .... noch muß ich anmerken, daß der Brunetti beim Ferlendis und der Wenzl Sadlo bei den Fagottisten, der Hafeneder[5] aber bei den andern Oboisten rückwärts stunden, immer auf den Haydn sahen und ihnen den Takt auf die Achsel schlugen, sonst würde es manchmal, sonderheitlich in Fugen und bei laufenden Baß-Obligationen[6], artig untereinander gegangen sein."

Neben dieser kirchlichen Tätigkeit Mozarts geht eine rege instrumentale her. Daß die Instrumentalmusik zu jener Zeit ausschließlich Gelegenheitsmusik war, wurde bereits bemerkt. Im geselligen Leben der vornehmen und reichen Leute spielte die Hauptrolle die Musik, die die angestellten Musiker zu liefern und die Privatkapellen auszuführen hatten. Nicht allein zu besonderen Gelegenheiten, wie z. B. zum Besuch von Standesgenossen, Familienfesten u. dgl., sondern auch für die geselligen Freuden des Alltags, wie z. B. die Tafel und die regelmäßigen abendlichen Zusammenkünfte, mußten die Komponisten mit Werken aufwarten, deren Hauptreiz eben in ihrer jeweiligen Neuheit bestand. Mit älteren, abgelegten Kompositionen war diesen hohen Herren nicht gedient, sie setzten vielmehr geradezu ihre Ehre darein, ihre Musiker

[1] Darauf geht offenbar der Tadel Burneys, Reise III 260f. S. u. S. 325.
[2] B III 236f. [3] Der Stadttürmer sprang nach dieser Stelle also auch bei der Oboe ein. [4] Eßlinger war von Hause aus Kontrabassist. [5] Drei Violinisten; Sadlo war im Hauptamt Waldhornist. [6] Laufende Bässe (von basso obbligato).

durch beständige neue Aufträge zur Fruchtbarkeit zu zwingen. Selbst J. Haydn, dessen sinfonische Tätigkeit ihrem Umfang nach uns heutzutage ganz erstaunlich erscheint, mußte sich von seinem Fürsten 1765 die Mahnung gefallen lassen, „sich embsiger als bisher auf die Composition zu legen“[1]. Dabei begnügten sich die Auftraggeber keineswegs mit dem bloßen Zuhören, sondern wirkten, zum großen Teil als Virtuosen von recht achtbarem Können, häufig selbst in ihren Konzerten mit. Unter den zahlreichen fürstlichen Spielern der damals als Gesellschaftsinstrument besonders beliebten Flöte befanden sich neben Friedrich d. Gr. auch Markgraf Friedrich von Bayreuth, Herzog Karl von Kurland und Prinz Josef Friedrich von Hildburghausen[2]. Kurfürst Maximilian III. von Bayern spielte die Gambe, Kurfürst Karl Theodor Cello, Fürst Nikolaus Esterhazy Bariton, Erzherzog Maximilian Bratsche[3]. Erzbischof Hieronymus hatte, wie Kaiser Peter III. und Erbprinz Karl Wilhelm Ferdinand von Braunschweig, die Violine erwählt[4], mit der er sich nach der Mittagstafel gerne allein unterhielt[5], abends beteiligte er sich gleichfalls an den Konzertaufführungen seiner Kapelle. L. Mozart schreibt seinem Sohn, dem das Violinspielen in den Hofmusiken unangenehm war: „Das Violinspiel bei der ersten Sinfonie wirst Du wohl auch als Liebhaber, so wie der Erzbischof selbst, und itzt alle Cavalier, die mitspielen, Dir nicht zur Schande rechnen“[6]. Freilich verbesserte die Mitwirkung der Liebhaber das Spiel nicht immer[7]. Brunetti, der dem Erzbischof zur Seite stand, pflegte bei schwierigen Stellen, wie Neukomm erzählte, die Quinte unvermerkt herabzudrehen und zu stimmen; dem Italiener ließ Hieronymus das hingehen und sagte wohl, wenn solche Stellen kamen: „nun wird Brunetti stimmen“. Mozart selbst hatte von der musikalischen Bildung seines Brotherrn nicht die günstigste Vorstellung. Er schreibt seinem Vater (Wien, 26. September 1781[8]) von dem Bassisten Fischer, „welcher eine gewiß vortreffliche Baßstimme hat (ohngeacht der Erzbischof zu mir gesagt, er singe zu tief für einen Bassisten und ich ihm aber beteuert, er würde mit nächstem höher singen)“.

[1] Pohl, Haydn I 248. [2] Cramer, Magaz. f. Mus. I 776, 783. Reichardt, Briefe e. aufm. Reis. II 121. Dittersdorf, Selbstbiogr. S. 29. [3] Schubart, Ästhetik 123. Burney, Reise II 75. Dies, Biogr. Nachr. 55 f. Cramer, Magaz. II 959 [4] Hiller, Wöch. Nachr. 1770, 178 f., 207 f. Burney, Reise III 260. [5] Koch-Sternfeld, Die letzten dreißig Jahre des Erzstifts Salzburg S. 314. [6] B IV 105. [7] Vgl. den von Haydn erzählten Scherz J I[4] 330. [8] B II 121.

In diesen Konzerten pflegten Virtuosen eine Hauptrolle zu spielen; bei der Zusammensetzung der Kapelle wurde hierauf Bedacht genommen, fremde Künstler zugezogen, und in großen Städten diente die Teilnahme an Akademien, deren es täglich gab, für manche Virtuosen zum Lebensunterhalt[1]. Außerdem wurde viel Musik für Orchester aufgeführt, denn gewöhnlich wurde lange und viel musiziert[2]. Die musikalischen Soireen beim Grafen Firmian dauerten von fünf Uhr abends bis elf Uhr, in einer Akademie wurden einige Sinfonien von J. C. Bach und vier Sinfonien von Sammartini gespielt[3], Dittersdorf mußte an einem Abend zwölf neue Violinkonzerte von Benda vortragen[4]; in dem Privatkonzert des Kurfürsten von Bayern hörte Burney zwei Sinfonien von Schwindl, eine Arie von Panzacchi, eine Szene der Kurfürstin von Sachsen, ein Trio für die Gambe vom Kurfürsten, eine Arie von Rauzzini, eine Arie von Guadagni, ein Gambensolo vom Kurfürsten vorgetragen; in einem Privatkonzert in Dresden gab es in jedem der beiden Teile eine Sinfonie, ein Violinkonzert, ein Flötenkonzert und ein Oboenkonzert[5]. Dabei war aber in der Regel auch für andere Unterhaltung durch Kartenspiel und Gespräch gesorgt. Erzbischof Hieronymus hatte übrigens die Zeit der Abendmusik beschränkt; L. Mozart schreibt seinem Sohne zu dessen Beruhigung (17. September 1778), sie daure gewöhnlich nur von 7 Uhr bis 8¼ und es pflegten nur vier Stücke gemacht zu werden, eine Sinfonie, eine Arie, wieder eine Sinfonie oder ein Konzert, noch eine Arie, — „und damit Addio“[6].

Die Direktion dieser Hofmusik teilten die Hofkompositeure mit dem Kapellmeister, Woche um Woche abwechselnd; dem jedesmaligen Dirigenten stand die Auswahl und Anordnung der aufzuführenden Musikstücke zu[7], sofern nicht etwa ein höherer Wille unmittelbar be-

---

1 B II 121. 2 Charakteristische Züge gibt Dittersdorfs Schilderung von dem musikalischen Haushalt des Prinzen von Hildburghausen (Selbstbiogr. S. 67 ff.). 3 Burney, Reise I S. 69. Nur darf nicht übersehen werden, daß die Sinfonien damals weit kürzer waren als später. 4 Dittersdorf, Selbstbiogr. S. 45. 5 Burney, Reise II S. 102 ff. 6 B IV 101. Freih. von Böcklin, der in den achtziger Jahren Salzburg besuchte, meinte, obgleich die Kirchenmusik gut, auch einige feine Bläser zu hören seien, „so ist hingegen das Concert-Orchester gar nicht im übrigen glänzend; wiewohl dennoch einige fürtreffliche bekannte Tonkünstler vorfindlich, welche bei Sonaten und Concerten jene Schatten durch ihre reitzende Spielart mildern, ja über ihre schwachen Begleiter ein Licht verbreiten, das einem Fremden öfters über das Ganze die vorteilhafteste Idee verursacht“. (Beiträge zur Geschichte der Musik 1790, S. 28 f.) 7 Marpurg, Krit. Beiträge III 186.

stimmte. Mozart hatte also schon durch die Stellung seines Vaters fortwährend Gelegenheit, seine Versuche in der Instrumentalkomposition zur Aufführung zu bringen. Auf neue Werke wurde, zumal bei festlichen Gelegenheiten[1], besonderer Wert gelegt, wir verdanken somit die für unsere Begriffe sehr stattliche Zahl der Mozartschen Sinfonien demselben Brauch, der uns auch die Brandenburgischen Konzerte S. Bachs und die Sinfonien J. Haydns geschenkt hat; erst mit Beethoven zieht ein neuer Geist in die Komposition ein, der statt der Arbeit auf Bestellung für den Künstler volle Freiheit in Wahl und Ausführung seiner Stoffe in Anspruch nimmt. An der Durchschnittsfruchtbarkeit der damaligen Komponisten gemessen ist übrigens Mozarts Leistung der äußeren Menge nach noch bescheidener als die Haydns: ein Dutzend Sinfonien im Jahr galt damals keineswegs als Zeichen besonderen Fleißes.

Dem Beispiel des Fürsten folgte in Salzburg, wie allerwärts, das wohlhabende und angesehene Bürgertum, das sich zu besonderen Anlässen ebenfalls seine Festmusiken bestellte. Den Beweis liefern Mozarts Haffner- und Andretterserenade und die Lodronschen Nachtmusiken. Es war somit kein Wunder, wenn auch jetzt in Mozarts Schaffen die Instrumentalmusik die erste Stelle einnimmt.

Natürlich waren alle diese Werke auch insofern Gelegenheitskompositionen, als sie mit den zur Verfügung stehenden Kräften zu rechnen hatten[2]. Auch hierin war das Schicksal Mozart günstig: das uns bereits bekannte Salzburger Orchester stand zwar nicht in der vordersten Reihe der damaligen Kapellen, aber doch noch erheblich über dem Durchschnitt, und gerade Erzbischof Hieronymus scheint ihm besondere Sorgfalt zugewandt zu haben, weil ihm, wie Burney berichtet, der Vorwurf gemacht wurde, „daß ihre Exekution mehr rauh und rauschend, als delikat und im besten Geschmacke wäre"[3]. Schubart rühmt besonders die „blasenden Instrumente", namentlich Trompeter und Hornisten. 1770 bestand das Orchester[4] für gewöhnlich aus etwa 10—12 Geigern und Bratschisten, 2—3 Cellisten und ebensovielen

[1] Dittersdorf komponierte zum Namenstag des Bischofs von Großwardein eine Chor- und eine Solokantate, drei Sinfonien und ein Violinkonzert (Selbstbiogr. 117).
[2] Hierher gehört z. B. die Rolle der Trompete in Bachs Brandenburgischen Konzerten. [3] Reise III 260 f., man vergleiche dazu die oben genannten rauschenden Geigenfiguren in den Kirchenwerken. [4] Vgl. den genannten Bericht L. Mozarts und Seiffert a. a. O. XXV ff.

Bassisten, 3 Hornisten, 2—3 Oboisten (von denen 2 auch die Flöte bliesen), 3—4 Fagottisten und den genannten Chören der Posaunisten und Hof- und Feldtrompeter und -Pauker. Bei festlichen Musiken war die Besetzung entsprechend stärker, viele Musiker wurden je nach Bedarf im Streicher- oder Bläserchor verwandt, und namentlich bei den Trompetern war die Mitwirkung als Violinisten oder Bratschisten die Grundbedingung ihrer Aufnahme. Schwieriger ist die Frage nach der Mitwirkung des Cembalos bei diesen Salzburger Sinfonien zu beantworten. Wir befinden uns ja hier in einer Übergangszeit, wo das alte Generalbaßinstrument allmählich aus dem Orchester zu verschwinden begann, nicht ohne daß an einzelnen Orten hier länger, dort kürzer geschwankt worden wäre. Wie methodisch Leopold Mozart dabei zu Werke ging, ist (S. 18) gezeigt worden. Wolfgang dagegen gibt so wenig wie Haydn eine Bezifferung mehr, nach Leopolds Vorgang würde er also nicht mehr auf das Cembalo gerechnet haben. Das ist indessen im Hinblick auf den Stil seiner Werke vor den italienischen Reisen sehr unwahrscheinlich[1]. Einige Anhaltspunkte geben der mehrfach erwähnte Bericht L. Mozarts, der Adlgasser und Lipp als Organisten und Cembalisten aufführt und ausdrücklich von ihrem „Akkompagnement in der Kammer" redet[2], und einige Stellen seiner Briefe. Daß der Mitridate mit zwei Klavieren rechnet, lehrt der Brief vom 5. Januar 1771[3], über die Begleitung der Salzburger Instrumentalmusik dagegen liegt nur eine Briefstelle aus späterer Zeit (30. September 1777) vor[4], wo es bei der Besprechung von M. Haydns Zwischenaktsmusik zur Zaïre heißt: „Obwohl es nun nichts als Instrumentalmusik war, so mußte der Hofflügel hinüber (d. h. ins Theater) gebracht werden, den Haydn spielte". Das scheint doch darauf hinzudeuten, daß damals die Cembalobegleitung bei einem Instrumentalstück zu den Ausnahmen gehörte. Ob dies freilich auch schon für 1770 gilt, ist fraglich. Solange Mozart ganz unter italienischem Einflusse steht, ist wohl die Cembalobegleitung anzunehmen, denn hier sind die Stellen, die eine harmonische Ausfüllung erheischen, besonders häufig, sei es daß es sich um ein Zusammengehen der Bratschen mit den Bässen oder um große Abstände zwischen Ober- und Unterstimmen

[1] Auch die in den DTÖ herausgegebenen Wiener Sinfonien rechnen nach der Ansicht der Herausgeber noch mit dem Cembalo. [2] Marpurg, Krit. Beitr. III 186 f. Adlgasser wird dabei als guter Akkompagnist auf dem Flügel gerühmt. [3] B III 93. [4] B III 201.

oder dergleichen handelt. Erst von 1773 an, wo der deutsche, speziell der Wiener Einfluß zunimmt, wird jene Stütze allmählich entbehrlich. Eine genaue Feststellung des Werkes, wo das Cembalo erstmals wegfällt, ist natürlich nicht möglich.

An der Spitze der Instrumentalformen steht nach wie vor die Sinfonie. Da ist zunächst für Mozart im Gegensatz zu Haydn sehr charakteristisch, daß er die eine der beiden Hauptformen, die bei der Entstehung der modernen Sinfonie mitgewirkt haben, nämlich die französische Ouvertüre, erst sehr spät und auch dann noch zögernd übernommen hat. Diese von Hause aus zweisätzige, in ihrer endgültigen Gestalt von Lully festgestellte Form [1] besteht aus einem langsamen Satz (Grave) mit einer eigentümlich feierlichen, punktierten Rhythmik und einem weit umfangreicheren, seit Lully fugiert gehaltenen Allegro. Das Grave begleitete den feierlichen Eintritt des Königs und seines Gefolges ins Theater, es wurde mehr und mehr als einleitender Satz empfunden und behandelt, während als das eigentliche Kernstück der rasche Satz galt. Gleichwie die folgende Oper selbst, so spiegelt auch die Ouvertüre den Geist der französischen Hoffeste mit ihrem pathetischen, durch die Etikette streng geregelten Wesen und ihrer stark rhetorisch gefärbten Feierlichkeit getreu wieder. Dieser Grundcharakter hat sich auch in den unter dem Pariser Einfluß stehenden deutschen Orchestersuiten lange erhalten; ganz abgeschliffen wurde er erst mit dem Auftreten der Wiener Klassiker, und hier erwies sich gerade diese zweisätzige Form als besonders brauchbar zur Aufnahme des neuen geistigen Gehaltes. Namentlich Haydn, der sie besonders liebte, hat es meisterhaft verstanden, das Sinfonieallegro durch tiefsinnige oder träumerische Einleitungen psychologisch vorzubereiten, und Beethoven benutzt sie gerne dazu, die Hauptgedanken seiner Allegrosätze hier gewissermaßen aus dem Dämmer des Unbewußten bis zur vollen plastischen Gestalt erstehen zu lassen.

Mozart dagegen hielt sich noch lange an die uns bereits bekannte italienische Sinfonie. Diese von A. Scarlatti endgültig festgestellte Form neigt, wie die manchmal auf wenige Takte beschränkten Andantes zeigen, von Hause aus der Einsätzigkeit zu und ist demgemäß nach der vielgestaltigen, sprunghaften Welt der venezianischen Sinfonie, die zudem ihre Themen gerne der Oper selbst entnahm, der richtige

[1] Vgl. H. Prunières SIMG XII 565 ff.

Vertreter des neapolitanischen Geistes, der auch in der Ouvertüre auf Verweilen, Sichausbreiten und Verarbeiten drängt. Sie ist ein glänzender Beleg für den feinen Formensinn der Italiener, klar und übersichtlich in der Anordnung und mit ihrer einfachen Verteilung der Gegensätze zur Aufnahme des mannigfaltigsten Gedankengehaltes geeignet. Scarlattis Nachfolger haben freilich, wie gezeigt wurde, diese Vorteile nicht entfernt auszunützen verstanden. Selbst bei den ernsten Dramatikern ist und bleibt gerade die Sinfonie weitaus der schwächste Teil der Oper.

Eine Wendung zum Besseren erfolgte erst von den vierziger Jahren ab, als sich die Sinfonie von der Oper loszulösen und auf eigene Füße zu stellen begann. An diese „Akademiesinfonien" wurden von Anfang an höhere geistige Ansprüche gestellt, und diese standen wiederum in engster Verbindung mit der großen Revolution der Geister, die damals das ganze gebildete Europa erfaßte und als deren Hauptwortführer Rousseau erscheint. Das neue Naturideal äußerte sich jetzt auch bei den Tonkünstlern zunächst im grundsätzlichen Verneinen des bisherigen Herkommens. Der geschichtliche Sinn, das moderne heilsame Gegengewicht gegen alle radikalen Strömungen, ging der Aufklärung ab; für sie war das Alte ohne weiteres auch veraltet oder, wie man es jetzt nannte, unnatürlich und unwahr, glaubte man doch damals noch allgemein an den absoluten Fortschritt in der Kunst. Darum vollzog sich der Umschwung auch mit erstaunlicher Raschheit: schon Chr. Bach, einer der begeistertsten Anhänger des Neuen, bezeichnete seinen großen Vater als „alte Perücke".

Die Sinfonie aber, die jetzt als Hauptform der Orchestermusik an die Stelle der alten Suite trat, wurde der Hauptboden, auf dem sich die große Stilwandlung vollzog. Sie ist weder von einem einzelnen Künstler noch von einer einzelnen Schule geschaffen, sondern in allen Ländern gleichmäßig in Angriff genommen worden. Nur das Ergebnis war verschieden. Wenn Deutschland nunmehr endgültig die Führung in der Instrmentalmusik großen Stils übernimmt, so hatte es diesen Vorzug gewiß seiner vorzüglichen Organisation der Musikpflege zu verdanken, die die breitesten Volksschichten umspannte. Aber auch geistig waren die Deutschen für den neuen Stil besonders gut vorbereitet. Ihr Wesen war ja von Hause aus nichts weniger als rationalistisch, sondern im Gegenteil irrationell, deshalb hatte ihnen auch der Rationalismus erst von außen her aufgedrängt werden müssen. Um die

Mitte des 18. Jahrhunderts aber, als im Heimatlande des Rationalismus, in Frankreich selbst, jene Tyrannei des Verstandes gebrochen wurde, besann man sich auch diesseits des Rheins wieder auf sich selbst. Gerade das Hauptmerkmal des neuen Stils, der plötzliche Stimmungswechsel, ist der beste Beweis dafür: hier gelangte der echt deutsche Drang nach naturhaften Gefühlswerten in der Kunst, die jenseits des bloßen Erkennens liegen, zu ganz überraschendem Ausdruck. Für den Deutschen war dieser Stil der natürliche, unbefangene Ausdruck seines Wesens, er mußte darum von selbst zu einem neuen, großen Kunstideal führen, während er bei den Romanen immer wieder in dem ihnen angeborenen logischen Temperament ein Gegengewicht fand.

Trotzdem dürfen wir den selbständigen Anteil besonders Italiens an dem allgemeinen Umschwung nicht unterschätzen. Das Beispiel Pergolesis zeigt, daß hier seine Spuren zeitlich ziemlich weit zurückreichen. Außerdem hatte Italien in seiner opera buffa eine Kunst, die mit ihrer starken Betonung des Natürlichen und ihrer Opposition gegen alle konventionelle Regelmäßigkeit dem neuen Geiste entschieden verwandt war, und es ist schon mehrfach gezeigt worden, daß sich verschiedene ihrer Stilmerkmale nahe mit denen der neueren Sinfonik berühren[1]. Das vornehmste Ziel der Neuerer, größere Flüssigkeit und Beweglichkeit des Ausdrucks und Freiheit im Wechsel der Stimmungen, hatten die Buffokomponisten in ihrer Art großenteils verwirklicht. Auch die lockerer als die ernsten, aber auch natürlicher behandelten Buffosinfonien zeigen denselben Zug, und bereits bei der Wiener Schule ließ sich hier ein unmittelbarer Einfluß auf die Akademiesinfonie feststellen[2].

An der Entwicklung der italienischen Sinfonie haben die Akademien großen Anteil, aber auch das private Musizieren der vornehmen Welt stand zu Mozarts Zeit noch in hoher Blüte; beides läßt sich aus seinen Briefen zur Genüge belegen. Dagegen sind wir über den Stand der damaligen Komposition im einzelnen immer noch mangelhaft unterrichtet. Zum Glück ist in letzter Zeit das Schaffen wenigstens eines Meisters etwas schärfer umrissen worden, der nicht nur zu den wichtigsten italienischen Instrumentalkomponisten gehört, sondern auch

[1] S. o. S. 251. J. A. Hiller hat deshalb gar nicht so unrichtig beobachtet, als er (Wöch. Nachr. 1766, 26. Stück) den „jetzigen Geschmack" als „mehr komisch als ernsthaft" bezeichnete. [2] S. o. S. 147 f.

von Mozart nachweislich fleißig studiert worden ist, G. B. Sammartinis, des Lehrers Glucks[1]. Dessen Sinfonien stehen ganz offenkundig unter dem Einfluß der Oper, ihre Themen tragen oft einen durchaus gesangsmäßigen Charakter und werden auch mit den bekannten Wiederholungen und Schlußfällen unter Verzicht auf alle Kontrapunktik ganz im Arienstil behandelt. Die alte Opernsinfonie wirkt noch in verschiedenen lärmenden Themen nach, daneben aber erscheinen individuellere Gebilde, die der Buffooper nahe stehen. Auch in derartigen fortschrittlichen Sätzen bleibt Sammartinis Sinfonik heitere Gesellschaftsmusik ohne dunklere und tiefere Töne, aber ihre Tonsprache hat entschieden Charakter und mitunter hinreißenden Schwung, sie arbeitet gerne mit knappen, ungenierten, mitunter sogar herausfordernden und frechen Motiven und ist reich an Gegensätzen, zwar nicht innerhalb der einzelnen Themen selbst, sondern ihrer Reihenfolge im ganzen. Man begreift den Eindruck, den dieser lebensvolle, wenn auch häufig aphoristische Wechsel der Gedanken auf das Publikum machte. Sogar in die Durchführungen schleichen sich gerne fremde thematische Zaungäste ein. Die eigentlichen Seitenthemen sind teils kurzatmige Triogedanken im Buffostil, teils aber auch schon wirkliche Gesangsthemen. Auf eine Verarbeitung der Gedanken wird am wenigsten Wert gelegt, was wohl J. Haydn in erster Linie bewog, den Italiener einen „Schmierer" zu nennen; seine Durchführungen weisen kaum Ansätze zu thematischer Arbeit auf und sind häufig nur ganz kurze Überleitungen. Die Reprisen sind meist um die Hauptthemen verkürzt. Andantes und Schlußsätze (Menuette kennt Sammartini nicht) unterscheiden sich nur durch den individuelleren Ausdruck von der älteren Art, nur daß in den späteren Werken die Finales in Rondoform auftreten.

Dagegen war Sammartini einer der fortschrittlichsten Instrumentationskünstler des damaligen Italiens. Auch hier ist der Einfluß des Buffostiles unverkennbar. In seinem Orchester herrscht eine außerordentliche Beweglichkeit der einzelnen Stimmen, allerdings mit Ausnahme der Bläser, die mit ihrer verstärkenden und solistischen Tätigkeit über den älteren Brauch nicht wesentlich hinauskommen. Dagegen

[1] F. Torrefranca, RMJ 1913, G. de Saint-Foix, SJMG XV 308 ff. und Gluckjahrbuch I 28 ff. WSJ I 276 ff. Das Es dur-Trio op. 1, 3 in Riemanns Collegium musicum Nr. 28. Die Sammartinische Ouvertüre zu Glucks Nozze d'Ercole DTB XIV 2.

entfalten die Streicher, von denen die beiden Geigen sich nach älterer Art noch häufig kreuzen und die Bratschen oft selbständig behandelt sind, ein buntes und oft ziemlich aufgeregtes Leben, namentlich auf Grund teils spitzer und herausfordernder, teils rauschender und glänzender Figuren, die lebhaft an die Buffooper gemahnen. Sie lassen sich bei Sammartinis Schüler Gluck bis in die Sechzehntelfiguren der Iphigenienouvertüre hinein verfolgen, wie denn überhaupt Glucks erste italienische Opern an Anklängen an seinen Lehrer besonders reich sind[1].

Der bedeutendste Kopf unter den damaligen italienischen Instrumentalisten war aber G. Tartini (1692—1770), über den uns freilich seine Landsleute noch eine eingehende Monographie schuldig sind. Sein leidenschaftliches, revolutionäres Naturell hat ihn von Anfang an in die Reihen des Fortschritts geführt. Auch seine Sinfonien stehen mit ihrem teils an Eindrücke aus Natur und Leben anknüpfenden, teils wild leidenschaftlichen Ideengehalt dem älteren Sinfonietypus meilenfern. P. Locatelli (1693—1774) ist besonders der Viersätzigkeit seiner Trauersinfonie halber hier zu nennen. Endlich ist auch Chr. Bach, wie gezeigt wurde, in dieser italienischen Umgebung groß geworden.

Unter den jüngeren Meistern ist im Hinblick auf Mozart besonders L. Boccherini (1743—1805) zu nennen, der erste dieser italienischen Künstler, bei dem sich unzweideutig Spuren deutschen Einflusses, zuerst der Mannheimer, dann Haydns, feststellen lassen. Der Grundton seiner Kunst ist allerdings italienisch geblieben, wie namentlich der immer wieder durchbrechende empfindsame Zug beweist. Unter deutschem Einfluß ist aber sein Talent doch immer ernster und in der Arbeit sorgfältiger geworden. Was die Sinfonie anbelangt, so hat er als Schlußsatz das Rondo besonders bevorzugt und ist hierin auch für den jungen Mozart wichtig geworden.

Während aber diese italienische Instrumentalmusik trotz allen verheißungsvollen Ansätzen doch schließlich neben der Oper nicht zu gleichem Rechte gelangt ist, kam die Sinfonie in Deutschland rasch zu ungeahnter Blüte. Sie wurde hier noch weit mehr als in Italien von der Gunst des großen Publikums getragen. Denn neben den Fürsten und Adligen beteiligten sich im 18. Jahrhundert auch die Studenten und der Bürgerstand in zahllosen Liebhabervereinen (collegia musica) an ihrer Pflege. Die Produktion an Sinfonien schwoll

[1] Vgl. Gluckjahrb. II 6 ff.

ungeheuer an, trotzdem vermochte das Angebot oft kaum der Nachfrage zu genügen. Zum ersten Male wurden jetzt die früher nur handschriftlich verbreiteten Sinfonien in Stimmen gedruckt und fanden bei den Verlegern reißenden Absatz. Für die Komposition aber wurden Wien, Mannheim und Berlin die Hauptmittelpunkte.

Von der Wiener Sinfonikerschule war bereits ausführlich die Rede (S. 146 ff.); sie versuchte der neuen Forderung nach Naturwahrheit hauptsächlich durch die starke Zufuhr volkstümlicher Elemente zu genügen, aber doch auch dabei in ihrem Orchestersatz die Strenge der älteren Kunst herüberzuretten. Wesentlich anders ist dagegen der Anteil, den die Mannheimer Schule unter der Führung des genialen Johann Stamitz[1] (1717—1757) an der Weiterentwicklung der deutschen Sinfonie nahm. Zwar hat sie mit der Wiener im Gegensatz zu den Norddeutschen die Ursprünglichkeit und Volksfreundlichkeit der Ideen gemein, stammte doch Stamitz selbst aus Böhmen. Aber das ist lange nicht der wichtigste Teil ihrer Neuerungen, die von dem einen Teil der Zeitgenossen überschwenglich gepriesen, von dem andern, namentlich den Norddeutschen, als nicht stilrein getadelt wurden, allerorts aber das größte Aufsehen erregten.

Joh. Stamitz ist von allen seinen Mitbewerbern nicht allein das ursprünglichste Talent, sondern auch zugleich der Meister, der die neuen künstlerischen Aufgaben am klarsten erkannte und am folgerichtigsten löste.

Die Stilwandlung, welche die beiden klassischen Gipfel der deutschen Tonkunst, den sächsisch-thüringischen und den österreichischen, trennt, ist im Grunde genommen das Ergebnis einer ganz anderen Art künstlerischen Empfindens überhaupt. Ihren ersten Vertretern kam sie zugleich als die höhere, „natürlichere" vor; tatsächlich kann es sich dabei freilich weder um Aufstieg oder Niedergang handeln, sondern um eine grundsätzlich neue Kunst, in der sich ein anderes Welt- und Lebensgefühl widerspiegelt. Die ältere Klassik Corellis, Bachs, Händels war eine Kunst der vollkommenen Proportionen gewesen. Jede ihrer Schöpfungen besteht aus in sich geschlossenen, fertigen Teilen, jedes Thema, ja fast jedes Motiv führt ein für sich befriedigendes, selbständiges Dasein, es ist der Träger einer bestimmten

[1] Neudrucke von H. Riemann in DTB III 1, VII 2, VIII 2 und in der Sammlung »Collegium musicum«. Vgl. auch H. Riemann, Handbuch der Musikgesch. II 3, S. 133 f., Mennicke, Hasse und die Brüder Graun 1906.

Stimmung, die in seinem Verlaufe wohl mannigfach abschattiert wird, aber in ihrem Grundcharakter stets dieselbe bleibt[1]. Beabsichtigen diese Meister einen Stimmungsumschlag, so bringen sie ihn durch ein neues, ebenfalls in sich geschlossenes Thema zum Ausdruck. So herrscht in dieser Kunst die vollkommenste Ordnung, ein abgerundetes Bild folgt auf das andere, es wird nie eine neue Stimmung angeschlagen, ehe die alte vollständig erschöpft ist. Noch J. Haydn gehört nach dieser Richtung hin, trotz den weit moderneren Ausdrucksmitteln, in diese ältere Reihe. Die neue Kunst dagegen empfindet ganz anders. Ihr kommt es nicht auf das in allen einzelnen Teilen Vollendete, Begrenzte, Ruhende, sondern auf das Bewegte, Werdende, über sich selbst hinaus Weisende an, auf das was R. Wagner einmal treffend die Kunst des Übergangs nennt. Nicht fertige Stimmungen will sie geben, sondern deren Entwicklung, nicht einen ruhig ausströmenden Affekt, sondern einen fluktuierenden, mit Spannungen und Entladungen und vor allem mit plötzlichen Umschlägen. Gegensätze, die früher zwei verschiedenen Themen anvertraut gewesen waren, prallen jetzt unvermutet innerhalb desselben Themas aufeinander, an die Stelle der festen Gestalten tritt die wechselnde Erscheinung, an Stelle der Ruhe die Bewegung. Diese neue Art der „durchbrochenen" Stimmungen ist es, die uns die neue Kunst als soviel „moderner" erscheinen läßt. Sie ist das treue Spiegelbild jener durch Rousseaus Lehre tief erregten Welt und gleicht in ihrem bewußt revolutionären Auftreten dem gleichzeitigen Sturm und Drang in der Literatur. Auch hat sich die Entwicklung natürlich nicht mit einem Schlage vollzogen, sondern sendet ihre Wurzeln weit in die ältere Zeit hinein, innerhalb deren z. B. Händel der neuen Art am nächsten steht. Ihr erster bewußter und konsequenter Verfechter ist Stamitz mit seinen Mannheimern gewesen, ihr erster Klassiker aber eben Mozart, und zwar nicht allein dank seinem alle Vorläufer weit überragenden musikalischen Genie, sondern vor allem deshalb, weil sie der seinem neuen Weltbilde entsprechende künstlerische Ausdruck war, jener Auffassung, die in der menschlichen Seele eine Einheit der verschiedensten, beständig wechselnden und sich durchkreuzenden Kräfte erblickt. Daß dies tief in seiner Seele begründet lag, haben wir bereits bei seinem allerersten Sinfoniethema

[1] Ein gutes Beispiel ist dafür die Arie „Ich will bei meinem Jesu wachen" in Bachs Matthäuspassion.

gesehen; es war darum ganz natürlich, daß er sich immer wieder gerade zu den Mannheimern hingezogen fühlte.

Freilich, in letzter Linie ging der reife Mozart auch über diese Vorbilder um so weit hinaus, als er ihnen eben als künstlerische Persönlichkeit überlegen war. Es ging den Mannheimern nicht anders als so manchen Vorkämpfern neuer Richtungen: sie berauschten sich selbst an den neuen Phänomenen, die aus ihren Händen hervorgingen, und verwechselten nicht selten die Wirkung mit der Ursache. Das ist der Grund, warum sie verhältnismäßig rasch äußerlicher Manier verfielen. Aber auch dem genialen J. Stamitz selbst merkt man deutlich an, daß er bewußt Revolution macht, daß Sturm und Drang sein Lebenselement ist. Er liebt den plötzlichen, bunten Wechsel der Erscheinungen als solchen; das Impulsive, Sprunghafte, Überraschende, Genialische bildet den Hauptreiz seiner Kunst. So hat er nicht allein gegensätzliche, vor allem sentimentale Züge in die raschen Sätze eingeführt, wobei die Italiener tüchtig vorgearbeitet hatten, sondern auch die Thematik überhaupt erweitert und umgestaltet. Schon in seinen sechs Orchestertrios op. 1 fällt auf, daß die Hauptthemen ihrer ersten Sätze, trotzdem sie die Haupttonart nachdrücklich festhalten, außergewöhnlich breit ausgesponnen und außerdem in gegensätzliche Abschnitte gegliedert sind. Aber auch mit dem vollständigen Umschlag des Affekts im Seitenthema ist es nicht genug, vielmehr pflegt Stamitz, statt in der üblichen knappen Art zum Schluß zu kommen, gerade hier mit besonderen Überraschungen aufzuwarten. Seine Seitenthemen bilden nämlich nicht bloß einen Gegensatz zu den Hauptthemen, sondern erhalten selbst wieder einen solchen durch ein weiteres, drittes Thema, das sich von dem bisherigen Gefühlskreis meist ganz besonders weit entfernt. Es dient entweder als Schlußgruppe, in welchem Falle es breiter ausgesponnen wird und mit plötzlichem Stimmungswechsel wieder in das Empfindungsgebiet des Anfangs zurücklenkt[1], oder aber es folgt noch ein besonderes, viertes Schlußthema[2]. So enthalten seine Allegros statt der bisherigen zwei Themen mit Anhang deren drei oder vier, und diese selbst bestehen wiederum aus mehreren, dem Ausdrucke nach mehr oder minder selbständigen Untergliedern. Man sieht bereits hier ganz deutlich, wie der neue Gefühlsausdruck auch eine neue Behandlung der alten Form nach sich zieht.

[1] So in op. 1, Nr. 1, DTB III 1, S. 4. [2] D dur-Sinfonie op. 3, Nr. 1, ebda. S. 16 f.

Aber auch in die einzelnen Glieder der Themen selbst dringen die plötzlichen Gefühlsumschläge ein. Sie zeigen sich in der Aneinanderreihung ganz verschiedener rhythmischer Gebilde, in der Einfügung von Fermaten und Generalpausen, überhaupt in der originellen Verwendung „sprechender" Pausen u. dgl., namentlich aber in der neuen Art der Dynamik, die bei den Mannheimern ganz folgerichtig zu einer von der älteren Sparsamkeit scharf abstechenden Fülle dynamischer Vortragszeichen geführt hat. Da wimmelt es von unmittelbar einander ablösenden Fortes und Pianos, von Sforzatos, von Schwellungen, die überraschend in ein Piano ausmünden u. dgl.

Ein eigenes Kapitel in dieser Dynamik bildet das berühmte „Mannheimer Crescendo", das die besondere Bewunderung der Zeitgenossen hervorrief[1]. Es ergänzt die bisher geschilderten Merkmale insofern, als es sich hier nicht um eine Kontrast-, sondern um eine Übergangswirkung handelt, um eine vorher nicht gekannte, gewaltige Spannung des Affektes bis zur vollen Entladung[2]. Die ältere Musik kannte zwar das An- und Abschwellen der Tonstärke ebenfalls, aber der dynamische Grundcharakter, f oder p, der betreffenden Melodie, wurde durch diese kleinen Schattierungen nicht verändert, sondern im Gegenteil nur bekräftigt. Im allgemeinen beruht jedoch die Dynamik der älteren Zeit auf dem sog. Echoeffekt, d. h. der unmittelbaren Gegenüberstellung von f und p, wie er durch die Teilung des Orchesters in Tutti und Soli, überhaupt in einzelne Klanggruppen, bewirkt wurde. Noch in Bachs Partituren bedeutet ein forte zugleich die Ausführung der betreffenden Stelle durch das Tutti, ein piano dagegen den Eintritt des Concertinos. Diese Praxis schloß eine planmäßig angelegte und entwickelte Steigerung aus; eine solche war erst möglich, als man anfing, piano und forte nicht mehr durch Teilen und Wiederzusammenschließen des Orchesters, sondern durch das ganze Orchester ausführen zu lassen. Diese neue Art kam in Italien bei Jommelli und Piccinni, in Deutschland bei Stamitz auf. Dort, wo sich keine Sinfonik großen Stils entwickelt hat, mündete sie in die großen effektsüchtigen Crescendos der Ouvertüren Rossinis und seiner Nachfolger aus, hier aber fand sie ihre höchste Steigerung und Vertiefung in Beethoven[3].

[1] Burney, Reise II 74. Schubart, Ästhetik 130. Selbstbiogr. 14 I 153. Reichardt, Briefe eines aufmerks. Reisenden I 11. [2] Vgl. dazu A. Heuß, Über die Dynamik der Mannheimer Schule in der Riemann-Festschrift 1909, 433 ff. [3] Vgl. Heuß S. 448.

Diese großen Crescendi, die übrigens in den Anfängen der neapolitanischen Opernsinfonie mit ihren auf einem Orgelpunkt in die Höhe strebenden Hauptthemen ihr Vorbild haben[1], griffen nun aber weit über das Gebiet des Vortrags in das innere Leben der Komposition ein, sie mußten vorbereitet, aufgebaut und schließlich in einem gewaltigen forte entladen werden, und das führte von selbst zu einer ganz beträchtlichen Erweiterung und Dehnung der Satzglieder. So stehen neben den plötzlichen kleineren Ausbrüchen der Leidenschaft die großen, aus einem ungeheuren seelischen Druck geborenen, die einer entfesselten Naturkraft gleich den damaligen Hörer mit sich fortrissen[2].

Derselbe Geist beherrscht nun aber auch die Durchführungen[3]. Trotzdem sie überwiegend thematisch sind und nur sehr selten einen neuen Gedanken zulassen, ist doch der Impuls, die Freude am bunten und spannenden Wechsel der Erscheinungen die Hauptsache und nicht etwa das Bestreben, einen stetigen Gefühlsverlauf wiederzugeben. Das unterscheidet die Mannheimer Art merklich von der norddeutschen und der klassischen, und es ist sehr bezeichnend, daß Stamitz, sehr im Gegensatz zu den Wienern[4], die Reprise gewöhnlich nicht mit dem vollen, sondern mit dem verkürzten Hauptthema beginnt und in ihrem weiteren Verlauf die Gegensätze gerne abermals verschieden anordnet. Ein weiteres wichtiges Merkmal des Stamitzschen Stiles ist der Verzicht auf alle Fugenarbeit und auf die sonstigen kontrapunktischen Manieren der älteren Zeit, wie laufende und ostinate Bässe, ostinate Rhythmen u. dgl. Dagegen sind seine Werke reich an freien Imitationen, die sie sehr zu ihrem Vorteil von der wasserklaren Homophonie der „Galanten" unterscheiden. Endlich hat seine Orchesterkunst mit den kräftigsten Anstoß dazu gegeben, daß das Cembalo schließlich aus dem Sinfonieorchester verschwand.

Diesen Hauptkennzeichen des Stamitzschen Stiles gegenüber wollen die kleineren[5] weit weniger besagen. Gewiß kehren sie in den Sinfonien der Mannheimer so häufig wieder, daß sie unbedingt mit ins Bild gehören. Allein originales Mannheimer Gewächs sind die wenigsten davon. Der Seufzervorhalt, dessen Wiege in der italienischen Gesangs-

---

1 Nur ist hier dank der geschilderten Oberflächlichkeit der Komponisten die psychologische Seite des Effektes kaum berücksichtigt.

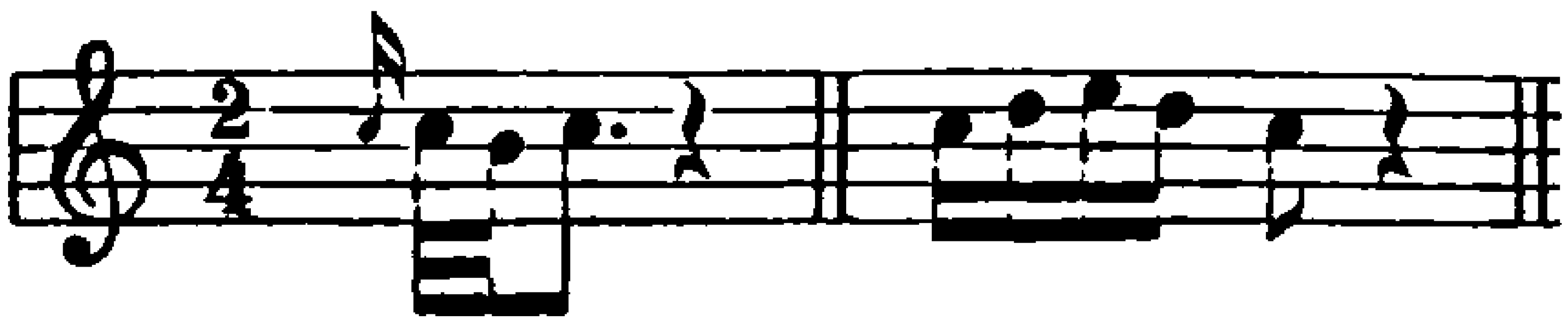
2 Vgl. DTB III 2, S. 16, VII 2, S. 29 u. ö.

3 Bemerkt sei auch, daß Stamitz in seinen Sinfonien häufig auf die Repetition der Themengruppe verzichtet.

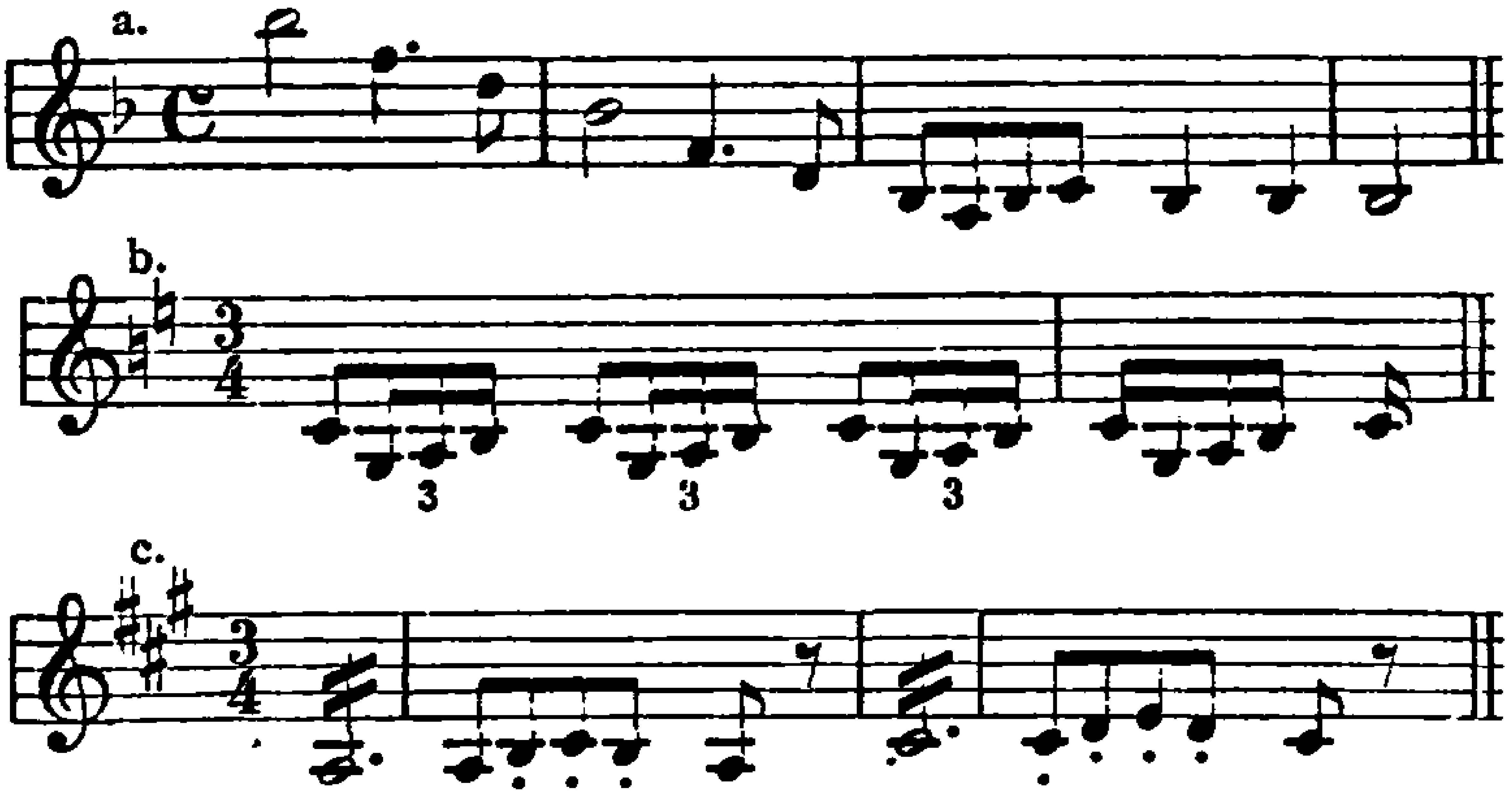
4 S. o. S. 147.

5 Riemann in der Einl. zu DTB VII 2.

ornamentik liegt, ist allen Vorläufern und Zeitgenossen von Stamitz geläufig[1]; von den übrigen haben wir die „Vögelchen" und „Walzen":



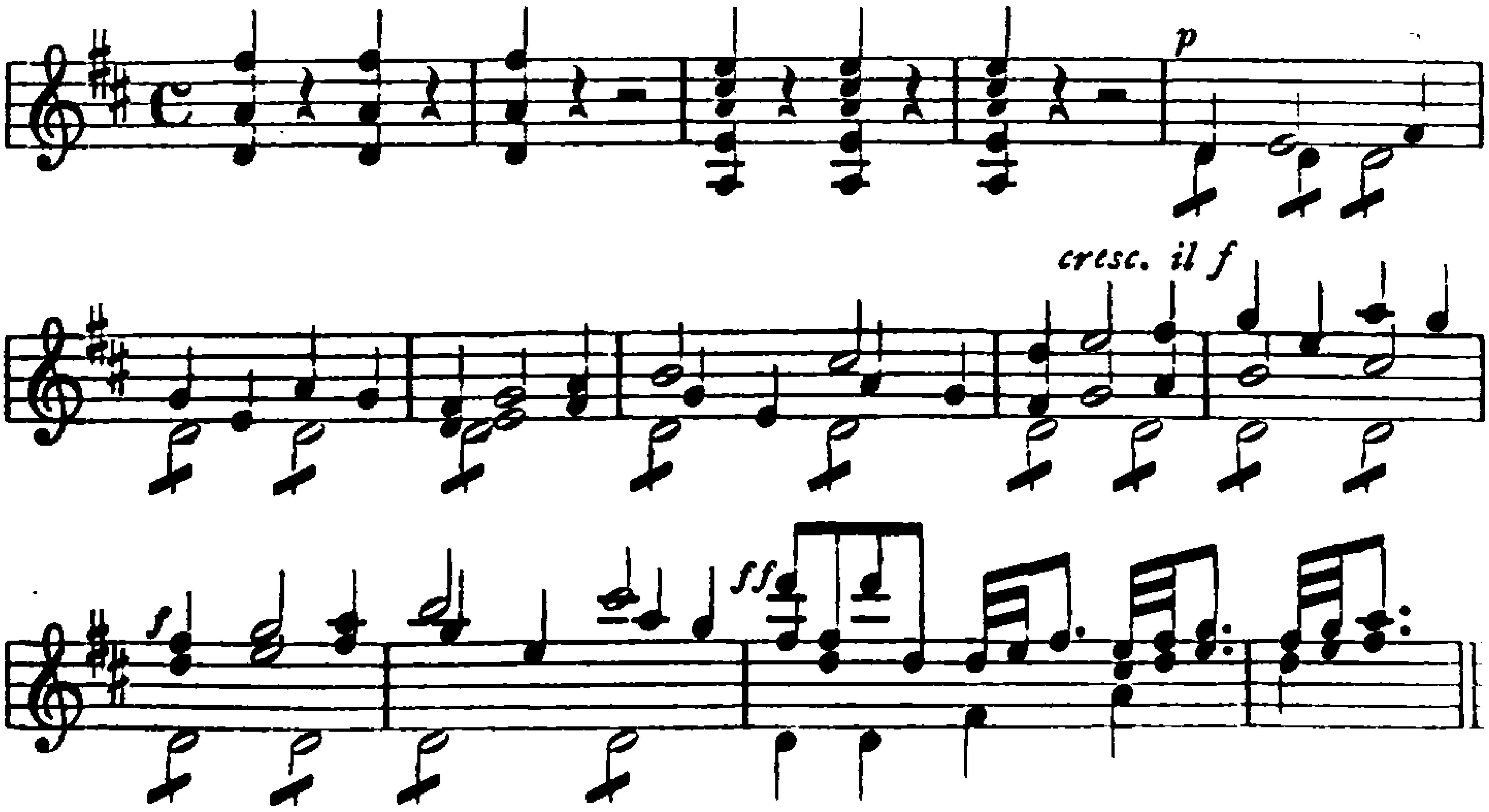
bereits in der italienischen Buffooper zahlreich angetroffen und Sinfoniethemen wie:



wurzeln gar in der neapolitanischen Opernsinfonie[2]. Auch darf nicht vergessen werden, daß die Mehrzahl dieser „Manieren" ornamentaler

[1] Vgl. A. Heuß, Zum Thema „Mannheimer Vorhalt" ZIMG IX 273 ff.

[2] Weit reizvoller ist es, den neuen Geist zu verfolgen, der unter Stamitz' Händen in das alte Gehäuse eindringt. Vgl. den Beginn von op. 3,2:



Italienisch sind daran die einleitenden Schläge und der Trommelbaßorgelpunkt, Stamitzisch dagegen das Thema mit der widerhaarigen Synkope und dem kolossalen Crescendo nebst Entladung, beides an Beethovens Leonorenouvertüre gemahnend.

Natur ist. Die Mannheimer aber haben, wie Gluck in der Oper, alle diese Verzierungen, die früher die Spieler von sich aus ergänzten, gleich ihrer Dynamik voll ausgeschrieben, sodaß schon das äußere Notenbild stark verändert aussieht[1].

Dieselben Stileigentümlichkeiten weisen, mehr oder minder abschattiert, auch die übrigen Sätze auf. Formell am gleichmäßigsten sind die langsamen gebaut: es sind Sonatensätze mit vorwiegend melodischen Durchführungen und verkürzten Reprisen. Dem Charakter nach lassen sich zwei Typen unterscheiden, ein idyllischer (Andante), der aus meist kurzen Themen oft entzückende Rokokobilder gestaltet, und ein elegischer, in ganz langsamem Tempo, dem Stamitz das Tiefste anvertraut hat, dessen seine Seele an verhaltener Glut fähig war[2]. Es sind Sätze, die mitunter geradeswegs auf Beethoven hindeuten.

Die beiden letzten Sätze gehören durchaus der Lebensfreude. Das Menuett hat Stamitz in die Sinfonie nicht eingeführt, wohl aber in ihr eingebürgert[3]. Seine Menuette sind den Mozartschen geistesverwandt, denn sie tragen in ihren Hauptsätzen, auch wo sie sich launig und tändelnd geben, durchaus das Gepräge kraftvoller Männlichkeit; charakteristisch ist auch ihr knappes, bestimmtes Wesen, das sich im ersten Abschnitt oft nur mit acht Takten begnügt; die häufig breiter ausgeführten Trios geben entweder nachdenklicheren[4] oder, gleich den Wienern, volkstümlich-idyllischen Empfindungen Raum. Die Schlußsätze in Sonatenform steigern die Lebenslust bis zum Übermut, namentlich die Prestissimi im $^2/_4$-Takt haben mit ihren aus gestoßenen Vierteln bestehenden Themen geradezu etwas Herausforderndes und Aufreizendes[5].

Der selbständigste Meister der Mannheimer neben Stamitz ist Fr. X. Richter (1709—1789), im Gegensatz zu diesem eine weit bedächtigere, grüblerische Natur und der einzige Mannheimer, der auf die Kontrapunktik älteren Schlages nicht verzichtet hat. An die ältere Art gemahnen auch seine italienisierenden Hauptthemen[6]; ihre Behandlung freilich verrät den durchaus modernen Mannheimer Geist mit seiner Vorliebe für große Kontraste und gewaltige Spannungen des

Die einleitenden Schläge der Eroica sind der letzte, vergeistigte Nachhall jener alten italienischen Sinfonieanfänge.

1 Vgl. Kretzschmar, Führer I 1^3, 98.

2 Von den Orchestertrios op. 1 geben Nr. 1 und 4 für die erste, Nr. 2 und op. 5, Nr. 3 für die zweite Art gute Beispiele.

3 S. o. S. 147.

4 Op. 1, Nr. 1.

5 Op. 1, Nr. 1.

6 Eine Ausnahme bildet die Sinfonie op. 4, Nr. 5 mit ihrem an Mozart gemahnenden, gesangsmäßigen Hauptthema.

Gefühls. Seine thematische Arbeit aber läßt nicht bloß einen durchgebildeten Techniker, sondern vor allem einen äußerst vielseitigen Poeten erkennen, der seine Gedanken nicht allein geistvoll neu zu ordnen, sondern auch umzudeuten versteht. Auch verdient erwähnt zu werden, daß Richter in einzelnen Fällen die Dreisätzigkeit vorzieht und außerdem die beiden ersten Sätze unmittelbar ineinander übergehen läßt.

Von den übrigen Gliedern der Schule haben wir Joh. Schobert bereits als eines der frühesten Vorbilder Mozarts kennen gelernt[1]. Im allgemeinen aber ereilte die Mannheimer dasselbe Schicksal wie alle neuen Stilrichtungen, die in der Persönlichkeit eines bestimmten, revolutionären Künstlers wurzeln: sie gerieten in ein Epigonentum hinein, das über den äußeren Manieren den Geist des Meisters übersah. Jetzt erst bekam der „Mannheimer goût" einen Stich von haut goût, was sich namentlich in der Dynamik zeigte. Dynamische Kontraste stellen sich ein, die nur um des Effektes willen da sind, Crescendos, die mit großem Kraftaufwand ins Dürftige und Leere führen usw. Derlei Zeichen des Niedergangs finden sich neben manchem Gelungenen in den Werken von Ant. Filtz (etwa 1730—1760), Karl (1746—1801) und Ant. Stamitz (1753—1827), Franz Beck (1730—1809), C. Eichner (1740—1777) und auch bei Chr. Cannabich (1731—1798), dessen Person wir bei Mozarts Mannheimer Aufenthalt wieder begegnen werden[2]. In einem Punkt haben alle diese Meister die Entwicklung folgerichtig fortgesetzt, und zwar über Haydn und Mozart hinweg bis zu Beethoven hin, dessen geistige Verwandtschaft mit den Mannheimern neuerdings mit Recht stark betont wird: in der Orchesterbehandlung. Da man in Mannheim nicht mehr wie früher abwechselnd mit geteiltem und vollem, sondern durchweg mit vollem Orchester musizierte, so fiel auch das alte Verhältnis zwischen Streichern und Bläsern dahin. Die Bläser dienen nicht mehr bloß als Verstärkungstruppe der Streicher, sie bekommen auch keine Soli nach älterer Art mehr, sondern steigen zu voller Gleichberechtigung mit jenen auf und suchen in dieser Eigenschaft eine neue Verschmelzung mit ihnen einzugehen, die ihren koloristischen und thematischen Anteil gegen früher ungeahnt erweitert[3].

[1] S. o. S. 85 ff.. [2] Von ihnen allen geben die genannten Bände der DTB Proben. In Cannabichs Bdursinfonie DTB VIII 2, S. 3 ff. wimmelt es geradezu von Mozartismen; indessen ist große Vorsicht geboten, da ebensogut ein Einfluß Mozarts auf Cannabich vorliegen kann wie umgekehrt. [3] Heuß a. a. O. S. 452 ff.

Einen erheblich anderen Verlauf als bei den Süddeutschen nahmen die Dinge in Norddeutschland[1]. Hier ging man im wesentlichen von der Hassischen Form der Opernsinfonie aus, wurden doch Hasses Theatersinfonien sehr häufig auch in Konzerten gespielt. Das Hauptmerkmal der norddeutschen Sinfonie bis weit über die Zeit der Klassiker hinaus ist eine besonders sorgfältige Arbeit, und so spiegelt sich der Unterschied des norddeutschen und süddeutschen Wesens wie in der Klaviersonate[2], so auch in der Sinfonie wieder. Von den beiden Brüdern Karl Heinrich (1701—1759) und Joh. Gottlob Graun (1698—1771), die hier zeitlich zuerst zu nennen sind, ist jener entschieden der altmodischere, während sich Joh. Gottlob durch eine charaktervolle Erfindung, wie durch sorgfältige Behandlung seiner Themen auszeichnet[3]. Von dem neuen Geist ist er insofern berührt, als er mit fühlbaren Stimmungsgegensätzen arbeitet, allerdings nur innerhalb größerer Abschnitte; im Rahmen desselben Themas kennt er einen solchen Umschlag nicht. Dagegen finden sich bei ihm und zum Teil auch bei seinem Bruder Heinrich schon die hauptsächlichsten Merkmale der späteren norddeutschen Sinfonie, wie die Beschränkung auf die Dreisätzigkeit und die Neigung sowohl zu imitatorischer als zu thematischer Arbeit; auch seine Vorliebe für ungewöhnlich reiche Besetzung des Orchesters und für das Konzertieren der verschiedensten Instrumente gehört hierher. Im allgemeinen befindet sich freilich die Bewegung bei den beiden Grauns noch im Fluß, Altes steht noch häufig unvermittelt neben Neuem, Italienisches neben Norddeutschem im späteren Sinne. Ihren Höhepunkt und damit auch ihre volle Bedeutung für die klassische Sinfonie erreichte die norddeutsche Schule erst mit Ph. Em. Bach. Bachs eigentliche geschichtliche Bedeutung beruht zwar weit mehr auf seinen Klaviersonaten, aber die hier gewonnenen Stilgrundsätze sind auch der Sinfonie zugute gekommen. Was die Bachsche thematische Arbeit im Gegensatz zu den süddeutschen Grundsätzen für die Instrumentalmusik zu bedeuten hatte, ist bereits dargestellt worden[4], es genügt daher, auf diese Schilderung zu verweisen. Mit ihrem Drang nach Logik und Ordnung bildete sie eine geradezu ideale Ergänzung zu dem mehr der Phantasie zugewandten Wesen der Süddeutschen.

1 K. Mennicke, Hasse und die Brüder Graun als Sinfoniker 1906. M. Flueler, Die norddeutsche Sinfonie zur Zeit Friedrichs des Großen 1910. H. Kretzschmar, Führer I 1[4] 103 ff. 2 S. o. S. 84. 3 Beispiele bei Mennicke S. 208 ff. Drei Triosonaten in Riemanns Collegium musicum. 4 S. o. S. 81 ff.

Während nun J. Haydn in den wichtigsten Seiten seiner Kunst sich den Wienern und Norddeutschen, Beethoven aber den Norddeutschen und Mannheimern zuneigt, liegen bei dem besonders aufnahmefähigen und -bedürftigen Mozart die Dinge weit verwickelter. Ein bewußtes Vorgehen ist auch in der Sinfonie bei ihm lange nicht zu erkennen: er nascht bald hier bald dort, zeitweise sogar wieder bei den Italienern, und läßt daneben auch lokale Einflüsse auf sich wirken. Am nächsten stand er wohl den Wienern und Mannheimern, jenen durch seine Abstammung und die Hauptorte seiner Tätigkeit, diesen durch die mehrfach geschilderte Art seiner seelischen Anlage; zu Ph. E. Bach ist er am allerspätesten gelangt. Es ist bei den beständig sich kreuzenden Einflüssen deshalb nicht leicht, seine Stellung zu den verschiedenen Schulen im Einzelnen klarzulegen, denn zum mindesten ebenso wichtig wie das, was er von ihnen übernommen hat, ist das, was er an ihnen, sei es bewußt oder unbewußt, beiseite ließ; gerade von hier aus eröffnen sich besonders wichtige Ausblicke in seine künstlerische Eigenart.

Die nächste Folge der italienischen Reisen war, daß die fortschreitende Annäherung an den Wiener Typus, die sich in seinen letzten Salzburger Werken kundgab[1], unterbrochen wurde und einem erneuten Vorstoße des Italienertums Platz machte. Sicher datiert ist aus der Zeit der ersten Reise und des darauf folgenden kurzen Salzburger Aufenthalts nur eine einzige Sinfonie (K.-V. 114, S. VIII. 14 vom 30. Dezember 1771), während von da an bis zum Ende unseres Zeitabschnittes für die große Mehrzahl der Sinfonien genaue Zeitangaben vorliegen. Nun liegt aber eine ganze Reihe undatierter Werke vor (K.-V. 75, 76, 84, 95, 97, 216 Anh. IV, S. XXIV. 2, 3, 5, 7, VIII. 11 und Breitkopf u. Härtels Partitur-Bibl. Nr. 54), die zwar künstlerisch nicht auf der Höhe der andern Werke aus dem zweiten Salzburger Zwischenaufenthalt stehen, sich aber doch durch ihre ausgesprochen italienische Haltung von den Werken von 1769 scharf unterscheiden. Dieser Umstand und die Angabe Mozarts vom 4. August 1770[2], er habe schon „vier italienische Sinfonien gemacht", läßt mit ziemlicher Sicherheit vermuten, daß jene Erzeugnisse in das Jahr 1770 und in den Anfang des folgenden fallen. Versuche, sie innerhalb dieses Zeitraums näher zu bestimmen, können wohl zu mehr oder minder wahrscheinlichen, aber nicht zu sicheren Ergebnissen führen, hat doch an der Gestalt derartiger Schöpfungen der äußere Anlaß, für den sie

[1] S. o. S. 150 ff. [2] B I 20.

geschrieben sind, häufig genug einen ebenso großen Anteil wie die rein künstlerischen Motive[1].

So verläuft die Entwicklung des Sinfonikers Mozart in einem ähnlichen Zickzack wie die des Messenkomponisten: nachdem er 1769 in Salzburg schon den Anschluß an die deutsche Kunst erreicht hat, wird er sofort nach dem Betreten des italienischen Bodens wieder zum Italiener, sucht aber während der beiden Salzburger Zwischenaufenthalte doch immer wieder den Rückweg zur deutschen Sinfonik. Und selbst als diese in seinem Schaffen den Sieg davongetragen hat, fehlt es nicht an einzelnen Rückfällen ins Italienertum. Der stets auf den äußeren Erfolg bedachte Vater mag an diesem Gang der Dinge seinen guten Anteil haben, im allgemeinen aber war er das folgerichtige Ergebnis von Mozarts eigener Künstlernatur, die nun einmal für die Eindrücke der jeweiligen Umgebung besonders empfänglich war. Auch ist dieses Sichanpassen keineswegs im Sinne kritiklosen Nachahmens aufzufassen, im Gegenteil, gerade in dieser Zeit, da der Knabe zum Manne wurde, beginnt er sich auf seine eigene Art zu besinnen und bewußt über deren ganzen Reichtum zu verfügen; am Schlusse dieses Abschnitts steht er trotz aller Anlehnung an fremde Muster als ein Eigener vor aller Welt da.

Am stärksten ist das italienische Wesen den drei Ddursinfonien (K.-V. 84, 95, 97)[2] und der Gdursinfonie (K.-V. 74) aufgeprägt. Zwei davon sind ohne Menuett (K.-V. 74, 84), zwei verbinden den ersten Satz unmittelbar mit dem zweiten (K.-V. 74, 95), alle vier ersten Sätze lassen die Themengruppe unwiederholt. Aber auch der Stil ist unverfälscht italienisch: die Hauptthemen, die sich übrigens auffallend ähneln und schon dadurch auf eine gemeinsame Entstehungszeit hinweisen, gemahnen mit ihrer leichtgeschürzten, etwas dürftigen Art ebenso an Sammartini und Genossen, wie die kurzatmigen, auf die alte Triobesetzung hindeutenden Seitenthemen. Vor allem aber herrscht in diesen Sätzen die echt italienische, in unaufhörlichen Wiederholungen der Gedanken schwelgende Redseligkeit, die mehr auf eindrucksvollen Glanz und Eleganz sieht als auf Tiefe. Am flüchtigsten sind,

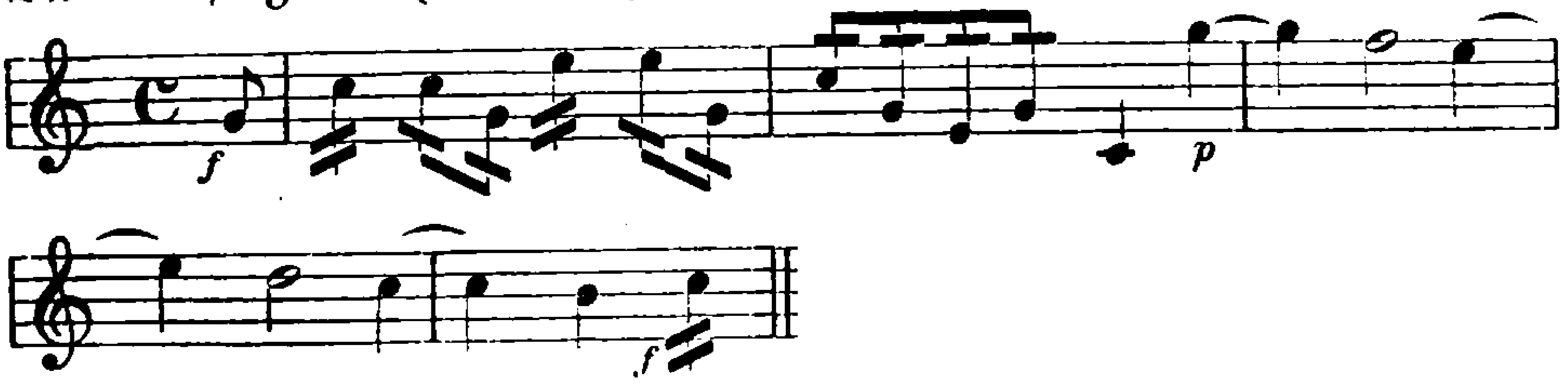
[1] WSF I 278ff. haben mit gewohntem Scharfsinn in der Chronologie dieser Werke Ordnung zu schaffen versucht. Ihre genaueren Datierungsversuche haben freilich nur annähernden Wert.

[2] Der Tonart Ddur fällt in der damaligen Sinfonie der Löwenanteil zu, da sie vermöge der häufigen Anwendung der leeren Saiten in dem damals ganz von den Streichern beherrschten Orchester am besten klang.

wie bei den Italienern, die Durchführungen bedacht: sie führen zwar regelmäßig nach welschem Muster neue Gedanken ein, kommen aber über ganz kurze, von jeder thematischen Arbeit freie Überleitungen nicht hinaus[1]. Die vollständigen oder verkürzten Reprisen sehen von jeder Veränderung ab, wie denn überhaupt alle Auslegungskünste thematischer, kontrapunktischer oder variierender Natur verbannt sind.

Und doch hat Mozart auch hier weder seine deutsche Schule noch seine eigene Art zu verleugnen vermocht. Jene zeigt sich in einzelnen Liedanklängen, wie z. B. dem Thema des Andantes von K.-V. 95[2], in den häufigen Oktavverdopplungen der Melodie und in der Beibehaltung des Menuetts (K.-V. 95, 97), diese in einzelnen unvermittelten Ausbrüchen eines den Italienern fremden Pathos (wie dem Beginn der Durchführung von K.-V. 97 und der Gmollepisode des Rondos von K.-V. 74) und in einigen auffallend gefühlswarmen Nebengedanken (vgl. das Seitenthema von K.-V. 74). Dagegen steht die Orchesterbehandlung noch ganz unter italienischem Einfluß; der Schwerpunkt beruht auf den Streichern, die Bläser dienen nur zur Verstärkung[3].

In der folgenden Reihe (73[4], 75, 98, 110, 112, 216 Anh.[5], S. VIII. 6, 12, 13, XXIV. 56) ist es von Reiz, zu verfolgen, wie Mozart nach der Rückkehr von der ersten Reise sich allmählich wieder aus dem italienischen Gewand herausschält. Zwar treten die unwiederholten Themengruppen, die unveränderten Reprisen und die kurzen, unthematischen Durchführungen auch jetzt noch auf, und der Anklänge an die Italiener enthält die Thematik noch viele, aber daneben machen sich Spuren eines neuen Geistes bemerklich. Ein Thema wie das folgende (K.-V. 73):



[1] In K.-V. 84 ist die Durchführung nur 10 Takte lang. [2] Es ist dieselbe Melodie wie im Menuett von K.-V. 9, s. o. S. 89. [3] In K.-V. 84, S. 3 der Partitur tritt sogar die auch von Gluck übernommene Sammartinische Geigenfigur auf. Ein bescheidener Ansatz zu eigentümlicherer koloristischer Wirkung findet sich im Andante. [4] Diese Sinfonie trägt von unbekannter Hand das Datum 1769, was aber mit ihrem fortgeschrittenen Stil unvereinbar ist. [5] Die Köchel nur in ihrem Anfang bekannte Sinfonie ist seitdem vollständig auf der Berliner Bibliothek aufgefunden worden.

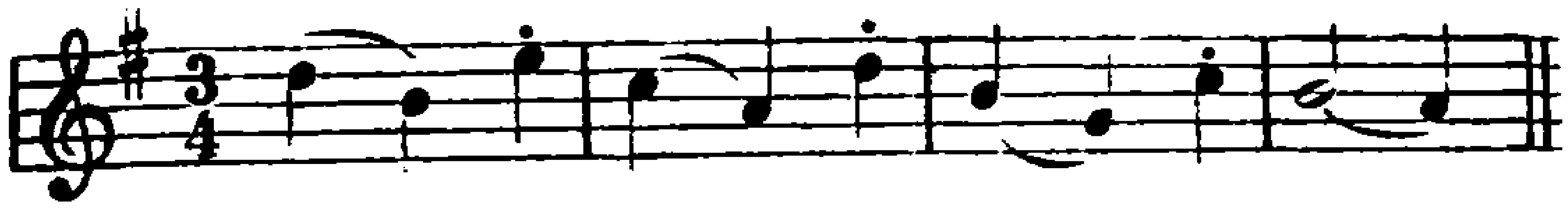
bringt einen ganz unitalienischen, an die Mannheimer Art gemahnenden, aber noch verschärften Stimmungsumschlag, wie ihn seit Mozarts allererster Sinfonie kein Werk mehr aufzuweisen hatte, und auch das Andante von K.-V. 112 weist vernehmlich auf J. Stamitz hin. Noch stärker sind die Wiener Einflüsse. Das Wiederauftreten des Kontrapunkts und die durch den Einfluß des Konzerts hervorgerufene feinere Behandlung des Orchesters, namentlich der Bläser, sind die Belege dafür. Im Menuett von K.-V. 110 verdichtet sich die Kontrapunktik sogar bis zum vollständigen Kanon, und damit tritt ein neuer Meister in Mozarts Gesichtskreis, der ihn nunmehr immer stärker in seinen Bann zieht: Joseph Haydn. In derselben Sinfonie übt im ersten Satz das Hauptthema nicht allein einen melodischen Einfluß auf das Seitenthema aus, sondern kehrt nach dessen Ablauf sogar wieder und gelangt so zu einer Herrscherstellung im Satze, die alles eher als italienisch, aber um so mehr Haydnisch ist. Ja selbst in die Durchführung fällt ein wenn auch vorerst nur schwacher Schimmer des Haydnschen Vorbildes hinein, insofern sich kleine Ansätze zu thematischer Arbeit zeigen. Auch in der strafferen Rhythmik tauchen seine Spuren auf, am sichtbarsten in den Menuetten mit ihren oft bis zum Eigensinn selbständigen Bässen.

Die Einwirkung des Konzertstils offenbart sich in der Loslösung der Bläser von ihrer Begleiter- und Verstärkerrolle. Schon im Andante von K.-V. 73 konzertieren im zweiten Thema die Flöten ganz selbständig mit den ersten Geigen, und im Allegro von K.-V. 112 wird das von den Oboen und geteilten Bratschen angestimmte Seitenthema immer von zwei Takten eines Streicherkonzertinos unterbrochen. Von der vollen Beweglichkeit des Haydnschen Orchesters ist Mozart freilich hier noch ziemlich entfernt, dagegen hat er ihm seine Solo- und Tuttiwirkungen am Anfang der raschen Sätze schon mit Glück abgelauscht.

Neu ist ferner auch die Verdrängung des heiteren und flüchtigen italienischen Tones in den Schlußsätzen durch einen anderen, der teils auf deutsche Volkstänze (K.-V. 75), teils auf französische Gavotten (K.-V. 73, 110) hindeutet. Von Bedeutung ist, daß Mozart in den Schlußrondos seine Seitensätze, die sich auch hier wieder meist durch einen besonders charakteristischen Ausdruck auszeichnen, nicht mehr bloß als Gegensätze, sondern bereits auch als Ergänzung der Hauptgedanken auffaßt und so zu einer Annäherung der Rondo- an die Sonatenform gelangt, auch hier offenbar unter Haydns Einfluß.

Auch der Durchbruch des selbständigen Mozartschen Geistes nimmt

in dieser Gruppe seinen Fortgang. Er zeigt sich schon äußerlich in den nunmehr immer häufiger werdenden Anklängen an spätere Meisterwerke, wie in dem Menuett von K.-V. 110[1]:



besonders aber in dem breit hinströmenden, seelenvollen Gesang der langsamen Sätze (vgl. K.-V. 110), der die üblichen Einschnitte umgeht und seine Gegensätze von innen heraus, durch Steigern oder plötzliches Umschlagen des Affektes erzielt.

Diese deutschen Einflüsse haben auch über die zweite italienische Reise vorgehalten, die an sinfonischer Arbeit ja überhaupt nicht ergiebig war. Die Fdur-Sinfonie (K.-V. 112), die nachweislich in diese Zeit (2. November 1771) gehört, macht zwar in Thematik und Orchestration einige Zugeständnisse an den italienischen Geschmack, verwischt jedoch die deutschen Grundlagen keineswegs[2]. Bei einer anderen Fdur-Sinfonie (K.-V. 98) dagegen erscheint die Verfasserschaft Mozarts überhaupt zweifelhaft[3].

In der folgenden Reihe schreitet Mozart auf der hier eingeschlagenen Bahn rüstig fort und erreicht in Werken wie den beiden Adur-Sinfonien (K.-V. 114, 134, S. VIII. 14, 21) und der Fdur-Sinfonie (K.-V. 130, S. VIII. 18) eine Höhe, die er auch in der folgenden Zeit nur ausnahmsweise wieder erklommen hat. Der italienische Ouvertürenton tritt vor individuelleren Themen, oft von echt Mozartscher Kantabilität, zurück; behandelt aber werden sie ganz im

1 Auch im Trio steckt ein Anklang an das Trio des Klarinettentrios (K.-V. 498).

2 Gegen WSF I 403 ff., die hier einen starken Rückfall ins Italienische feststellen, muß auf den häufigen Stimmungsumschlag, die ausdrucksvolle Schlußgruppe und die leidenschaftliche Durchführung des ersten Satzes, das Stamitzsche Andante und auf die teils deutschen, teils spezifisch Mozartschen Züge des Menuetts (Trio!) und Schlußrondos mit seinen zwei Seitensätzen hingewiesen werden.

3 Beglaubigt ist sie nur von Al. Fuchs und L. Gall und daraufhin, doch mit Vorbehalt, auch von Köchel aufgenommen worden. WSF I 406 ff. verteidigen die Echtheit, aber m. E. nicht mit durchschlagenden Gründen. Die Sinfonie enthält manches, was mit dem bisher besprochenen Typus nicht stimmen will, wie die Unterdrückung des halben Seitenthemas und die neue Schlußgruppe bei der Reprise, den sentimentalen, mit seinem Seufzerreichtum an die Mannheimer gemahnenden Charakter der meisten Themen, der sich bis ins Menuett hinein erstreckt, und die nach Mannheimer Art oft recht manierierte Dynamik. Der Beginn des Trios bringt sogar eine Stamitzsche Lieblingsphrase.

Sinne Haydns, d. h. thematisch unter Bevorzugung der Hauptgedanken; auch in der Freizügigkeit der Soli zeigt sich der verstärkte Einfluß Haydns[1]. Das Wichtigste aber ist, daß Mozart jetzt erstmals den Versuch macht, die vier Sätze zu einer strafferen, ideellen Einheit zusammenzuschließen und damit dem schwierigsten Problem der Sinfonik überhaupt näher zu treten. In K.-V. 130 ist es die strenge thematische und kontrapunktische Arbeit[2] und die geistvolle solistische Behandlung[3], die die vier Sätze verbindet, in K.-V. 134 der romantische Zug, der sich bald in inniger Schwärmerei, bald in bizarrer Laune, bald in himmelstürmender Leidenschaft äußert. Gerade diese Schöpfung des jungen Feuergeistes, von dem die große Welt außer der Haffnerserenade nur sehr wenig kennt, wäre der Wiederbelebung besonders wert.

Bei der engen Zusammenarbeit Mozarts mit Michael Haydn (1737—1806) ist es nur natürlich, daß dieser von ihm hochgeschätzte Künstler ebenfalls Spuren in seinen Werken hinterlassen hat[4]. Gleich seinem Bruder ist auch er aus der Wiener Schule hervorgegangen und hat mit ihm den optimistischen Grundzug seines Wesens gemein. Mit Mozart aber verbindet ihn sowohl die Empfänglichkeit für italienische Einflüsse, als besonders jener subjektive Zug, der das Eingehen auf allerhand Einfälle des Augenblicks liebt. Auch der schöne, gleichmäßige Fluß der Mozartschen Andantes aus dieser Zeit mag auf M. Haydn zurückgehen, obgleich dieser als der weniger empfindungsreiche Künstler dabei nicht selten in den Modegeschmack zurückfällt. Ferner pflegt Haydn seinen Reprisen den Hauptgedanken nochmals als Coda anzuhängen, was sich bei Mozart in dieser Zeit ebenfalls findet. Doch zeigt sich bei diesem im Gegensatz zu den beiden Haydn die Neigung, das neue Satzglied vorerst nicht als thematische Bekräftigung, sondern nur als prunkvolle Steigerung im Stile der italienischen Stretta zu behandeln. Endlich seien auch die Schlußfugen der M. Haydnschen Sinfonien erwähnt, von denen Mozart wahrscheinlich die äußere Anregung zum Schlußsatze seiner letzten großen C dur-Sinfonie empfangen hat. Im allgemeinen aber war Haydn in der Kammermusik ungleich bedeutender als in der Sinfonie.

[1] Ganz Haydnisch ist die Behandlung des Triolenmotivs im Andante von K.-V. 133 bis zu dem witzigen Unisono der Bässe (S. 11 u.) herab. [2] Das Trio des Menuetts kommt in der den meisten Trios dieser Gruppe eigenen Neigung zum Exzentrischen im zweiten Teil plötzlich auf das Thema des Menuetts zurück. [3] Sie hat gleich K.-V. 132 vier Hörner, dazu Flöten. [4] Auswahl seiner Werke DTÖ XIV 2 (Perger) mit Einleitung.

Von kleineren Orchesterkompositionen Mozarts sei nur der Contretanz (K.-V. 123, S. XI. 14) erwähnt, der mit seinen 5 Soli und 5 Tutti ganz den Tanzangaben Mozarts in einem Briefe Leopolds vom 14. April 1770 entspricht[1].

Am 15. März 1770 komponierte Mozart abends 7 Uhr in Lodi sein erstes Streichquartett (K.-V. 80, S. XIV. 1), ein Umstand, den er auch noch später im Gedächtnis behalten hat. Trotzdem das Quartett in Deutschland bereits sowohl durch die Mannheimer als die Wiener, namentlich die beiden Haydn, emsige Pflege gefunden hatte, ging also die erste Anregung zu eigenem Schaffen bei Mozart von den Italienern aus. Die Gattung als solche ist wohl die eigentümlichste Frucht der großen Stilwandlung und erst nach 1750 allmählich in Aufnahme gekommen; alle vorher entstandenen »Quartetti« (Sinfonie a quattro) erweisen sich ihrem orchestralen Stil gemäß als Sinfonien für Streichorchester mit begleitendem Cembalo. Die ältere Kammermusik wiederum rechnete durchaus noch mit dem Basso continuo. Erst als dieser allmählich verschwand, war die Bahn für eine selbständige Behandlung aller vier Stimmen frei. Am frühesten war dies bei der Gattung des Divertimentos (S. 157) der Fall, das ja auch für Haydns Streichquartette den Ausgangspunkt bildete[2]. Zugleich aber näherte sich die neue Gattung nach Form und Inhalt mehr und mehr dem modernen Sonaten- und Sinfoniestil. Natürlich hat sich die Entwicklung nicht mit einem Schlage vollzogen. Von den vorklassischen Quartettkomponisten[3] rechnen die einen entweder noch mit dem Continuo oder rufen wenigstens die Erinnerung an ihn durch eine auffallend steife Baßstimme wach, die andern verraten das Vorbild der Quartettsinfonie durch einen wenig kammermusikmäßigen, orchestralen Stil, wieder andere sind zwar zur solistischen Gleichberechtigung aller vier Stimmen durchgedrungen, bleiben aber dafür noch an der leichteren Form des Divertimentos haften. Auch bei Haydns früheren Werken ist eine reinliche Scheidung von Quartetten und Sinfonien nicht durchführbar; als voll ausgereifte, der Sinfonie nach jeder Richtung ebenbürtige Werke können erst seine russischen Quartette von 1781 gelten.

---

1 B III 36. 2 A. Sandberger, Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts, Altbayr. Monatsschrift II 41 ff. Noch Haydns und Mozarts erste Quartette führen zum Teil den Titel Notturno, Divertimento u. dgl. 3 Reiche Proben von Mannheimer Kammermusik gibt H. Riemann DTB XV und XVI 2.

In Italien sind Meister wie Sammartini, Tartini und Boccherini wie für die Sinfonie, so auch für das Streichquartett von Wichtigkeit geworden. Die zeitliche Führung kommt Sammartini mit seinem Concertini a quattro istromenti soli (1766/67) zu[1], dreisätzigen Kompositionen mit der Satzfolge Allegro-Andante-Menuett oder Andante-Allegro-Menuett. Sie weisen denselben schwungvollen und gefälligen Stil, aber auch dieselbe lockere und aphoristische Arbeit auf wie die Sinfonien; an dem Zurücktreten der beiden unteren Stimmen gegenüber den beiden selbständig behandelten Violinen merkt man noch deutlich die Einwirkung der alten Triosonate; selbst der Baß entfaltet zwar mehr eigenes Leben, erinnert jedoch noch häufig genug an die Gepflogenheiten des alten Continuo.

Ganz genau so verhält es sich mit Mozarts erstem Versuch[2]: vom eigentlichen Quartettstil ist noch keine Spur vorhanden, die Hauptsache besorgen die beiden Violinen, obwohl die Viola Sammartini gegenüber selbständiger ist, der Baß trägt noch vorwiegend Continuocharakter. Der eigentümlichste Satz ist der rasche mit seinem Solmisationsthema in der Durchführung, tiefere Bedeutung kommt allerdings auch ihm nicht zu.

Die drei folgenden Quartette in D-, B- und Fdur (K.-V. 136—138, S. XIV. 24—26), nach dem Vorgang der beiden Haydn Divertimenti genannt und offenbar zusammen 1772 in Salzburg entstanden[3], sind gleichfalls dreisätzig. Stil und Form neigen ebenfalls noch den Italienern zu, namentlich was die Rolle der beiden Geigen und des Basses anlangt, lassen dagegen in einzelnen kontrapunktischen und thematischen Partien auch schon den deutschen Einfluß der beiden Haydn erkennen. Gemeinsam ist allen drei Stücken ein romantischer Zug, der sich in den leidenschaftlichen Molltrübungen der Durchführungen bemerklich macht und im Andante von K.-V. 137 bereits das erste und dritte Thema beherrscht.

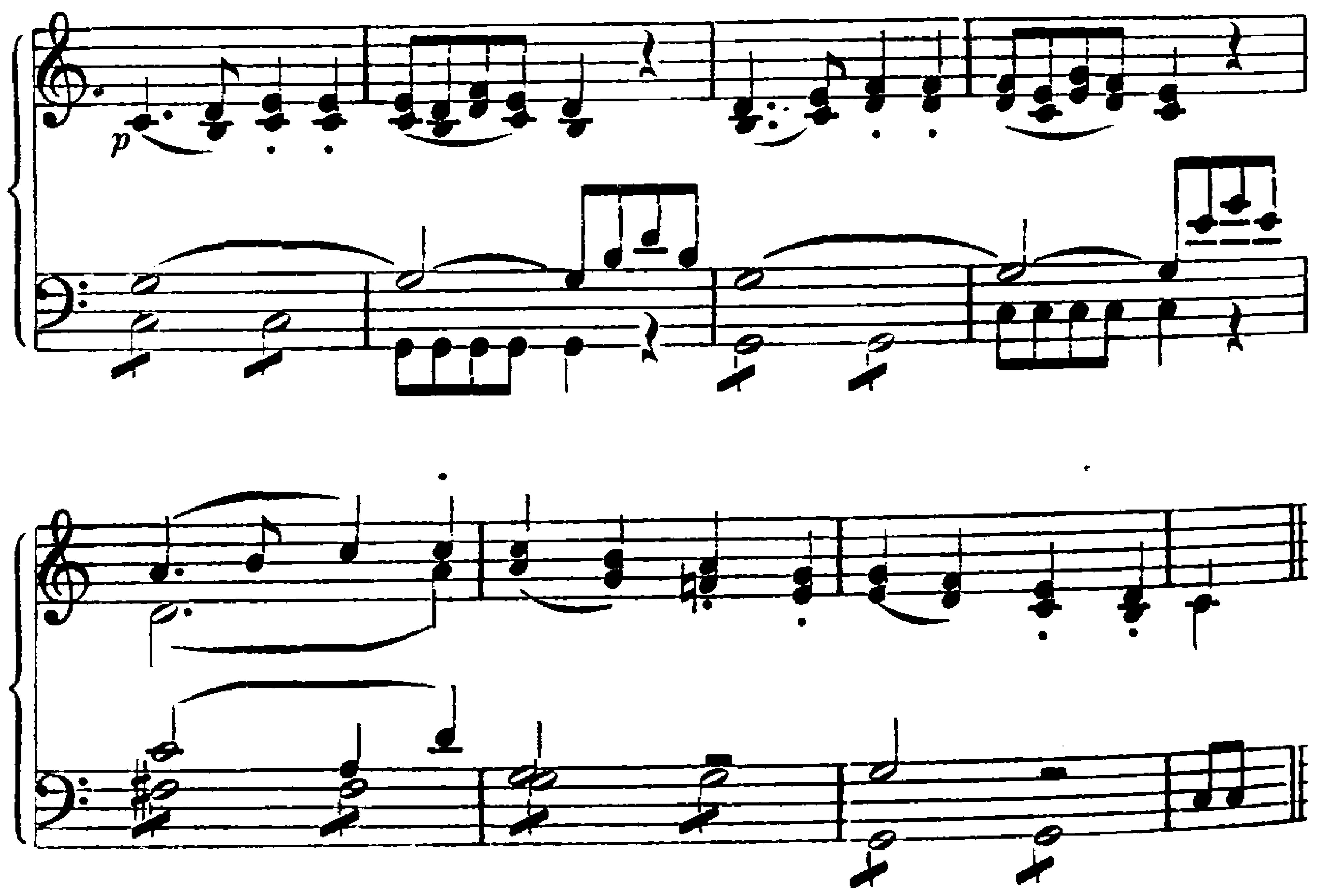
Auf der Reise nach Mailand, Ende Oktober 1772, komponierte Wolfgang „für die lange Weile“ ein Quartett, ein weiteres entstand

[1] Vgl. WSF I 301 ff. [2] Das anmutige Rondo ist erst später, etwa 1772—1773 hinzugekommen. [3] Bezeugt ist dieses Jahr nur für K.-V. 136, indessen weist der Stil die drei Stücke augenscheinlich in eine Gruppe. Da man damals die Quartette mit Vorliebe halbdutzendweise erscheinen ließ, ist es sehr wohl möglich, daß Mozart noch drei uns verloren gegangene Quartette dazu geschrieben hat (vielleicht K.-V. 211—213 Anh. IV), vgl. WSF I 440 f.

nach des Vaters Angabe (6. Februar 1773) in Mailand[1]. Ohne Zweifel gehören diese zu einer Folge von 6 Quartetten in D-, G-, C-, F-, B- und Esdur (K.-V. 155—160, S. XIV. 2—7), die der Handschrift und dem Stile nach durchaus in diese Zeit passen. Da sie sich zeitlich um den Lucio Silla gruppieren, so kommt ihnen aus den bereits angeführten Gründen für Mozarts Entwicklung eine besondere Bedeutung zu, die denn auch durch ihre künstlerischen Eigenschaften bestätigt wird. Der Fortschritt gegen früher liegt weniger in der Form als im Ausdruck. Die Grundlage ist noch immer italienisch, wenn auch mit einem stärkeren Zusatz deutscher, speziell Haydnscher Züge, zu denen besonders die thematischen, wenn auch immer noch knappen Durchführungen gehören; auch wird die Vorherrschaft der beiden Violinen teils durch die Führerschaft der ersten, teils durch die Gegenüberstellung der beiden Ober- und Unterstimmen abgelöst. Endlich zeigen verschiedene kontrapunktische Partien, sowie Sätze wie das Andante von K.-V. 157, wo die Themen nacheinander von den Instrumenten selbständig aufgenommen werden, daß Mozart auf dem Wege zum richtigen Quartettstil einen großen Schritt vorwärts getan hat. Aber der eigentliche Wert dieser Stücke liegt auf dem persönlichen Gebiet[2]. Schon beim Lucio Silla wurde auf die Fülle neuer Gesichte hingewiesen, die sich dem mannbar werdenden Künstler unter dem überwältigenden Eindruck der Ereignisse der letzten Jahre erschloß[3]. Dort hatten sie sich auf dem Gebiet des Hochtragischen geäußert, in den Quartetten nehmen sie einen weit unmittelbareren, höchst persönlichen Ausdruck an, und es ist sehr bezeichnend, daß es gerade die für den subjektiven Empfindungsausdruck besonders geeigneten neuen Formen der Kammermusik, das Quartett und die Violinsonate, waren, denen der junge Meister diese neue Gefühlswelt anvertraute. Vor allem drängte jetzt eine Seite seines Wesens, die wir in den bisherigen Werken nur sporadisch aufblitzen sahen, mit aller Macht zur Aussprache: die dunkle, oft bis zum Pessimismus gesteigerte Leidenschaftlichkeit. Am deutlichsten offenbart sie sich in den Mittelsätzen, von denen die Tatsache allein genug sagt, daß vier davon in Moll stehen. Wohl treten ihre Seitenthemen

[1] B III 126, 145. [2] Diese psychologische Bedeutung der Quartette, wie auch der gleichzeitigen Violinsonaten erkannt zu haben, ist das Verdienst von Wyzewa und Saint-Foix, während Jahn I[4] 355 f. auffallend achtlos daran vorübergeht. [3] S. o. S. 267 ff.

zuerst in Dur auf, aber ihren eigentlichen Charakter entfalten sie erst in den Reprisen, wo sie ebenfalls in die Molltonart hineingezogen werden. Kein früherer langsamer Satz Mozarts erreicht z. B. den Emoll-Klagegesang der ersten Fassung von K.-V. 156[1] mit seinem ehernen Schritt oder den verschleierten Schmerz des Andantes von K.-V. 158, durch dessen wallende Nebelschleier immer wieder, halb rezitativisch, ein sehnsüchtiger Klageruf dringt. Auch der düstere, trotzige Gmoll-Satz von K.-V. 159 gehört hierher; das ist schon ganz der wilde, vergeblich nach Befreiung ringende Charakter so mancher späterer Gmoll-Sätze des Meisters. Auch in den Allegros ist der neue Geist am Werke, bei den Sonatensätzen in den Durchführungen[2], bei den Schlußrondos in den Mollseitenthemen[3], bei den Menuetts in den Trios. Er äußert sich vor allem in dem zum Gesange hindrängenden Gepräge mancher Themen, wie z. B. dem Beginn von K.-V. 157:



Das liegt vom italienischen Ouvertürenton ebenso weit ab wie von den sprühenden Allegrothemen J. Haydns, es ist der Ausdruck eines

[1] Das zweite Adagio ist anscheinend für die endgültige Fassung des Quartetts bestimmt. [2] Vgl. den schattenhaften Beginn der Durchführung von K.-V. 158. [3] In K.-V. 157 knüpft der dritte Seitengedanke an den ersten an, eine Verquickung von Sonaten- und Rondoform, wie wir sie auch bei den Sinfonien beobachteten.

überwollen Herzens, das sich im Gesange Luft macht. Jetzt erst nimmt Mozarts Instrumentalstil jene gesangsmäßige Färbung an, die sie von nun an mit manchen Schwankungen beibehält; selbst die figurativen Partien werden davon erfaßt.

Mit den Quartetten offenkundig verwandt, nur noch persönlicher und leidenschaftlicher im Ausdruck sind die sechs Sonaten in F-, C-, F- und Es dur und in C- und Emoll (K.-V. 55—60, S. XVIII. 17—22) für Klavier und Violine, die Wyzewa und Saint-Foix mit großer Wahrscheinlichkeit in die Wende der Jahre 1772 und 1773 verweisen[1]. Sie berufen sich dabei auf die nahe Berührung mit den Quartetten, sowie auf die eigentümliche Mischung deutscher und italienischer Züge. Merkwürdig ist das Zurückgreifen auf die damals bereits überwundene Form der Kammersonate (Suite) mit einem langsamen Präludium und den folgenden tanzartigen Sätzen, namentlich Menuetten und den von Mozart auch in den Quartetten bevorzugten Rondos; dazu kommt in K.-V. 57—60 noch die der alten Suite gleichfalls entstammende Einheit der Tonart. Sonatensätze modernen Schlages bilden die Ausnahme. Endlich verraten besonders in den langsamen Sätzen Baßführung, Rhythmik und mitunter auch die Melodik das bewußte Streben zu archaisieren; es ist, als fühlte sich Mozart plötzlich zu der alten Kunst Corellis und seiner Nachfolger hingezogen, der auch Sammartini mit einzelnen Werken noch seinen Zoll gezahlt hatte[2]. Italienisch ist aber auch der große Umfang der Menuette, sowie die gesangsmäßige, an den breiten Fluß der Opernarie gemahnende Charakter der Melodik. Daneben steht allerdings ganz unverfälschtes Haydnsches Gut, wie die Hauptthemen der Rondos von K.-V. 57 mit der von echt Haydnschem Witz erfüllten Coda, und von K.-V. 59, dem im zweiten Seitenthema nach Haydns Art ein Gedanke all' ongarese zur Seite tritt, endlich die teils kanonische, teils straff thematische Einheit mancher Menuette (K.-V. 57, 58).

[1] Jahn und ihm folgend Köchel setzen sie in das Jahr 1768, was aber formell wie stilistisch rein unmöglich ist. So sind diese wichtigen Sonaten in den unverdienten Ruf unbedeutender Knabenarbeit geraten und von allen landläufigen Ausgaben der Mozartschen Violinsonaten ausgeschlossen worden. WSF I 502 ff. haben gegen diese unbegreifliche Unterschätzung erstmals begründeten Einspruch erhoben, und in jüngster Zeit sind die Werke unter dem Titel „Romantische Sonaten" von H. Gärtner in der Edition Breitkopf (Nr. 4476) für den praktischen Gebrauch neu herausgegeben worden. [2] WSF I 507 ff. weisen auf sechs Sammartinische Sonaten von 1766 als Vorbild Mozarts hin.

Aber alle diese Einflüsse treten zurück vor den oft mit geradezu vulkanischer Kraft hervorbrechenden Äußerungen echt Mozartscher Schwermut und Leidenschaft. Wie in den Quartetten, so fällt auch hier die große Rolle der Molltonart, sowie die beträchtliche Anzahl der Vortragsbezeichnungen auf. Ein besonders leidenschaftlicher Geist herrscht in den Durchführungen, die häufig in großen melodischen und harmonischen Sequenzenketten durch allerhand finstere Gründe des Seelenlebens dahinrollen; das geht vom bloßen Wetterleuchten der Leidenschaft bis zu ihrer vollen dämonischen Entladung. Der alte Schobertsche Geist kehrt hier, ins Mozartsche gesteigert, wieder. Auch in den Themen selbst schäumt die Leidenschaft oft ganz unvermittelt auf: K.-V. 58 z. B. beginnt mit heroischer Kraft, aber schon im vierten Takt beginnt ein verzweifelter Anlauf ins ff, um alsbald auf dem verkleinerten und zerbrochenen Motiv resigniert ins p zurückzusinken. Kein Wunder, daß wir in diesen Sonaten erstmals bei Mozart an Beethoven gemahnt werden: die Ähnlichkeit des „Dolce"-Themas im Allegro von K.-V. 60 mit einem Gedanken des Schlußsatzes der Cis-moll-Sonate ist sicher nicht zufällig[1]. Bezeichnend ist überhaupt das beständige Hinundherwogen des Ausdrucks, das über Mannheimer Begriffe entschieden hinausgeht; dagegen fehlen die großen Crescendospannungen und Entladungen[2]. Von sonstigen Einzelheiten sei nur die kleine Coda des Adagios von K.-V. 56 erwähnt, die bereits die späteren knappen und doch so vielsagenden plagalen Epiloge Mozartscher Andantes vorwegnimmt. Die Rondoform aber behandelt Mozart in den Schlußsätzen mit unnachahmlicher Freiheit. Die einen von den Seitensätzen sind als Gegensätze gedacht und führen manchmal, wie der in Esmoll von K.-V. 58, ganz unerwartet in dunkle Empfindungsgebiete hinein, die andern aber treiben wie von selbst als neue Absenker aus dem Hauptthema hervor; so pulsiert in diesen Sätzen ein

[1] Auch das Rondothema derselben Sonate ist dem Hauptgedanken von Beethovens Violinsonate op. 12, Nr. 2, letzter Satz, auffallend verwandt. Aber auch die geistige Verwandtschaft dieser Sonate mit Mozarts eigener Violinsonate in Emoll (K.-V. 304) ist unverkennbar, man vergleiche außer der Tonart den Charakter der beiden Allegrothemen und der Edur-Seitensätze in den Menuetten.

[2] Der zweite Teil des Tempo di Minuetto von K.-V. 55 enthält einen großen Crescendo-Anlauf, von dem man erwartet, daß ihn die Rückkehr des Hauptthemas krönen werde — statt dessen mündet er, ganz unmannheimerisch, in ein kleinlautes piano, dazu noch mit calando, aus, und erst dann erscheint das Hauptthema.

Leben von stets frischer und packender Fülle. Aber auch als Ganzes sind die Sonaten selbst den Quartetten überlegen; jede einzelne hat ihre besondere Grundstimmung, die, mehr oder minder abschattiert, in jedem der drei Sätze zum Ausdruck gelangt.

Auffallend ist endlich auch der Fortschritt im Klaviersatz, der auf Mozarts unausgesetzte pianistische Studien ein glänzendes Licht wirft, sowie im Verhältnis zwischen Klavier und Geige. Die Grundlage des Klaviersatzes bildet nach wie vor der von D. Scarlatti begründete Stil, aber mit der Erweiterung, die ihm namentlich Schobert hatte angedeihen lassen. Oktavenverdopplungen und Überschlagen beider Hände, sowie Albertische Bässe sind nichts Seltenes, die Figuration ist individueller geworden, besonders durch einen starken Zusatz chromatischer Züge. Auch die freie Kontrapunktik spielt eine nicht unwesentliche Rolle. Was aber besonders auffällt, ist die wirksame Ausnützung aller Lagen des Instruments. Mozart erzielt dadurch mitunter ganz modern klingende koloristische Wirkungen, wie z. B. mit den rollenden tiefen Bässen des Allegros und dem in tiefer Lage eingeführten, seelenvollen E dur-Gesang des Schlußsatzes von K.-V. 60. Endlich sei auch noch auf die beiden erstmals von Mozart voll ausgeschriebenen Kadenzen im ersten Satze dieser Sonate hingewiesen.

Die Violine hat zwar nur in Ausnahmefällen die vollständige thematische Gleichberechtigung neben dem Klavier erreicht, aber wo dies der Fall ist, geschieht es mit ganz besonderer Wirkung, wie in dem zweiten Thema des Largos von K.-V. 57 oder in der F moll-Episode des Schlußrondos derselben Sonate. Sonst sind ihr nur teils Begleitfiguren, teils geistvolle Imitationen, teils harmoniefüllende, aber doch klanglich oft sehr wirksame Haltetöne (vgl. das c′ zu Beginn des Schlußsatzes von K.-V. 57) übertragen.

So sind diese Violinsonaten beileibe keine Jugendarbeiten, über die man einfach zur Tagesordnung übergehen könnte, sie tragen vielmehr in jedem Satze den untrüglichen Stempel des Genies, das sich gerade damals in heißer Leidenschaft seiner selbst bewußt wurde, und sind damit wichtiger als so manches formell vielleicht reifere, spätere Werk. 1773 erschien Göthes Götz, 1774 sein Werther. Wie hier das dichterische, so nahm in jenen Sonaten das musikalische Genie den ringenden Talenten des Sturms und Drangs das Wort vom Munde.

Von sonstiger Instrumentalmusik stammen nachweislich aus dieser Zeit das Concerto ossia Divertimento für Streichquartett,

2 Klarinetten und 2 Hörner in Esdur, im November 1771 zu Mailand komponiert (K.-V. 113, S. IX. 15), das Divertimento in Ddur für Streichquartett, Flöte, Oboe, Fagott und 4 Hörner, im Juni 1772 in Salzburg entstanden (K.-V. 131, S. IX. 16), und das vom 24. März 1773 zu Salzburg datierte Divertimento für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 englische Hörner, 2 Hörner und 2 Fagotte in Esdur (K.-V. 166, S. IX. 17). Außerdem gehört das genau ebenso besetzte Divertimento in Bdur (K.-V. 186, S. IX. 18) sicher in dieselbe Zeit. Die hier erstmals bei Mozart auftauchenden Klarinetten deuten darauf hin, daß die Stücke für die Hausmusik irgend eines Mailänder Gönners bestimmt waren, denn im Salzburger Orchester war das Instrument nicht vertreten. Dagegen ist K.-V. 131 mit seinen vier virtuosen Hörnern ein glänzender Beleg für die Leistungsfähigkeit der Salzburger Hornisten [1]. Alle aber sind der Form und dem Geiste nach richtige Divertimenti. Die Zahl der Sätze schwankt zwischen vier und sieben. Am reichsten ist K.-V. 131 bedacht, es hat nicht nur zwei Finales, eines in Sonaten- und eines in Rondoform, sondern schickt dem ersten außerdem noch nach Haydns Vorbild, der erste Fall dieser Art bei Mozart, eine Adagioeinleitung voraus. Von den beiden Menuetten hat das zweite zwei, das erste sogar drei Trios; im ersten führen die Hörner, im zweiten die Holzbläser das Wort, im dritten konzertieren beide zusammen. Beiden Menuetten ist zum Überfluß noch eine Coda angehängt, die beim ersten den ganzen Hauptteil, beim zweiten nur seine erste Hälfte durch das ganze Ensemble wiederholt. Staunenswert ist der Klangsinn und die Freiheit, mit der bereits hier die Praxis des Konzertierens geübt wird; auch die beliebten instrumentalen Witze fehlen nicht. Der Charakter geistvoller und anregender Unterhaltungsmusik ist durchaus gewahrt, von dem leidenschaftlichen Charakter der gleichzeitigen Instrumentalmusik findet sich kaum eine Spur. Nur in den seelenvollen Adagios von K.-V. 131, 166 und 186 taucht jene holde, gesangsfreudige Schwärmerei auf, die jenen Werken eigentümlich ist.

Anhangsweise mögen noch einige kleinere Gesangsstücke aus dieser Zeit erwähnt werden: die bisher nicht veröffentlichte Arie Non curo l'affetto aus Metastasios Demofoonte, 1771 für das Theater in Pavia geschrieben [2] und ganz im Stil der Arien des Mitridate ge-

[1] S. o. S. 200. [2] Besprochen bei WSF I 350ff.

halten, und zwei deutsche Lieder auf Texte von J. C. Günther: „Ich hab es längst gesagt" und „Was ich in Gedanken küsse" (K.-V. 149, 150, S. VII. 5, 6). Es sind recht anspruchslose Kompositionen im Stile der Norddeutschen, an die namentlich auch die deutsche Überschrift des zweiten „Im Tempo eines gewissen geheimen Vergnügens" erinnert, der Beginn ist sogar mit dem eines Sperontesschen Liedes identisch[1]. Die straffe Gliederung des Tanzliedes herrscht noch vor. Im Ausdruck ist das erste besser gelungen; in dem Melisma auf „längst", der unwirschen Wendung bei „plagt" und dem polternden Basse bei „billt" treibt sogar ein gutgelaunter Schalk sein Wesen.

[1] DT XXXV/VI, S. 23. Auch im Notenbuche L. Mozarts (s. o. S. 32 ff.) kommt die Anfangswendung mehrere Male vor.

Bis zur Finta giardiniera
(März 1773 bis Januar 1775)

Aus der Zeit von der Rückkehr aus Italien bis zur Abreise nach Wien im Juli 1773 fehlen die biographischen Einzelheiten fast ganz. Wir wissen nur, daß Mozart im Mai 1773 eine Sinfonie (K.-V. 181, S. VIII. 23) und ein Concertone für zwei Violinen (K.-V. 190, S. XII. 9) und im Juni eine Messe (K.-V. 167, S. I. 5) komponiert hat. Indessen ist es sehr wahrscheinlich, daß in dieser Zeit die Serien der sechs Quartette und Violinsonaten abgeschlossen und auch für Mailand noch einige dort bestellte Kompositionen, wie das zweite Klarinettendivertimento, fertiggestellt wurden. Der wichtigste neue Eindruck aber war ohne Zweifel die durch den Regierungsantritt des neuen Erzbischofs geschaffene, vollständig veränderte Lage der Dinge überhaupt.

Das Verhältnis der beiden Mozarts zum Erzbischof Sigismund war leidlich gewesen, wiewohl er mit der wiederholten längeren Abwesenheit Leopolds und mit dessen Urlaubsüberschreitungen keineswegs einverstanden gewesen war[1]. Wolfgang hatte zwar 1769 eine Anstellung und den Titel Konzertmeister erhalten (S. 176f.), aber keinen Gehalt, und auch nach der Aufführung des Ascanio in Alba fand L. Mozart es sehr zweifelhaft, ob der Erzbischof seines Sohnes gedenken würde, wenn je eine Besoldung erledigt werden sollte[2]. Doch gewährte ihm dann 1772 Erzbischof Hieronymus einen Gehalt von 150 Gulden jährlich[3]. Er bezog ihn noch im Jahre 1777, sodaß des Erzbischofs eigene Schwester, die Gräfin Schönborn, „absolument nicht glauben wollte, daß er monatlich 12 fl. 30 kr. seligen Angedenkens gehabt habe"[4].

---

[1] S. o. S. 126. [2] B III 122. [3] S. o. S. 207. [4] B I 63. Das Dekret vom 28. Aug. 1772 bei Pirckmayer in den Mitteil. der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 1876, 150.

Erzbischof Hieronymus hat in der Mozartbiographie lange Zeit, auch noch bei Jahn, eine ähnliche Rolle gespielt wie Herzog Karl Eugen in der Schillerbiographie: er galt als der ungerechte Unterdrücker des schuldlosen Genies, und man glaubte mit diesem Urteil um so mehr im Rechte zu sein, als beide Mozarts von seinem Charakter ein höchst ungünstiges Bild in ihren Briefen entwerfen. Nur vergaß man dabei, daß ihr Urteil, namentlich was den ewig mißtrauischen Leopold anbetrifft, durchaus nicht unparteiisch war und meist deutlich den Stempel persönlicher Mißstimmung verrät [1]. Wohl war der neue Herr den Salzburgern von Anfang an nicht genehm gewesen, seine Wahl war gegen ihren Wunsch erfolgt, und sie ließen ihn bei seinem Regierungsantritt ihre Abneigung auch deutlich genug fühlen [2]. Aber auch bei ihnen kam dieses Gefühl nicht aus ganz reinem Herzen, denn es zeigte sich sehr bald, daß der neue Fürst mit so manchem, dem leichtlebigen Volke liebgewordenen Schlendrian seines Vorgängers kräftig aufräumte. Er war ein gescheiter, klarer Kopf, der Aufklärung sehr stark zugeneigt, vielseitig gebildet und außerdem zäh und energisch genug, um das von ihm als richtig Erkannte auch durchzusetzen. Dabei besaß er eine ungewöhnliche Menschenkenntnis, die sich weder von Schmeichelei noch von Heuchelei irreführen ließ. Den Salzburgern begegnete er von Anfang an sehr bestimmt, gelegentlich auch kalt und rücksichtslos [3], aber wohl kaum um sich für seinen frostigen Empfang zu rächen, sondern in der Überzeugung, auf diese Weise seine Pläne am raschesten und sichersten durchzusetzen. Seine Beamten und Räte, überhaupt alle seine Untergebenen hielt sein kurz angebundenes Wesen, das mit Lob und Anerkennung äußerst sparsam war, beständig in scheuem Respekt; was nicht von höherem Adel war, wurde mit dem üblichen gebieterischen „Er" kurz abgefertigt [4]. Das alles war freilich

---

1 Von Leopold offenbar beeinflußt ist Dom. Hagenauers Tagebuchnotiz: „L. Mozart hatte das Unglück, hier immer verfolgt zu werden und war lange nicht so beliebt, wie in anderen größten Städten Europas." Engl, Mozart S. 5. Eine Ehrenrettung des Erzbischofs versucht Pirckmayer a. a. O., vgl. dazu auch Deiters bei Jahn I⁴ 394, Anm. 37. 2 Vgl. die Schilderung bei Koch-Sternfeld a. a. O. S. 44f. 3 K. R[isbeck], Briefe eines reisenden Franzosen I 158: „In Rücksicht auf den Kopf kann man von dem jetzigen Fürsten nichts Gutes genug sagen, aber — sein Herz kenne ich nicht. Er weiß, daß er den Salzburgern nicht sehr angenehm ist, und verachtet sie daher und verschließt sich." 4 Am 19. Febr. 1778 schreibt Wolfgang dem Vater: „Ich getrauete mir nicht recht zu widersprechen, weil ich schnurgerade von Salzburg herkam, wo man einem das Widersprechen abgewöhnt."

für viele eine harte Pille, denen der alte, friedfertige Erzbischof so manches durch die Finger gesehen hatte, aber dem Lande brachte die neue Regierung doch eine ganze Reihe wichtiger Reformen, unter denen die Ordnung des arg zerrütteten Finanzwesens obenan steht. Gewiß teilte auch Hieronymus die Anschauung des damaligen aufgeklärten Despotismus, daß sich das Leben jedes Untergebenen unbedingt nach der Meinung des Fürsten zu richten und daß der Untertan in ihm unter allen Umständen seinen Wohltäter zu erblicken habe. Aber diesem Satze hatten sich damals alle Künstler zu beugen, die in fürstlichen Diensten standen, und die meisten haben sich dabei auch wohl befunden. Wenn es im Falle Mozart anders kam, so lag die Schuld mindestens ebensosehr an den Bediensteten wie an dem Herrn. Zunächst steckte in L. Mozart selbst ein kleiner Despot, der seine Selbständigkeit ungern einem fremden Willen opferte, auch fühlte er bald, daß seine gewohnten, anderen hochmögenden Herrn gegenüber mit Erfolg angewandten diplomatischen Künste bei diesem Fürsten nicht verfingen. Der alte Erzbischof hatte ihn bei der Verfolgung seines Lebenszieles, dem Sohne draußen in der Welt zu Ruhm und Ansehen zu verhelfen, stillschweigend gewähren lassen, der neue dagegen verlangte vor allem strenge Erfüllung seines Dienstes und hatte den von seinem Standpunkt aus gewiß richtigen Grundsatz, daß seine Kapelle in erster Linie für seinen Hof und nicht für fremde Höfe da sei. Ohne Zweifel zählte er Leopold von Anfang an zu denen seiner Beamten, denen er die Zügel straffer anziehen müsse, und versetzte ihn so in einen Zwiespalt der Pflichten, der gerade diese schwerblütige Natur besonders hart treffen mußte. Auch persönlich scheint zwischen beiden eine ziemliche Abneigung geherrscht zu haben; dem Fürsten mit dem strengen Zug um den Mund und dem scharfen Blick der grauen Augen, von denen das linke selten ganz geöffnet war[1], flößte sein eigenwilliger Vizekapellmeister, der, wenn es um seinen Sohn ging, zu allem fähig schien, von Anfang an starkes Mißtrauen ein, und dieser wiederum machte, wie wir schon sahen und weiterhin sehen werden, auf allerhand Umwegen unablässige Versuche, den Sohn aus der Salzburger Enge loszulösen.

Auch Wolfgang gegenüber verhielt sich Hieronymus von Anfang an kritisch, wohl weniger weil Graf Ferdinand von Zeill, später

[1] Eine Charakteristik des Erzbischofs bei Koch-Sternfeld S. 312 f.

Bischof von Chiemsee, dessen edelmütigem Zurücktreten jener seine Wahl verdankte[1], sein besonderer Gönner war, als weil ihm der Übermut und die scharfe Salzburger Zunge des Knaben einer strengen Zucht besonders bedürftig schienen. Trotzdem ist ihm sein ungewöhnliches Talent nicht verborgen geblieben, und er hat Wert darauf gelegt, ihn in seinen Diensten zu behalten. Daß er ihn deshalb besonders geringschätzig behandelt hätte, um ihm keinen höheren Gehalt zahlen zu müssen[2], ist trotz seiner Sparsamkeit wenig glaubhaft. Er war es, der dem Sechzehnjährigen 150 Gulden aussetzte, und auch sein späteres Gehalt von 450 Gulden bedeutete den übrigen Musikern gegenüber eher eine Bevorzugung als eine Zurücksetzung[3]. Die Italiener bekamen allerdings bedeutend mehr, aber das war nicht Salzburger Willkür, sondern damals an allen deutschen Fürstenhöfen der Brauch. Auch kann im Hinblick auf die Liste der Kapellmitglieder[4] keineswegs von einer besonderen Bevorzugung der „Welschen" gesprochen werden: der Kapellmeister Fischietti, Lollis Nachfolger, der Violinist Brunetti, der Cellist Ferrari, der Oboist Ferlendi und der Kastrat Ceccarelli — das waren alle Italiener, die sich in Hieronymus' Kapelle befanden. Gewiß hatte auch er, wie die meisten damaligen Fürsten, eine Vorliebe für die Italiener, trotzdem er gelegentlich auch sie hart anließ[5], und an Ungebührlichkeit dieser Fremden und Reibereien mit den Deutschen hat es in Salzburg so wenig gefehlt wie anderswo[6]. Wir wissen aber auch von der Stuttgarter Reise her[7], daß gerade L. Mozart bei allen wirklichen oder vermeintlichen Kränkungen stets italienische Ränke witterte, auch wo gar kein Grund dazu vorlag; dieses Mißtrauen gegen die Italiener hat er mit Erfolg auch dem Sohne ein-

---

1 Ebenda S. 43. 2 J I⁴ 394. 3 Darauf weist Pirckmayer a. a. O. mit Recht an der Hand eines Gehälterverzeichnisses hin. 4 Seiffert DTB IX 2, XXV ff. 5 Meißner gehörte zu seinen Lieblingen, aber auch er erhielt nach L. Mozarts Bericht (B III 207) durch den Oberhofmarschall die Mahnung, „da er wegen eines Katarrhs ein paar mal nicht gesungen, daß er singen und auch die Kirchendienste fleißig verrichten möchte, sonst wollte er ihn wegjagen. Das ist die Belohnung des großen Favoriten". 6 Treffend bemerkt Burney, Reise III 275: „Die Musiker fast einer jeden Stadt beneiden einer den andern und alle beneiden einmütiglich die Italiener, welche in ihr Land kommen. Ich hingegen ... glaube, daß an beiden Seiten große Vorurteile herrschen. Indessen muß man eingestehen, daß man den Italienern liebkoset, schmeichelt und oft zweimal soviel Gehalt bezahlt, als selbst denen unter den Einheimischen, die größere Verdienste besitzen. 7 S. o. S. 44.

geimpft. An offiziellen Aufträgen für Wolfgang ließ es der Erzbischof nicht fehlen, wenn auch von einer besonderen Bezahlung dafür allerdings nicht die Rede ist; verpflichtet war er dazu aber natürlich nicht, wie er denn mit derartigen besonderen Huldbeweisen auch andern gegenüber sehr sparsam war. Sein Verhalten Mozarts Kunst gegenüber war außerdem stark von seinen persönlichen musikalischen Anschauungen beeinflußt. Man wird diese doch höher einschätzen müssen als bisher, mindestens was die Kirchenmusik betrifft. Dafür spricht allein schon sein Verbot der üblichen trockenen Fugenarbeit in den Messen (S. 305) und seine Ersetzung der gespielten Gradualien durch gesungene (S. 318). Auch ist er, wie sein Hirtenbrief von 1782 zeigt, für deutsche Lieder im Gottesdienst warm eingetreten. In der weltlichen Musik scheint sein Geschmack allerdings vorwiegend italienisch gewesen zu sein, und demgemäß hatte er an Wolfgangs Leistungen allerhand auszusetzen[1]. Dabei ließ er einmal das uns von L. Mozart berichtete[2], kränkende Wort fallen, Wolfgang verstehe überhaupt nichts und müsse erst ein Konservatorium in Neapel besuchen, um die Musik zu studieren. Es stammt freilich aus der Zeit unmittelbar nach dem Bruche und beweist nur, welchen Grad die Gereiztheit auf beiden Seiten erreicht hatte. Beim Erzbischof hielt sie indessen nicht lange vor: das reife Künstlertum Mozarts hat er später neidlos und ohne jeden Groll anerkannt. Nicht bloße Tyrannenwillkür des Fürsten war es also, die zum schließlichen Bruch führte, sondern die Verschiedenheit der Charaktere und Anschauungen.

Für Hieronymus, den überzeugten Anhänger der Aufklärung, hatte die Musik lediglich den Zweck, dem materiellen Nutzen der Menschheit zu dienen; er war auch hier für Reinlichkeit und Korrektheit und haßte alles Irrationelle, das sich der Kontrolle des Verstandes entzog. Nun gingen aber in der Seele der jungen Meisters, wie wir sahen, um 1773 Dinge vor, die mit dieser wohlgeregelten Ordnung unvereinbar waren, es ließ sich eine Persönlichkeit vernehmen, die dem Kirchenfürsten nicht bloß unheimlich, sondern geradezu gefährlich erscheinen

---

[1] Ironisch schreibt Wolfgang dem Vater aus Mannheim am 4. Nov. 1777: „Ich habe ihm [Ramm] das Konzert heute auf dem Pianoforte beim Cannabich vorgespielt, und obwohl man wußte, daß es von mir ist, so gefiel es doch sehr. Kein Mensch sagte, daß es nicht gut gesetzt sei; weil es die Leute hier nicht verstehen — — sie sollen nur den Erzbischof fragen, der wird sie gleich auf den rechten Weg bringen" (B I 103). [2] B III 307 (an Padre Martini 22. Dez. 1777).

mußte. Lange Zeit wurde der Bruch hintangehalten, vor allem dadurch, daß der Künstler seinen Dämon zügelte und sich dem Geschmacke seines Herrn wieder mehr anbequemte. Aber der Gegensatz dauerte im Geheimen fort. Es war der erste folgenschwere Konflikt Mozarts mit der gesamten, vom Adel vertretenen älteren Kunstauffassung, in der auch sein Vater noch durchaus befangen war, und er mußte schließlich bei der unbeugsamen Ehrlichkeit beider Parteien damit enden, daß der Künstler sich entschloß, Gott mehr zu gehorchen als den Menschen, und ohne höheren Schutz, aber als sein eigener Herr seiner Wege zog.

Als der Erzbischof im Sommer 1773 nach Wien reiste, beschloß Leopold mit seinem Sohne ein Gleiches zu tun. Zunächst war nur ein kurzer Aufenthalt geplant, da jedoch der Erzbischof noch nicht gleich nach Salzburg zurückkehrte, gestattete er ihnen gleichfalls, länger auszubleiben. Daß der Zweck dieser Reise war, Wolfgang irgendwie in Wien unterzubringen, ist so gut wie sicher; bereits munkelte man in Salzburg, L. Mozart rechne für seinen Sohn auf das Ableben des damals erkrankten Kapellmeisters Gaßmann. Natürlich weist er einen derartigen Verdacht mit Entrüstung zurück[1], daneben enthalten seine Briefe jedoch verschiedene geheimnisvolle Anspielungen, die deutlich allerhand Nebenabsichten verraten. Erfüllt hat sich allerdings keiner dieser Wünsche. Die Hofkapellmeisterstelle Gaßmanns, der 1774 wirklich starb, erhielt der bisherige Hofkompositeur Bonno[2], und auch sonst fand Wolfgang verschlossene Türen. Selbst bei Hofe hatte er diesmal kein Glück. Zwar war der Empfang bei der Kaiserin sehr huldvoll, der Kaiser aber kam erst im September aus Polen zurück und scheint die Mozarts gar nicht empfangen zu haben.

Der Verkehr mit den alten Bekannten Laugier, Martinez, Noverre, Bonno, Dr. Auenbrugger mit seinen beiden musikalischen Töchtern[3], dem Ehepaar Stephanie u. a. war somit nur ein schwacher Trost. Besonders herzlich war die Aufnahme in dem befreundeten Mesmerschen Hause auf der Landstraße, wo noch immer eifrig musiziert wurde. Mesmer selbst hatte von Miß Davies[4] die Glasharmonika spielen gelernt, und auch Mozart hat sich damals auf diesem Instrument versucht. Der Vater wünschte lebhaft, selbst eines zu

[1] B III 163. [2] Vgl. E. Wellesz SIMG XI 395 ff. [3] B III 153. Nicolai, Reise IV 554. Cramer, Magaz. I 928. [4] Marianne Davies — L. Mozart schreibt stets Devis — trat 1762 als die erste Virtuosin auf der von Franklin konstruierten Glasharmonika öffentlich auf, vgl. Pohl, Mozart in London S. 61.

besitzen[1]. Auch bei dem jungen Mesmer, der Schuldirektor geworden war, mußten sie dessen achtjährigen Hochzeitstag „hinausfressen".

Das große Ereignis, das sie in Wien erlebten, war die Aufhebung des Jesuitenordens. L. Mozart, der mit lebhaftem Interesse die Auswanderung der Jesuiten verfolgt, meinte, viele gute Christen seien der Ansicht, daß der Papst außer in Glaubenssachen nichts zu befehlen habe, und daß man die Jesuiten in guter Ruhe gelassen hätte, wenn sie so arm wären, wie die Kapuziner. In Rom habe man ihre Güter ad pias causas eingezogen, was sehr leicht sei, da das, was der Papst nehme, ad pias causas verwandt sei; der Kaiser habe auch das Breve so nicht angenommen, sondern sich Freiheit in der Verwendung des Jesuitenvermögens vorbehalten. Er meint auch, die Millionen, die man von den Jesuiten erhalte, würde den Appetit erwecken, noch ein paar andere Religionseinkünfte zu Leibe zu nehmen[2].

Ein trauriges Erlebnis war es für sie, als ein befreundeter Arzt aus Salzburg, Dr. Niderl, nach Wien kam, um sich am Stein operieren zu lassen, und infolge der Operation starb.

Wolfgang hatte sich Arbeit mitgenommen. Für ein Fest in der Andretterschen Familie hatte er übernommen, eine große Serenade, eine „Finalmusik", zu schreiben, die von Wien aus übersandt und unter Meißners Leitung Anfang August in Salzburg aufgeführt wurde (K.-V. 185, S. IX. 5). Sodann machte er sich daran, sechs Quartette (K.-V. 168—173, S. XIV. 8—13) zu schreiben, ungewiß, ob auf Bestellung[3]; auch fällt in diesen Herbst die erste Bearbeitung der beiden ersten Chöre zu König Thamos[4]. Bei den Jesuiten am Hof wurde noch in der Oktav des Ignatiustages (7. August) die P.-Dominikus-Messe (s. o. S. 166 ff.) unter L. Mozarts Direktion mit erstaunlichem Beifall aufgeführt. Die Theatiner luden sie zum Fest des heil. Cajetan zum Amt und zum Speisen ein, und weil die Orgel nichts nutz war, ein Konzert zu spielen, so entlehnte Wolfgang von seinem jungen Freund Teyber, dem Bruder der Sängerin Therese, eine Violine und ein Konzert und hatte die Keckheit, es auf der Violine vorzutragen. Es machte solchen Eindruck, daß im Jahre 1781 ein Laienbruder, dem Wolfgang sagte, er habe vor acht Jahren auf dem Chor ein Violinkonzert gespielt, ihn auf der Stelle mit Namen anredete[5].

[1] B III 152. [2] Vgl. K. L. Reinholds Leben S. 5 ff. Car. Pichler, Denkw. I 36. [3] Vier davon sind aus dem August datiert, die andern folgten im September. [4] Näheres darüber s. unten. [5] B II 58.

Gelegenheit zu Geldeinnahmen bot sich nicht, und L. Mozart schrieb, je fetter sein Leib, um so magerer werde sein Geldbeutel; als er meldete, daß er Geld habe aufnehmen müssen, tröstete er seine Frau damit, das bedeute nur, daß er Geld nötig brauche und keinen Doktor. Übrigens habe er seine Gründe, weshalb er sich in Wien aufhalten müsse — „die Sache wird und muß sich ändern, seid getrost, Gott wird helfen[1]!"

Indessen blieben alle seine Bemühungen, den Sohn von dem Salzburger „Frondienst" zu befreien, vorerst ohne jedes Ergebnis. Anfang Oktober trafen sie wieder in Salzburg ein. Trotzdem nahm Wolfgang aus Wien reiche künstlerische Eindrücke mit, deren Widerhall wir nach seiner gewohnten Art in seinen Werken wiederfinden. Vor allem kam er damals wieder mit der Oper in Berührung. Der Kampf zwischen der Partei Glucks und der Metastasios und Hasses hatte sich seit Mozarts letztem Besuch in Wien bedeutend verschärft; 1770 war Glucks drittes Reformwerk, »Paride ed Elena«, wiederum von einem geharnischten Vorwort begleitet, in Szene gegangen, die Iphigénie en Aulide war bereits im Entstehen[2]. Aber auch die älteren Meister, namentlich Hasse und Traëtta, waren noch in frischer Erinnerung. Daneben blühte die opera buffa und zwar sowohl in ihrer ursprünglichen Gestalt in Werken von Galuppi, Piccinni, Anfossi u. a., als auch in jener dem Wiener Wesen angenäherten Form, deren Hauptvertreter Gaßmann war[3]. Von jüngeren Talenten war soeben Ant. Salieri mit Erfolg hervorgetreten. Auch die Instrumentalmusik hatte einen glänzenden Aufschwung genommen. Neben den Älteren, wie Wagenseil, Starzer, Vanhall und Gaßmann, übernahm mehr und mehr Jos. Haydn die Führung. Auch in der Kirchenmusik gab es die mannigfaltigsten Anregungen, denn neben den modernsten Meistern kam auch noch der alte, „wahre" Kirchenstil zu Gehör[4].

Sicher datiert sind aus der folgenden Salzburger Zeit: zwei Messen in F- und Ddur (K.-V. 192, 194, S. I. 6, 7), eine Marienlitanei (K.-V. 195, S. II. 3), zwei Psalmen zu einer Vesper (K.-V. 193, S. II. 5), eine Ddur-Sinfonie (K.-V. 202, S. VIII. 30), ein Klavierkonzert in Ddur (K.-V. 175, S. XVI. 5) und die Neubearbeitung

[1] B III 157. [2] Vgl. Burney, Reise II 193. Daselbst S. 149 ff. auch eine ausführliche Schilderung der Wiener Verhältnisse aus dem Herbst 1772. [3] S. weiter unten. [4] Burney S. 158.

eines wohl schon vor der Wiener Reise begonnenen Quintetts für Saiteninstrumente (K.-V. 174, S. XIII. 1). Eine ganze Reihe weiterer Orchesterwerke gehört ebenfalls in diese Zeit und ist nur deshalb im einzelnen schwierig zu bestimmen, weil das ursprünglich vorhandene Datum später von müßiger Hand mehr oder weniger unkenntlich gemacht wurde. Es sind verschiedene Sinfonien (K.-V. 199—201, S. VIII. 27—29), zwei Serenaden (Divertimenti, K.-V. 203, 205, S. IX. 6, 21) und ein Konzert für Fagott in Bdur (K.-V. 191, S. XII. 11), wenn man Andrés Notiz »a Salisburgo li 4 di Giugno 1774«[1] Glauben schenken darf.

So verlief der Rest des Jahres 1773 und das ganze folgende in den gewohnten Salzburger Geleisen[2]. Für den Karneval 1775 aber erhielt Mozart den Auftrag, für München eine komische Oper zu schreiben. Wahrscheinlich hatte der treffliche Fürstbischof von Chiemsee, Graf Ferdinand von Zeill, ein treuer Gönner Mozarts, der sich in Angelegenheiten des Erzbistums mehrere Jahre in München aufhielt, dabei mitgewirkt. Auch der Kurfürst Maximilian III. war ja schon in früheren Jahren lebhaft für Mozart eingetreten: ihm konnte es der Erzbischof von Salzburg nicht abschlagen, Wolfgang für die Oper zu beurlauben. Der Kurfürst hatte ein entschiedenes musikalisches Talent, durch eifrige Studien ausgebildet, er komponierte selbst Kirchenmusik und spielte namentlich die Gambe, wie Naumann einem Freunde schrieb, „göttlich"; Burney versichert, er habe nach dem berühmten Abel keinen so ausgezeichneten Gambisten gehört. Auch seine Schwester, die verwitwete Kurfürstin von Sachsen, Maria Antonia Walpurga, bekannt als Dichterin Ernelinda Talea, pastorella Arcada, die sich damals zum Besuch in München aufhielt, war Sängerin und Komponistin selbst gedichteter italienischer Opern[3].

---

[1] Handschrl. Verz. Nr. 71. [2] Mozart erwähnt in seinem Abschiedsgesuche von 1777 (vgl. Pirckmayer, Zur Lebensgeschichte Mozarts S. 12), daß er vor drei Jahren um die Erlaubnis nach Wien zu reisen gebeten habe und daß ihm damals der Erzbischof erklärt habe, er habe nichts zu hoffen, und würde am besten tun, sein Glück andern Orts zu suchen. Da er noch 1773 in Wien gewesen war und Ende 1774 nach München reiste, doch auch mit Urlaub, so ist es doch zweifelhaft, ob dieses Gesuch 1774 eingereicht wurde. Vielleicht meint Mozart eben jenen früheren Aufenthalt in Wien; er kann sich in der Angabe der Zeit recht wohl geirrt haben. [Deiters.] [3] K. v. Weber, Maria Antonia Walpurga, Dresden 1857. J. Petzholdt, Neuer Anzeiger für Bibliographie und Bibliothekswesen, 1856, 336ff. M. Fürstenau MfM 1879. A. Schering DT XX., S. VIf.

Es wurde daher in München für Orchester und Sänger in Oper und Kirche viel getan, obgleich die musikalischen Leistungen denen in Mannheim damals noch nachstanden[1]. Der Hof hielt häufig musikalische Akademien ab; was die Theateraufführungen anbetrifft, so teilten sich mit der opera seria die deutsche Komödie und die italienische opera buffa in seine Gunst[2], beiden folgte regelmäßig ein Ballett, wobei namentlich auch die tragische Richtung des damals in Wien angestellten J. G. Noverre zu Worte kam[3].

Am 6. Dezember[4] reiste Wolfgang mit seinem Vater nach München ab, wo sie eine kleine, aber bequeme Wohnung bei Joh. Nep. v. Pernat, chanoine et grand custode de Notre-Dame, gefunden hatten, der ihnen mehr Höflichkeit und Ehre erwies, als sie zu verdienen glaubten, und in vielen Stücken seine Bequemlichkeit aus wahrer Freundschaft für sie aufopferte. Die Reise in der heftigen Kälte hatte trotz aller Vorsicht Wolfgang sein gewöhnliches Leiden in jungen Jahren, einseitiges Zahnweh, zugezogen, so daß er mit geschwollener Backe eine Woche das Zimmer hüten mußte. Sie machten dann die Bekanntschaft der Personen, mit denen sie zu tun hatten, und fanden überall freundliches Entgegenkommen.

Von seiner Oper hat Wolfgang jedenfalls einen Teil fertig nach München mitgebracht, Einzelheiten sind uns indessen nicht bekannt. Ohne Schwierigkeiten ging es auch bei dieser Aufführung nicht ab. Nach der ersten Probe wurde sie vom 29. Dezember auf den 5. Januar verschoben, wie der in diesem Falle wohl allzu optimistische Leopold schreibt, damit die Sänger ihre Partien besser lernen könnten, schließlich wurde die Aufführung sogar bis zum 13. Januar hinausgerückt. Auch

[1] Burney II 90ff. Schubart, Leben, Abschn. XVI. Rudhart, Gesch. d. Oper zu München I 196ff. [2] Eine Hauptquelle dafür ist das Journal des Legationssekretärs Unger (Dresdener Hauptarchiv loc. 3292), das Rudhart, Gesch. d. Oper zu München lange nicht genügend ausgenützt hat. Er kennt z. B. folgende Buffoopern nicht, die Unger aus den Jahren 1774—1775 bis zu Mozarts Abreise anführt: »L'amante deluso, L'isola d'amore, La locanda, Il villano geloso, La contadina in corte, La serva astuta, Lo sposo burlato, La pupilla ed il ciarlone, L'amore artigiano, Il cavaliere per amore, La sposa fedele.« Auch die Aufführung der als »oratoire ou operette« bezeichneten Betulia liberata (23. Mai 1775) kennt Rudhart nicht. Vgl. R. Engländer, Gluckjahrb. II 34. Die opera buffa war im Fasching stets mit einer »académie en masque« verbunden. [3] Auch ein Ballett »Docteur Faust« taucht auf (12. Febr. 1775). [4] „Den 9. Decbr." die Schwester bei Nott. S. 108. Aber ein Brief des Vaters aus München ist bereits vom 9. datiert.

sonst scheint an der Münchener Bühne eine ziemlich gespannte Luft geherrscht zu haben, denn L. Mozart schreibt[1]:

Nun mußt Du wissen, daß der Maestro Tozzi, der heuer die opera seria schreibt[2], vorm Jahre um eben diese Zeit eine opera buffa geschrieben, und sich so bemühet, solche gut zu schreiben, um die opera seria, die vorm Jahr der Maestro Sales schrieb[3], niederzuschlagen, daß des Sales opera wirklich nicht mehr recht gefallen wollen. Nun ereignet sich der Zufall, daß des Wolfgangs opera eben vor der opera des Tozzi gemacht wird, und da sie die erste Probe hörten, sagte alles, nun wäre Tozzi mit gleicher Münze bezahlt, indem die opera des Wolfgang die opera des Tozzi niederschlage. Dergleichen Sachen sind mir nicht lieb, ich suche dergleichen Reden zu stillen, soviel möglich, protestiere ohne End, allein das ganze Orchester und alle die die Probe gehört, sagen, daß sie noch keine schönere Musik gehört, wo alle Arien schön sind.

Die Aufführung am 13. Januar 1775 fiel glänzend aus; der Oper folgte das Ballett »La Nymphe parjure protégée par l'amour.« Wolfgang selbst schrieb am andern Tag der Mutter von dem „gestroßt vollen Theater", dem „erschröcklichen Getös mit Klatschen und viva maestro schreien nach jeder Aria" und endlich von dem huldvollen Empfang beim Kurfürstenpaar[4].

Der Legationssekretär Unger berichtet in seinem Journal (15. Januar 1775) »Vendredi L. A. R. E. assistèrent à la première représentation de l'opera buffa ‚la finta giardiniera'; la musique fut applaudie généralement; elle est du jeune Mozart de Saltzbourg, qui se trouve actuellement ici. C'est le même qui à l'âge de 8 ans a été en Angleterre et ailleurs pour se faire entendre sur le clavecin, qu'il touche supérieurement.« Daß das Werk Aufsehen erregte, beweist allein schon der Umstand, daß der Komponist nicht nur ausnahmsweise mit Namen genannt, sondern obendrein mit längeren persönlichen Bemerkungen bedacht wird, was der Schreiber sonst vermeidet. Schubart aber schrieb in der Teutschen Chronik (1775, S. 267): „Auch eine opera buffa habe ich gehört von dem wunderbaren Genie Mozart; sie heißt La finta giardiniera. Genieflammen zückten da und dort; aber es ist noch nicht das stille Altarfeuer, das in Weihrauchswolken gen Himmel steigt — den Göttern ein lieblicher Geruch. Wenn

[1] B III 179 f. [2] Orfeo ed Euridice. Über diese Verballhornung des Gluckschen Werkes vgl. R. Engländer, Zu den Münchner Orfeo-Aufführungen von 1773 und 1775. Gluckjahrb. II, 26 ff. [3] Es war der Achille in Sciro. [4] B I 49 ff.

Mozart nicht eine im Gewächshaus getriebene Pflanze ist, so muß er einer der größten musikalischen Komponisten werden, die jemals gelebt haben." Über die Aufführung heißt es, Rossi und Rosa Manservisi seien für die opera buffa wie geschaffen. Rossi sei in schnackischen, lustigen Rollen so gut, wie sein Vetter in Stuttgart; die Manservisi habe Stimme, Musik, Person und alles, was sie über die gemeinen Sängerinnen erheben könne[1].

Diesmal hatte Wolfgang auch die Freude, seine Schwester als Zeugin seines Triumphs bei sich zu haben. Durch Vermittelung eines guten Freundes war es gelungen, ihr ein angemessenes Unterkommen bei einer Frau von Durst zu verschaffen. Sie war eine „geweste Salzmayrin zu Reichenhall", zu welcher Herr v. Mölk so oft hinübergefahren, und von der bei Mozarts viel gesprochen worden war; eine Witwe von 26 bis 28 Jahren, „braunet, schwarzaugend, sehr eingezogen, voller Belesenheit und Vernunft, die keinen Umgang von Schmirbern um sich leidet und sehr höflich und angenehm ist". Marianne, die mit Frau von Robini am 4. Januar nach München kam, fand hier eine leidliche Wohnung mit einem Flügel, auf dem sie fleißig üben konnte. Auch andere Salzburger kamen dorthin zum Karneval, die „Eberlin Waberl", Fräulein von Schiedenhofen, Andretter, der junge Mölk, der sich über die opera seria so verwunderte und verkreuzigte, daß man sah, er kannte nichts als Salzburg und Innsbruck.

Ein anderer unfreiwilliger Zeuge von Mozarts Erfolgen war Erzbischof Hieronymus, der sich im Januar 1775 beim Kurfürsten auf Besuch befand[2]; er traf allerdings erst nach der Aufführung der Oper in München ein und reiste vor der Wiederholung ab. Natürlich kam ihm dabei über Mozarts Werk so manches zu Gehör, wenn auch L. Mozarts Bericht[3] von den ihm von der ganzen Hofgesellschaft dargebrachten Glückwünschen, die er nur mit einem Kopfneigen und

[1] Rudhart a. a. O. I S. 161f. Mozart spricht sich in einem Briefe vom 12. November 1778 (B I 268) entrüstet darüber aus, Graf Seeau aus München habe erzählt, seine opera buffa in München sei ausgepfiffen worden, wovon man in München das Gegenteil erfahren könne. Für uns kann dies den übrigen Zeugnissen gegenüber nicht in Betracht kommen; auch die Tatsache, daß Mozart keine weitere scrittura für München erhielt, kann man nicht mit WSF II 178 als einen Beweis für einen Mißerfolg betrachten. [2] Koch-Sternfeld 348. Unger berichtet, daß die Münchner Herrschaften ihm zu Ehren eine musikalische Akademie gehalten hätten (22. Januar 1775). Von Opern hat er nur die Pupilla und den Barone di Torreforte gehört. Seine Abreise meldet Unger am 26. Januar. [3] B III 181 f.

Achsel-in-die-Höhe-ziehen beantwortet habe, als eine Übertreibung des stolzen Vaters erscheint. Gern gesehen hat er Wolfgangs Auftreten an dem fremden Hofe sicher nicht.

Die Wiederholung der Oper, die nur Freitags gegeben werden konnte, machte Schwierigkeiten, denn die zweite Sängerin, die L. Mozart übrigens miserabel fand, war ernstlich erkrankt, und man mußte sich entschließen, die Oper stark abzukürzen, um eine Wiederholung ohne sie zu ermöglichen. Das sollte an Wolfgangs Geburtstag geschehen, und er meinte, bei dieser Produktion müsse er selbst zugegen sein, sonst würde man seine Oper gar nicht erkennen, es gehe dort „gar kurios" her. Das bezieht sich auf den schmutzigen Liebeshandel des Direktors Tozzi mit der Gräfin Törring-Seefeld, der damals damit endete, daß Tozzi nach Italien entfloh, während die Gräfin schon vorher ihrem Gemahl „mit vielem Geld und Geschmuck" durchgegangen war[1]. Diese Überraschung hatte natürlich auch den Opernbetrieb stark in Unordnung gebracht und machte Mozarts Eingreifen dringend notwendig. Am 27. Januar ist es nicht zu einer Wiederholung gekommen, statt dessen wurde der Cavaliere per amore gegeben[2]. Erst am 3. Februar wurde Mozarts Oper wiederholt und ging am 3. März mit dem Ballett des bracconniers zum letzten Male in Szene[3].

Außer der Oper mußte Wolfgang auch seine Kirchenmusik vorführen. Seine Bdur-Litanei wurde am Neujahrstag mit einer seines Vaters zusammen im Stundengebet aufgeführt; an zwei späteren Sonntagen folgten in der Hofkapelle „zwei kleine Messen", offenbar die neuesten in F- und Ddur (K.-V. 192, 194)[4]. Wenige Tage vor seiner Abreise wünschte der Kurfürst von ihm eine kontrapunktische Motette für das Offertorium der nächsten Sonntagsmesse. Es war das Misericordias Domini (K.-V. 222)[5]. Mozart hat viel von diesem Stück gehalten, denn er sandte es im nächsten Jahre als Probe seiner Kunst an Padre Martini[6], der großen Gefallen daran fand. Auch

[1] Leopold erzählt den Fall ausführlich B III 186 f.; ohne Namen erwähnt ihn auch Schubart, Teutsche Chron. 1775, 324. Vgl. Rudhart I 162. [2] Unger, Journal vom 29. Januar. [3] Ebenda vom 5. März. Bei der zweiten Aufführung war auch der Kurfürst von der Pfalz zugegen, der am selben Abend noch nach Mannheim reiste. [4] B III 185. Daß es sich um ganz neue Kompositionen handelte, ist dem Briefe nach nicht anzunehmen. [5] Nissen setzt es irrtümlicherweise in das Jahr 1781; vgl. Leopolds Brief vom 11. Dezember 1777 (B III 292). [6] B I 51 f. (4. September 1776).

als Klavierspieler ließ sich Wolfgang in München hören; er hatte zu diesem Zweck sein Konzert mitgebracht (K.-V. 192), und seine Schwester mußte ihm neben Eckardschen Variationen auch seine eigenen „Fischerschen" (K.-V. 179), sowie verschiedene Sonaten mitbringen[1]. Schubart schreibt in seiner Teutschen Chronik (1776, S. 276):

Denk nur Bruder, was das für 'ne Lust war! Hab Dir letzten Winter in München zwey der größten Klavierspieler, Hrn. Mozart und Hrn. Hauptmann v. Beecke[2] gehört; mein Wirt, Herr Albert, der fürs Große und Schöne enthusiastisch eingenommen ist, hat ein treffliches Fortepiano im Hause. Da hörte ich diese zwei Giganten auf dem Klavier ringen. Mozart spielt sehr schwer und alles, was man ihm vorlegt, vom Blatt weg. Aber's braucht weiter nichts; Beecke übertrifft ihn weit. Geflügelte Geschwindigkeit, Anmut, schmelzende Süßigkeit und ein ganz eigentümlicher, selbst gebildeter Geschmack sind Keulen, die diesem Herkul wohl niemand aus den Händen winden wird.

Dies veranlaßte den Freiherrn Thadd. von Dürnitz (gest. 1803), einen vornehmen Dilettanten, dessen Hauptinstrument neben dem Klavier das Fagott war, bei Mozart eine Reihe von sechs Klaviersonaten (K.-V. 279—284, S. XX. 1—6) zu bestellen, für die er ihm allerdings das Honorar schuldig blieb. Die Serie ist dem Stil nach wohl noch während des Münchner Aufenthaltes abgeschlossen worden[3] und nicht erst kurz vor der Pariser Reise, während der sie Mozart häufig gespielt hat.

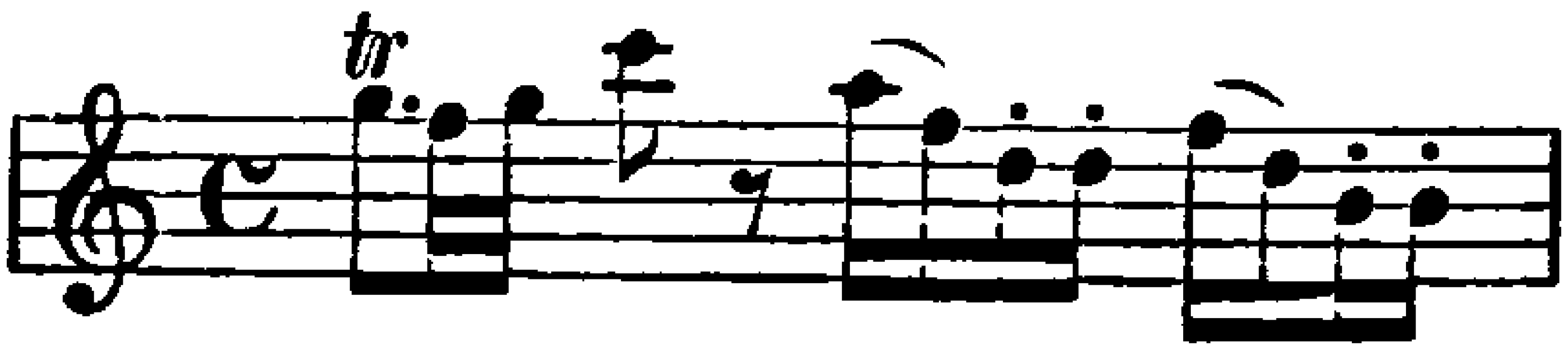
Nach allen diesen Erfolgen hegte der Vater alle Hoffnung, daß Wolfgang für das nächste Jahr die opera seria übertragen werden würde; weshalb sie nicht in Erfüllung ging, wissen wir nicht. Auch in Salzburg wurde schon davon geredet, daß Wolfgang in kurfürstliche Dienste treten sollte. Daß dies Leopold sehr unangenehm war, beweist die etwas erkünstelte Gelassenheit, mit der er sich gegen dieses „Gewäsche" verwahrt: sicher hätte er nichts lieber gesehen. Aber er war zu vorsichtig, um sich in Salzburg vorwerfen zu lassen, er habe mit München insgeheim Unterhandlungen angeknüpft. Nachdem sie die Freuden des Münchner Karnevals, der dem Vater fast zu lange dauerte, bis zum Ende genossen hatten, kehrten sie am 7. März 1775 nach Salzburg zurück.

Die Messe in honorem sanctissimae Trinitatis in C dur

---

[1] B I 48. III 120. Unter „des Wolfgang geschriebenen Sonaten" sind vielleicht die drei verloren gegangenen Sonaten (K.-V. 199—201, Anhang IV) zu verstehen. [2] Über Ignaz von Beecké (1733—1803) vgl. L. Schiedermair SIMG IX 107 ff. [3] WSF II 166 setzen K.-V. 279 noch in die Salzburger Zeit, K.-V. 280, 281, 283 in den Herbst 1774, K.-V. 284 in den Februar—März 1774, und halten auch K.-V. 282 für die Überarbeitung eines älteren Werkes.

(K.-V. 167, S. I. 5), die aus dem Juni 1773 stammt[1], ist die erste von Mozart, die den Chor völlig ausschließt. Auch entbehrt das Saitenorchester, wie in der Dmoll-Messe, der Bratschen, zieht aber dafür in den meisten Sätzen außer den Oboen auch noch 4 Trompeten und Pauken heran. Dem allgemeinen Stil nach schließt sie sich ihrer Vorgängerin (K.-V. 139) an, jedoch nicht ohne verschiedene, zum Teil recht einschneidende Unterschiede. Vor allem fehlt ihr deren ausgesprochen dramatischer Zug, ihr Schwelgen in Gegensätzen, ihr ganzes, auf Sturm und Drang gerichtetes Wesen. Dafür setzt sie ihr Streben nach formaler und motivischer Geschlossenheit der einzelnen Sätze mit ungleich größerer Energie fort. Die Annäherung an die Form des ersten Sonatensatzes mit seiner Themen- und Modulationsordnung ist im Kyrie[2] und Gloria bereits vollständig vollzogen. Das Credo dagegen bringt erstmals eine Form, die Mozart von jetzt ab mit besonderer Vorliebe weiter gebildet hat, nämlich eine freie Art des Rondos. Zunächst heben sich die beiden Sätze des Et incarnatus mit Crucifixus und des Et in spiritum sanctum als selbständige Episoden heraus, der Rest bildet ein selbständiges Ganzes mit einem Haupt- und zwei Seitengedanken, die nach jenen Episoden meist variiert und in anderer Reihenfolge wiederkehren. Die Fuge des Et vitam schließt sich als große Coda an, nicht ohne daß das orchestrale Grundmotiv des ganzen Allegros:



auch in ihrem Verlauf wiederkehrte. Das ist ein Aufbau, der Mozarts Formgefühl ein glänzendes Zeugnis ausstellt. Er schuf sich damit eine musikalische Form, die durch sich selbst wirkte und neben dem Vorteil leichter Übersichtlichkeit auch noch den weiteren hatte, daß sie dem Komponisten das Eingehen auf die einzelnen Gedanken des Textes bedeutend erleichterte. Auch das Prinzip der durchgehenden Orchestermotive ist strenger durchgeführt als früher, das Motiv des Kyrie:

[1] Vgl. Graf Waldersee AMZ 1877, 737. [2] Das Christe ist wiederum an einer ganz merkwürdigen Stelle eingefügt, nämlich gegen Schluß des Mittelteils, dazu mit scharfen dynamischen Akzenten und auf dunklen Harmonien, mit einem leisen Halbschluß endend.

erscheint sogar im zweiten Teil des Dona wieder — der erste Versuch Mozarts, Anfangs- und Schlußsatz der Messe motivisch miteinander zu verbinden; allerdings handelt es sich bei allen diesen Motiven um Gebilde von recht wenig kirchlichem Gepräge; sie sind mehr in der Buffooper zu Hause als in der Kirche, ein Zug, der freilich der gesamten neapolitanischen Messe jener Zeit zu eigen ist. Überhaupt ist das Gleichgewicht zwischen Gesang und Orchester, besonders in den homophonen Partien, gegenüber der letzten Messe wieder beträchtlich zu Ungunsten der Singstimmen verschoben: manchmal klingen sie dem Orchestersatz gegenüber geradezu wie bloße harmonische Füllstimmen, wie z. B. beim Beginn des Gloria; in andern Sätzen, wie dem Et in spiritum sanctum und Benedictus, wird hinsichtlich des thematischen Materials zwischen beiden kaum ein Unterschied gemacht. Nur das Agnus macht eine Ausnahme, es ist aber auch seiner Auffassung nach von den früheren Kompositionen dieses Textes verschieden, trotzdem es die Zweiteilung mit Tempogegensatz festhält. Der schwere Gefühlsdruck weicht einer innigen, kindlichen Bitte, das Dona aber ist ein streng kontrapunktischer Satz der vier Singstimmen, der von einem kurzen, beständig in Imitationen geführten Gegenmotiv begleitet wird und in eine überschwängliche, homophone Coda ausläuft, nicht ohne daß am Ende die Wiederkehr des kontrapunktischen Themas auch hier den Kreis schlösse.

Damit stehen wir vor dem letzten Merkmal, das diese Messe von den früheren unterscheidet und auf die folgende Fdur-Messe vorausweist: dem weit größeren Anteil des Kontrapunkts. Freilich handelt es sich dabei nicht um ein Zurückgreifen auf den Brauch älterer Zeiten, wo der Kontrapunkt den ganzen Stil durchdrang. Auch jetzt bleibt er innerhalb des im wesentlichen homophonen Kunstwerks auf die herkömmlichen Partien beschränkt und trägt nur Episodencharakter. Aber wo er auftritt, handelt es sich nicht um schüchterne imitatorische Ansätze, sondern um breit ausgeführte Gebilde, wie z. B. gleich im Mittelsatz des Kyrie[1]. Hierin wird man wohl nicht mit Unrecht Mich. Haydns Einfluß erblicken dürfen. Auch im Ausdruck zeigen diese Partien einen ganz wesentlichen Fortschritt: vor allem ist die alte, trockene Scholastik einem freieren und namentlich gesangsmäßigeren

[1] Stufenweise bis zur Quint aufsteigende Fugatothemen liebt diese Messe besonders (vgl. den Mittelsatz des Kyrie, das dritte Thema des Credo und — in chromatischer Gestalt — das Crucifixus).

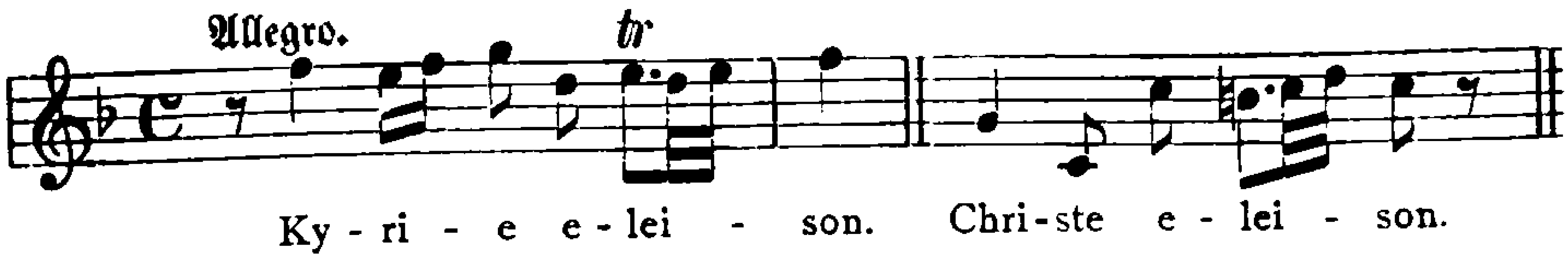
Geiste gewichen, der unverkennbar auf die Lehrzeit bei Padre Martini hinweist.

In der Textauffassung im einzelnen hat sich wenig geändert, nur daß, wie schon bemerkt, alle Gegensätze einen leiseren Charakter tragen. Die mystischen Klänge des Et incarnatus führen diesen Satz hoch über das Krippenbild der letzten Messe hinaus, dagegen ist auch hier das Et in spiritum sanctum, trotzdem es vom ganzen Ensemble gesungen wird, der leichteste und opernhafteste Teil der ganzen Messe. Dafür ist das — ebenfalls dreiteilige — Benedictus diesmal herber ausgefallen, vor allem dank der imitatorischen Führung der Geigen und den Vorhalten in den Oboen. Zu den am wenigsten eigentümlichen Teilen gehören auch hier, wie in der Mehrzahl dieser Jugendmessen, Sanctus und Osanna.

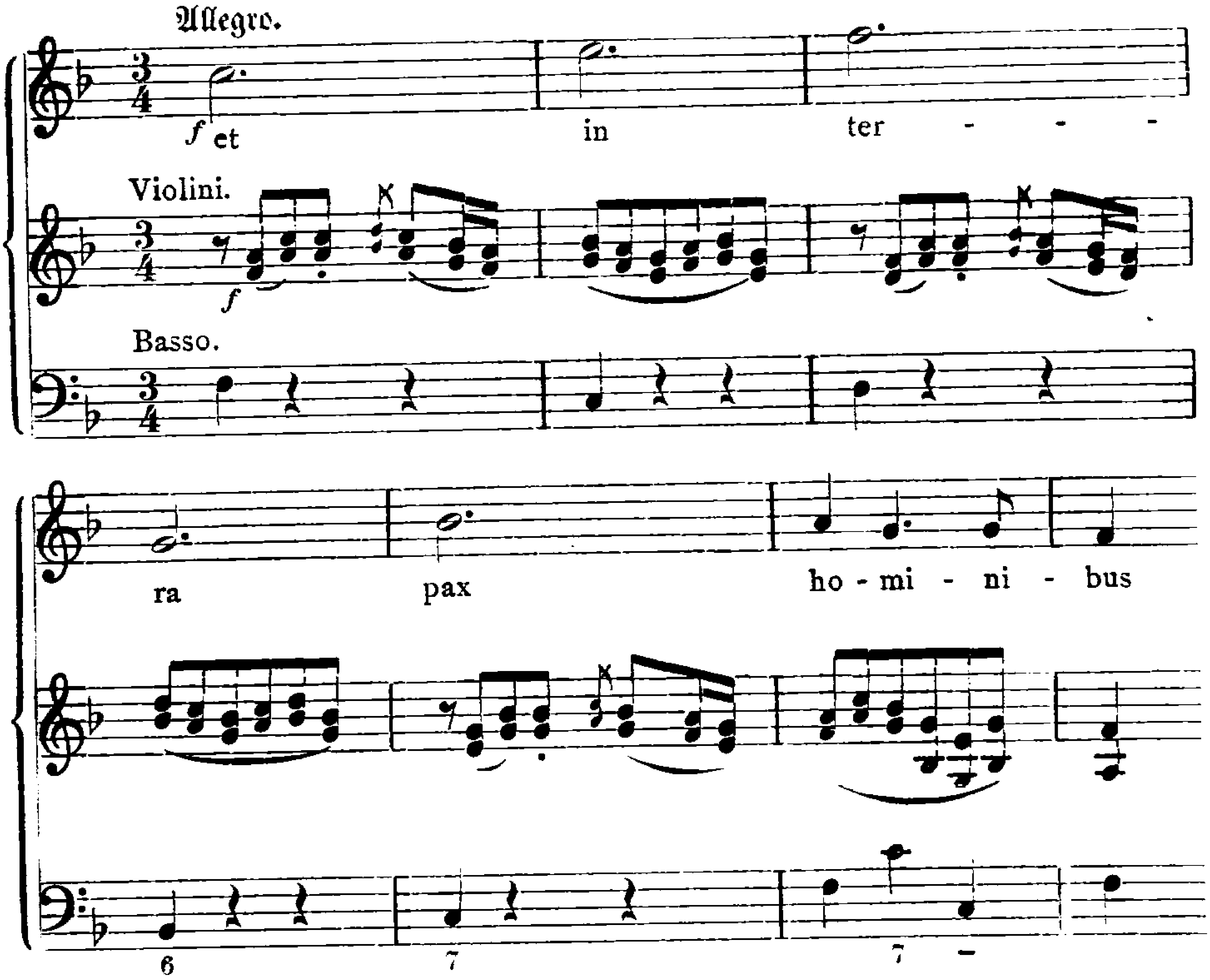
Die am 24. Juni 1774 komponierte Fdur-Messe (K.-V. 192, S. I. 6), die vielen als der Höhepunkt von Mozarts Jugendmessen gilt[1], geht, was die motivische Einheit der einzelnen Stücke und die Verstärkung des kontrapunktischen Elementes anbetrifft, weit über alles Bisherige hinaus, schlägt aber dafür nach anderen Richtungen hin wieder Pfade ein, die man nach dem Vorhergehenden nicht erwartete. Rein äußerlich fällt das Zurückgehen auf das alte Orchester der Dmoll-Messe, zwei Violinen, Baß und Orgel auf. Das bedeutet nicht allein einen Verzicht auf ein glänzendes äußeres Gewand, sondern ein Zurücktreten der Instrumente überhaupt, also einen starken Rückschlag gegenüber dem in den letzten Messen geübten Brauch, womit freilich nicht gesagt ist, daß das Orchester jetzt wieder auf die einfache Aufgabe des Verdoppelns und Füllens zurückgeführt wäre.

Das Kyrie ist wieder ein Sonatensatz mit zwei Themen, Durchführung (Christe) und Reprise. Doch ist schon hier das Streben nach motivischer Einheit besonders deutlich: das zweite, vom Solosopran angestimmte Thema hat das erste Chorthema im Orchester als Begleiter, im Christe aber bestreiten Chor und Orchester ihr Gedankenmaterial aus dem Orchestervorspiel des Ganzen, ein Beweis dafür, daß Mozart wiederum zwischen vokaler und instrumentaler Thematik nicht unterscheidet, oder besser gesagt, den Gesang einfach den beiden instrumental erfundenen Themen anpaßt, die zudem ein recht wenig kirchliches Gepräge tragen:

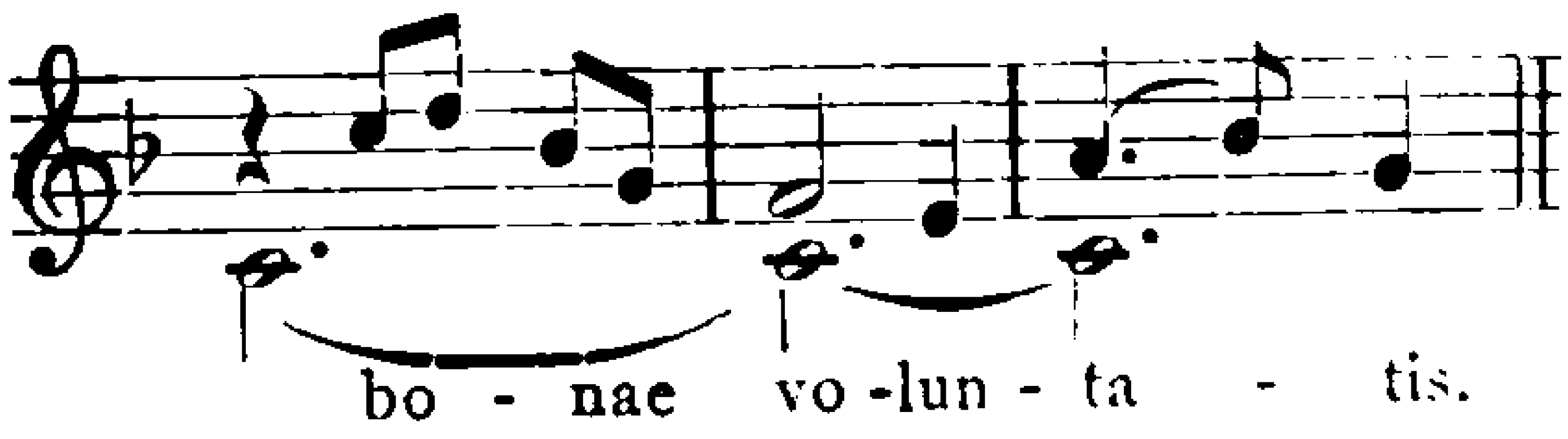
[1] Gr. Waldersee AMZ XI 460, XIX 368. Anders WSF I 153, die in ihr »une œuvre essentiellement instrumentale et profane« erblicken.



Dagegen schlägt das Gloria gleich zu Anfang ganz andere Töne an. Gleich himmlischen Herolden beginnen die Chorsoprane mit einem Thema voll verklärtem Überschwang:



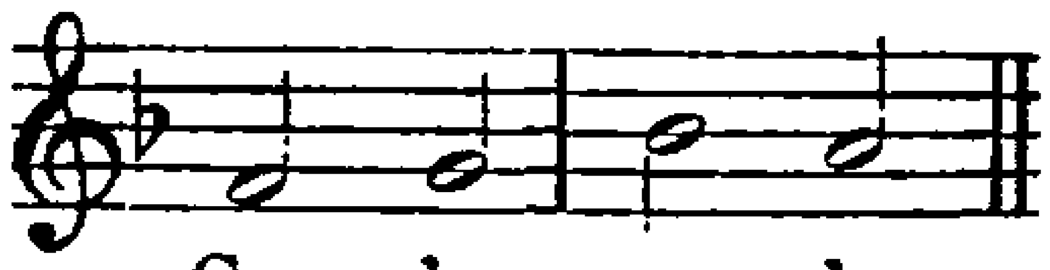
das auch wegen der ausdrucksvollen und doch zurückhaltenden Begleitung wichtig ist: ihm antworten alsbald — ein früher an dieser Stelle nie gekannter Gegensatz bei Mozart — die kanonisch geführten Soli mit einem Motiv von echt Mozartscher Süßigkeit[1]:



[1] Dieses Motiv ist ganz offenbar der Keim der berühmten Melodie von F. Schuberts „An den Mond" (1815) geworden.

Das sind die beiden Hauptgedanken (a und b), die im Wechsel mit verschiedenen Episoden, variiert und durch die vier Stimmen hinwandelnd, den ganzen Satz beherrschen, der somit folgende Form aufweist: a—b—c (Episode Laudamus bis gratias, mit Orchestermotiv aus a)—a—b—d (Episode Domine fili, mit demselben Orchestermotiv)—a—b—e (Episode Qui tollis, ebenso)—f (Episode Quoniam mit einzelnen Anklängen an frühere Orchestermotive)—g (Fugato des Cum sancto spiritu, selbständig)[1]—b—a. Also auch hier wieder jene freie Rondoform, die es Mozart ermöglicht, den Grundcharakter seliger Träumerei festzuhalten und dabei doch die Regungen der Wehmut (qui tollis) und Kraft zu Worte kommen zu lassen. Das alles entquillt der Phantasie des Meisters mit wunderbarer Leichtigkeit und trägt den unverkennbaren Stempel seines Genius.

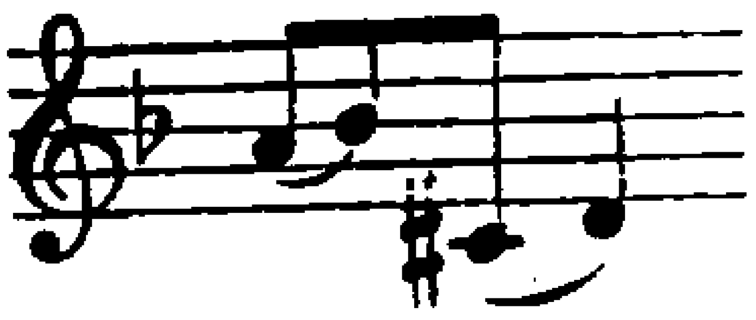
Noch einheitlicher ist das Credo, das seiner Form nach unter Mozarts sämtlichen Messen ganz allein dasteht. Denn hier läuft in zwölfmaliger Wiederholung ein Hauptmotiv durch, das nicht allein die musikalische Gestaltung durchaus beherrscht, sondern auch die dichterische insofern in Mitleidenschaft zieht, als es mit seiner Textgrundlage, dem ein oder mehrere Male wiederholten Worte Credo, den Text immer wieder parenthesenartig unterbricht. Auch wird es außerdem noch Sätzen zu Grunde gelegt, die früher motivisch selbständig waren, wie dem Crucifixus, Confiteor und Et vitam. Es stammt aus der Liturgie, nämlich aus dem Beginn der Intonation des Magnificat im dritten Ton oder des Gloria:



Der Kirchenmusik war es seit den Tagen der Niederländer wohl vertraut[2] und gerade zu Mozarts Zeit drang es auch in die weltliche Musik ein[3]; ihn selbst hat es sein ganzes Schaffen hindurch bis zur großen C dur-Sinfonie begleitet[4]. Dieses Motiv beherrscht unseren Satz so

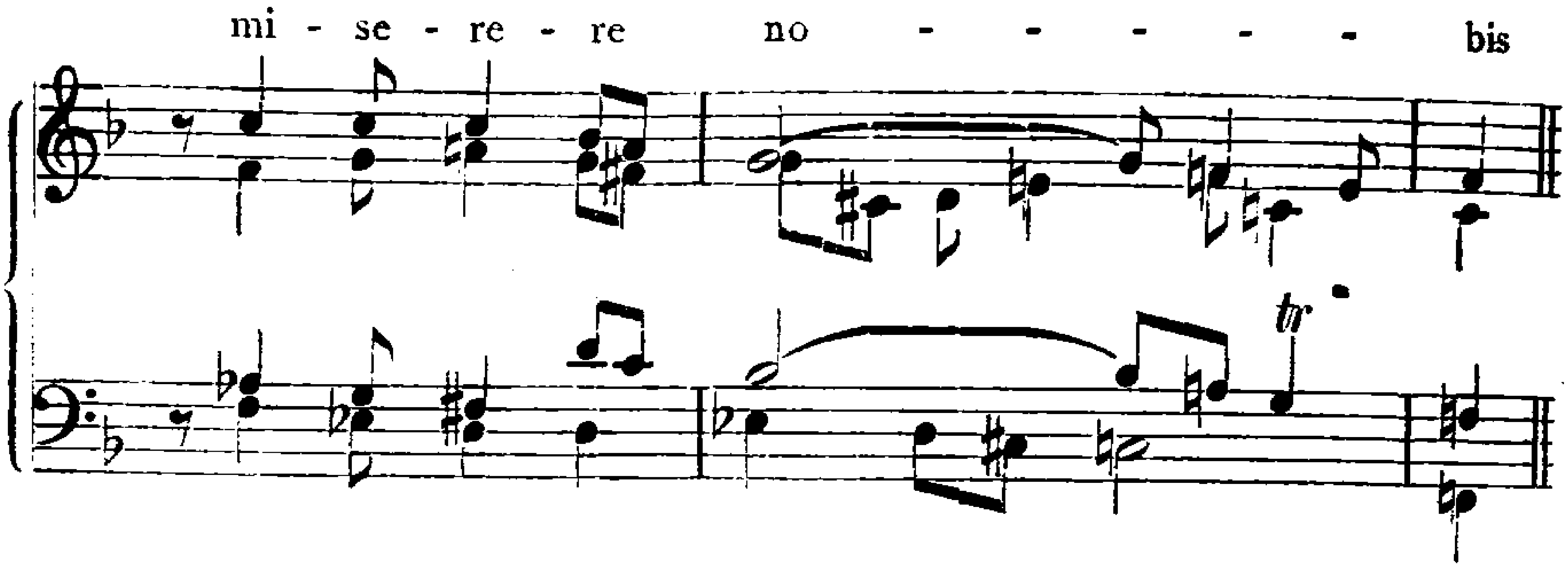
[1] Der Rhythmus der Schlußphrase: greift auf das Quoniam zurück. [2] So bei A. Scarlatti in einer Messe bei Reißmann, Gesch. d. Musik III 39 ff. und bei M. Haydn in einem Graduale Qui sedes (Nr. 3). [3] Bei J. Haydn im Finale der D dur-Sinfonie (G. A. Nr. 13). [4] Vgl. o. S. 96, ferner das Sanctus der C dur-Messe (K.-V. 257), die B dur-Sinfonie (K.-V. 319), die Violinsonate in Es dur, 1. Satz (K.-V. 481) und die Schlußfuge der C dur-Sinfonie (K.-V. 551). Auch in der überhaupt stark von Mozart beeinflußten ersten Messe Schuberts in F dur erscheint es bei den Worten Credo in unum dominum (Ges. Ausg. S. 58).

vollständig, daß alle andern Gedanken, auch die, die früher zu breiten, selbständigen Bildern ausgeführt worden waren, wie das Et incarnatus, Et resurrexit, Et in spiritum, nur flüchtigen Episodencharakter tragen. Noch ganz am Schluß setzt es sein Siegel unter das Ganze. Überhaupt kennt dieses Credo noch weniger Wortwiederholungen als das damit schon sehr sparsame Gloria und unterscheidet sich schon dadurch scharf von seinen Vorgängern. Selbst die beiden unvermeidlichen Fugensätze am Schluß des Gloria und Credo sind auf eine einmalige Durchführung ihrer Themen zusammengeschrumpft. Darin liegt abermals ein Zurückgreifen auf das ältere Ideal, dem der Anschluß an den Text alles galt, und ebenso gemahnt an die ältere Art das fast ängstliche Vermeiden der den Arien- und Sinfonieformen eigenen Modulation nach der Dominante: beide, Gloria und Credo, schließen ihre Unterabschnitte entweder auf der Tonika und deren Molltonart oder in den Tonarten der Unterdominantregion, wie die ersten Messen Mozarts. Das Credo hat dafür sogar noch eine immer wiederkehrende, ausdrucksvolle Orchesterformel:



Neben dem Hauptmotiv werden aber auch einzelne Nebengedanken in freier Weise wiederholt, wie das Deum de Deo beim Et iterum venturus est, das Per quem omnia facta sunt beim Qui locutus est, das Descendit beim Et unam sanctam; auch die sinnreiche Wiederholung von Orchestermotiven fehlt nicht. Bemerkenswert ist endlich auch die fast regelmäßige Abwechslung homophoner und kontrapunktischer Partien, wobei das Hauptmotiv meist, wenn auch nicht immer, Neigung zum Kontrapunkt zeigt — kurz, dieses Credo ist der einheitlichste Messensatz, den Mozart in seiner Jugend geschrieben hat. Auch das Sanctus erhebt sich in seinem frei polyphon gehaltenen, ersten Abschnitt zu bedeutender Höhe: zu einer merkwürdig erregten, echt Mozartschen Synkopenbegleitung scheinen die himmlischen Scharen sich von allen Seiten zum Lobgesang heranzudrängen — das Osanna fällt leider daraufhin wieder stark ins Konventionelle. Dagegen hält das in knapper Dreiteiligkeit gehaltene Benedictus den Ton verträumter Anmut fest, ohne ins opernhaft Süßliche zu geraten. Im Agnus Dei kommt endlich noch ein dramatischer Zug zum Worte, dem Mozart

sonst in dieser Messe ängstlich aus dem Wege geht. Es ist ein Wechselgesang zwischen Solo und Chor, der sein miserere in einer manchmal auf den spätesten Mozart hindeutenden Enharmonik emporschickt:



Eine im Schmerze förmlich wühlende, von herben Synkopen begleitete Geigenfigur vervollständigt dieses Bild des Leidens. Allerdings bringt dann das Dona nach Form und Gehalt einen überraschenden Rückfall ins unverfälschte Neapolitanertum.

So kreuzen sich in dieser Messe die verschiedensten Bestrebungen. Auf der einen Seite greift Mozart zu dem älteren, charaktervollen Kirchenstil zurück, er sucht die rein musikalischen Auswüchse zu beschneiden und dem Text wieder zu seinem Recht zu verhelfen, auch die weit größere Rolle des Kontrapunkts gehört hierher. Auf der andern Seite liegen ihm aber auch die formalen Errungenschaften der letzten Messe am Herzen, die er mit jenen älteren Zielen zu verquicken strebt. Daß er mit diesen großen, einheitlichen Stimmungsbildern in freier Rondoform die Meßkomposition ganz bedeutend gefördert und damit, z. B. bei M. Haydn [1], auch Schule gemacht hat, steht außer allem Zweifel. Daneben steht allerdings noch eine Reihe von Sätzen wie das Kyrie, Osanna und Dona, die rückständig sind und von der alten Anlehnung an Oper und Instrumentalmusik nicht loskommen. So ist das Ganze gewiß ein schönes Denkmal Mozartschen Geistes, allein der Vergleich mit dem Requiem verbietet sich von selbst, nicht allein wegen der höheren Meisterschaft, sondern auch wegen der reicheren Lebenserfahrung, die der Mozart von 1791 vor dem von 1774 voraus hatte.

[1] A. M. Klafsky, M. Haydn als Kirchenkomponist, in Adlers Studien z. Musikwissenschaft III 22.

Mozart ist den in der Fdur-Messe eingeschlagenen Weg nicht weitergegangen. Die Ddur-Messe vom 8. August 1774 (K.-V. 194, S. I. 7)[1] bringt bereits eine Abschwächung jener Grundsätze. Sie gleicht ihrer Vorgängerin in der Instrumentation und im Vermeiden von Textwiederholungen. Aber schon das Streben nach motivischem Zusammenschluß ist zwar vorhanden, äußert sich aber in anderer Weise. Das Kyrie ist ebenfalls dreiteilig und seinem Gehalt nach kirchlich so wenig stichhaltig wie sein Vorgänger, aber thematisch entschieden einheitlicher. Dagegen sind Gloria und Credo wieder weit lockerer im Aufbau; namentlich fordern die bekannten Episoden jetzt ihr altes Recht zurück, im Credo sogar mit dem alten Tempowechsel. Im Gloria kehrt der Hauptgedanke nur ein Mal, beim Cum sancto spiritu, wieder, im Credo öfter, aber in ganz eigentümlicher Weise: er schleicht sich nämlich plötzlich gleichsam durch eine Hintertüre ein, wie im Et resurrexit, oder mit umgestellten Untergliedern, wie im Et exspecto resurrectionem nebst Fortsetzung — eine neue, geistvolle Art des Zusammenschlusses, die sich auch späterhin als fruchtbar erweisen sollte. Auffallend ist ferner auch das Fehlen der beiden Schlußfugen, wogegen das Et resurrexit mit einem Fugato beginnt, das dann seinerseits im letzten Amen des Credo wiederkehrt. Harmonisch hat diese Messe gleichfalls ihr eigenes Gesicht: sie neigt sich mit besonderer Vorliebe den Molltonarten zu, und zwar auch in Sätzen wie dem Quoniam und Et in spiritum sanctum, die sonst stets in hellem Durton gehalten sind. Diese Mollneigung geht bis ins Agnus Dei hinein, wieder einem Wechselgesang, bei dem die Soli in Moll beginnen, während der Chor in Dur antwortet, aber nur um alsbald ebenfalls in die Molltonart hineingezogen zu werden. Von einigen Episoden, wie dem ebenso ausdrucksvollen wie wohl gegliederten Qui tollis und dem Et incarnatus[2] abgesehen, ruht die Bedeutung dieser Messe mehr auf den späteren Sätzen, so namentlich dem Sanctus, worin Mozart, offenbar nach J. Haydns Vorbild, das Pleni sunt mit dem Osanna unmittelbar verbindet. Auch das — gleich den meisten seinesgleichen bei Mozart in der Tonart der Unterdominante stehende — Benedictus hat doch trotz seinem italienischen Grundtone

---

[1] WSF II 157 ff. machen auf die Verwandtschaft mit J. Haydns Gdur-Messe von 1772 aufmerksam. [2] Bemerkenswert ist, daß Mozart die Worte et homo factus est einer andern Solostimme gibt. Wir haben bereits gesehen, daß er gerade diese Worte besonders hervorzuheben liebt (S. 164).

in der Melodik und der rhythmischen Gliederung des Textes etwas spezifisch Mozartsches.[1] Im Agnus Dei setzt sich der Charakter des Wechselgesanges bis in das Dona hinein fort. Es ist wiederum in Sonatenform und obendrein ziemlich weltlich tanzmäßig, wenn auch gesanglicher gehalten.

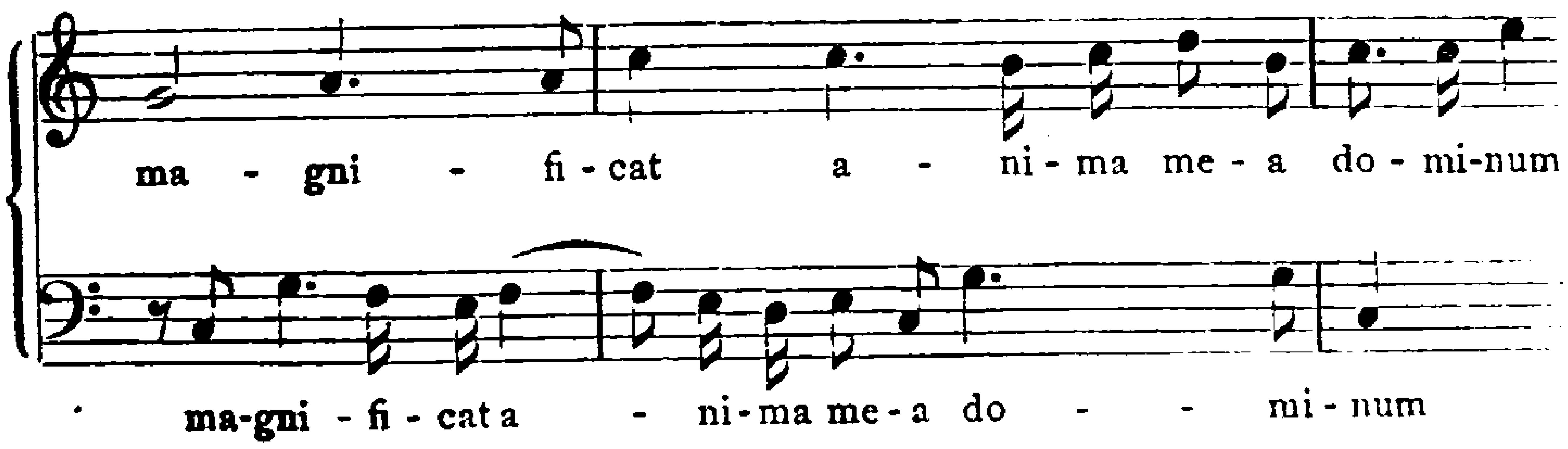
Der Anteil des Kontrapunkts an dieser Messe weist, so bedeutend er auch noch ist, doch einen fühlbaren Rückgang gegenüber der F dur-Messe auf, wie allein schon der Verzicht auf die beiden Schlußfugen beweist, dagegen wagen sich die Instrumente wieder weit mehr hervor. Der Gesamtcharakter ist mehr gefällig als tief; sie mochte dem Erzbischof entschieden besser behagt haben als ihre Vorgängerin.

Ähnliche Stilwandlungen weist auch die übrige Kirchenmusik Mozarts aus dieser Zeit auf. So ist die Marienlitanei in D dur (K.-V. 195, S. II. 3) aus dem Jahre 1774 im Gegensatz zu der letzten durchaus modern gehalten, d. h. mehr lebensfreudig als religiös, und gleich der C durmesse stark vom Instrumentalstil beeinflußt. Schon das Kyrie ist ein ausgeführter Sonatensatz mit einer bei aller Kürze äußerst ausdrucksvollen, langsamen Einleitung. Der instrumentale Fluß ist so stark, daß er häufig auf die Textworte gar keine Rücksicht mehr nimmt. Dabei ist aber der kontrapunktische Satz sehr geschickt und wirkungsvoll — das Ganze ist ein Musikstück nach dem Herzen der kirchlichen Aufklärung, geistreich und glänzend, ohne Gemüt und Phantasie über Gebühr in Anspruch zu nehmen. Auch das Sancta Maria, gleichfalls in Sonatenform, schlägt keine tieferen Töne an, nähert sich dagegen in seinen Sologesängen, denen der Chor meist nur sein ora pro nobis entgegensetzt, stark der Sphäre der Oper. Dagegen ist das Salus infirmorum ein sehr bedeutendes Stück, das sich ganz auf dem Gegensatz zwischen dem leidenschaftlichen Pathos des Chores und dem weicheren Flehen der Solostimmen aufbaut. Beide Parteien haben auch ihre besonderen Begleitmotive im Orchester; der punktierte Rhythmus der Chorbegleitung gemahnt schon an spätere, unter Bachs und Händels Einfluß entstandene Sätze. Nach einem merkwürdig fragenden Übergang folgt das wieder in Sonatenform gehaltene Regina angelorum, im wesentlichen ein recht opernhaftes Tenorsolo mit respondierendem Chor und reichem Koloraturenschmuck, dem Herkommen. Ebenfalls sehr virtuos, wenn auch weit

[1] Vgl. M. Handke, ZfM I 110 f.

ausdrucksvoller, ist das Sopransolo, mit dem der Chor im Agnus Dei abwechselt; der Satz empfängt seinen eigentümlichen Charakter durch eine Reihe chromatischer Melodiezüge und überraschender harmonischer Wendungen (wie z. B. bei dem schönen parce nobis); gegen den Schluß sind besonders auch die dynamischen Gegensätze bemerkenswert.

Die beiden Sätze Dixit und Magnificat (K.-V. 193. S. II. 5) in C dur, im Juli 1774 geschrieben, bilden das Anfangs- und Schlußstück einer Vesper, zu der fünf Psalmen und das Magnificat gehörten, der Rest stammte wohl von einem der anderen Salzburger Komponisten. Charakteristisch ist für beide Sätze ein sorgfältiges Eingehen auf den Text; sie gehören zu den am besten deklamierten Stücken aus dieser Zeit. Auch die beiden Schlußfugen sind durchaus gesangsmäßig gehalten. In den übrigen Sätzen ist vom Kontrapunkt nur ein bescheidener, aber um so eindrucksvollerer Gebrauch gemacht. Schon der Anfang zeigt, wie ernst es dem Komponisten mit der genauen Wiedergabe seines Textes ist: ein emphatischer Einsatz aller vier Stimmen, darauf ein kurzes, herrisches Abbrechen der Phrase, gefolgt von den das Wort des Herrn einleitenden Trompeten und Pauken, von denen sich jene auch bei den Worten Juravit Dominus bedeutungsvoll hervortun. Im Verlauf des Satzes heftet sich die Phantasie Mozarts besonders an den Gedanken des confregit. Noch bedeutender ist das Magnificat. Sein Thema, das der Tenor anstimmt, gehört dem dritten Choralton des Magnificat an[1], der Baß beginnt sogleich mit einem Gegenthema:



Sie bilden den Grundstock des ganzen Satzes, in dessen Verlauf nach altem Brauche einzelne Begriffe wie timentibus, fecit potentiam, dispersit, humiles besonders hervorgehoben werden. Das Streben nach einheitlicher Gestaltung ist nicht minder deutlich als in den

[1] Vgl. das Credo-Thema oben S. 374.

Messen. Nur die Doxologie wird in beiden Sätzen selbständig behandelt und zwar in je zwei Abschnitten, von denen das Gloria frei kontrapunktisch, das Et in saecula dagegen als strenges Fugato verläuft. Beide Male wird das Hauptthema straff festgehalten und kehrt ohne Zwischengedanken immer wieder, das zweite Mal gefolgt von einer prachtvollen, plagalen Coda. Hervorzuheben ist endlich auch der merkwürdig belegte Ton der beiden Gloria-Sätze.

Überragt aber werden die sämtlichen Kirchenkompositionen mit Ausnahme einiger Teile der Fdur-Messe von der Motette Misericordias Domini (K.-V. 222, S. III. 25). Das Stück ist schon sehr verschieden beurteilt worden. Padre Martini, der es zuerst von Mozart zugesandt erhielt, gab ihm (Sept. 1776) das Zeugnis, er finde darin alles, was die moderne Musik verlange, gute Harmonie, reiche Modulation, mäßige Bewegung in den Violinen, natürliche und gute Stimmführung, und wünschte dem Komponisten Glück zu diesem Fortschritt. Freilich liegt ein merklicher Vorbehalt in der Betonung der „modernen Musik", der Padre Martini als Anhänger des älteren Ideals kritisch gegenüberstand[1]. Später wurde das Werk ebenso einseitig von Ulibischeff gepriesen[2], wie von Thibaut wegen seines unbefriedigenden Stimmungsgegensatzes getadelt[3], bis Jahn wieder warm dafür eintrat[4]. Thibauts Ansicht, Mozart hätte entweder das misericordias Domini oder das cantabo in aeternum, nicht aber beides zum Grundgedanken seiner Komposition nehmen sollen, verkennt in grober Schulmeisterei das schöne Vorrecht der Musikers, getrennte Gedanken durch seine Kunst psychologisch zu verbinden. Gerade Mozarts Komposition ist ein geniales Beispiel dafür. Wohl hebt er die Worte misericordias Domini in lapidarem, homophonem Satz in immer wieder neuen, ernsten und düsteren Harmonien hervor, wie gebannt von dem Bild des Gekreuzigten, während das cantabo ihm in freier Kontrapunktik und schweifender Melismatik gegenübertritt. Aber über diesem bewegten Ausdruck der Dankbarkeit wird nie deren Anlaß vergessen, immer wieder erinnern bange Harmonien, scharfe Dissonanzen und chromatische Stimmführung daran, daß der Menschheit Erlösung um den Preis von Christi Kreuzestod erkauft

[1] Stor. univ. II 281. [2] II 333 (Übers. II 409). [3] Über Reinheit der Tonkunst, 3. Aufl., S. 191 f. [4] I⁴ 320 f. Vgl. Kretzschmar, Führer II 1⁴, 512 f. WSF II 211 ff. sehen dagegen darin lediglich ein wenn auch geniales Übungsstück. Eine Analyse AMZ X, 43 ff., vgl. XIII 315.

ist, man denke nur z. B. an die beiden lastenden Orgelpunkte kurz vor dem Schluß. Für unbegrenzten Jubel hätten gerade einem bei den Neapolitanern groß gewordenen Künstler ganz andere Töne zur Verfügung gestanden. So ist dieses Stück, trotzdem es in seinem bewußten, aber nie aufdringlichen Aufwand an Kontrapunktik[1] den Charakter einer Probearbeit trägt, doch ein eigentümliches Beispiel für Mozarts selbständige und vertiefte Textauffassung.

Von den Sinfonien dieser Zeit heben sich die in C, D, B und Esdur (K.-V. 162, 181, 182, 184. S. VIII. 22—24, 26) schon durch ihre Dreisätzigkeit[2] als eine besondere Gruppe heraus. Auch der italienische Ouvertürenton ihrer Hauptthemen, einzelne melodische Ähnlichkeiten untereinander, namentlich aber der eigentümliche Bau ihrer ersten Sätze läßt sie als zusammengehörig erscheinen. Äußerlich kennzeichnet er sich durch das Fehlen der Repetitionszeichen, innerlich durch den Mangel jeder Durchführungsarbeit im deutschen Sinn, an deren Stelle vielmehr die einfache Transposition der Hauptgedanken in verwandte Tonarten nach altem italienischem Brauche tritt. Da wir nun von der Ddur-Sinfonie die Entstehungszeit, Mai 1773, kennen, so werden die übrigen ohne Zweifel in derselben Zeit, zwischen der Rückkehr von der italienischen und dem Antritt der Wiener Reise entstanden sein[3].

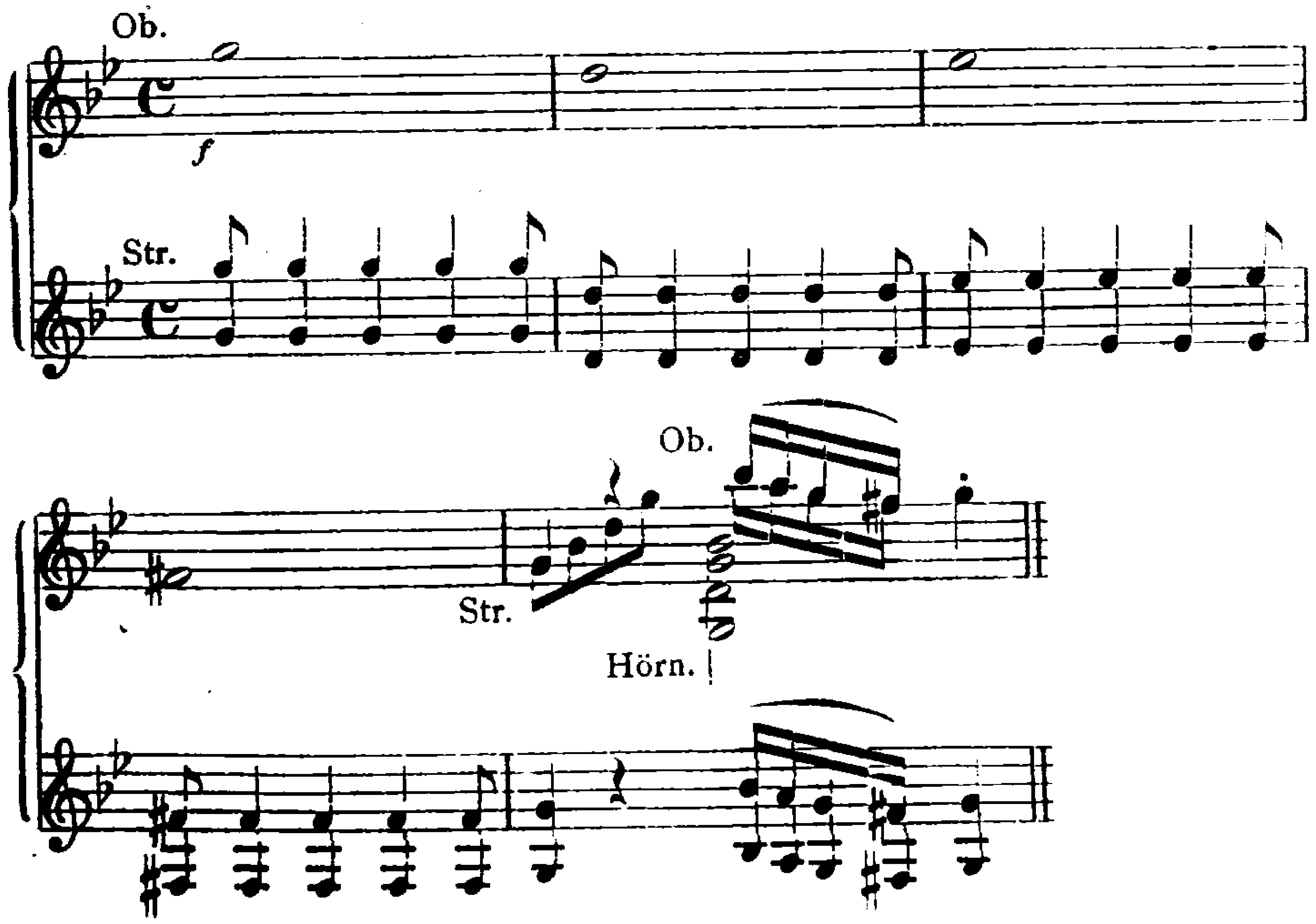
Indessen fehlen trotz der erneuten Anlehnung an die Italiener auch die deutschen Züge nicht, wie die individuellere, vom Konzert beeinflußte Orchesterbehandlung und die wienerisch angehauchten Mittelsätze der D- und Cdursinfonie zeigen. Das Reizvollste ist jedoch der persönliche, leidenschaftliche Ton, der von den Violinsonaten her noch in der Es-, schwächer auch in der Ddur-Sinfonie nachwirkt. Die Esdursinfonie bringt gleich im vierten Takt mit dem C des Streichorchesters und der Fagotte in den festlichen Ouvertürenton einen finsteren Zug hinein, der sich im folgenden durch die gewaltigen Unisonogänge bis zum Erschreckenden steigert, auch die unruhige Hast des

[1] Das erste Thema des cantabo ist, wie Stadler, Verteidigung der Echtheit des Mozartschen Requiem S. 10 bemerkt, einem Offertorium Benedixisti Domine von Eberlin entlehnt, von Mozart aber durchaus selbständig bearbeitet (vgl. Notenbeilage III). [2] In K.-V. 181 und 184 sind die drei Sätze außerdem noch nach italienischer Ouvertürenart durch Überleitungen miteinander verbunden. [3] WSF II 7 nehmen sogar eine Serie von sechs Sinfonien an, die Mozart auf eine Bestellung aus Mailand komponiert habe.

Seitenthemas bringt keine Befreiung. Die Krone der Sinfonie ist aber das durch einen Übergang voll unheimlicher Spannung eingeführte Emoll-Andante, das sich nach italienischer Art auf einem kurzen, imitatorisch geführten Motiv aufbaut, aber in seinem, den Schmerz bis zur Verzweiflung steigernden Stimmungsgehalt die Grenzen der Gesellschaftsmusik weit hinter sich läßt. Die Bläser begleiten teils in schweren, lastenden Akkorden auf dem schlechten Taktteil, teils greifen sie selbständig in die Entwicklung ein; die erste Geige aber hat bereits die sprechenden, halb rezitativischen kleinen Soli des späteren Mozart. Das durch einen unerwarteten, ganz kurz angebundenen Bläsersatz eingeführte Finale gibt zwar froheren Gedanken Raum, jedoch ohne die Kampfgeister ganz zum Schweigen zu bringen. So verbindet diese Sinfonie ihrer Stimmung nach die sechs Violinsonaten mit der folgenden Gmollsinfonie (K.-V. 183). Diese gehört einer Gruppe an, von der wiederum freilich nur ein einziges Werk, die Dursinfonie (K.-V. 202, S. VIII. 30) sicher datiert ist (5. Mai 1774); indessen weisen die übrigen in Gmoll, G-, C- und Adur (K.-V. 183, 199—201. S. VIII. 25, 27—29) soviel Form- und Stilähnlichkeiten mit jener auf, daß man sie nicht ohne Grund ebenfalls in die Zeit zwischen die Wiener und die Münchener Reise setzen darf[1]. Von ihren Vorgängerinnen unterscheiden sich diese Sinfonien äußerlich durch die Wiedereinführung des Menuetts, innerlich aber durch einen ganz entschiedenen Zug ins Große, Heroische, hinter dem man wohl nicht mit Unrecht den Niederschlag der Wiener Eindrücke zu erblicken hat. Die äußeren Dimensionen gehen mächtig in die Breite: die Durchführungen verlieren ihren bloß überleitenden Charakter, sie sind zwar noch nicht streng thematisch wie bei J. Haydn, sondern bevorzugen noch das sequenzenartige Weiterspinnen der Hauptthemen, aber es geschieht nicht mehr in dem gefälligen Plauderton der Italiener, sondern mit einer merkwürdigen, oft leidenschaftlichen Energie, die ihr Ziel fest im Auge behält und es schließlich auf echt Mozartsche Weise, nämlich mit allerhand poetischen Überraschungen, zu erreichen versteht[2]. Ferner haben alle diese Sätze nach M. Haydns Vorgang eine größere Coda. Auch im Innern herrscht größerer Schwung: die Themen sind bedeutender und ihre Verarbeitung geht, dank der

[1] Das Thema des Allegros von K.-V. 200 hat eine merkwürdige Ähnlichkeit mit dem entsprechenden von K.-V. 182. [2] Meist beginnen sie, auch darin den späteren Mozart vorweg nehmend, mit einem der Schlußgruppe entstammenden Motiv.

gesteigerten Rolle des Kontrapunkts und der thematisch selbständigen Bläser, weit mehr in die Tiefe. Das Streben nach einem ideellen Zusammenschluß der vier Sätze macht sich besonders in den beiden bedeutendsten Sinfonien, in G moll und A dur[1], bemerklich, während die D dursinfonie gerade hierin merklich nachläßt, wie sie überhaupt, offenbar um des Erzbischofs willen, wieder in den Kreis der gewöhnlichen, galanten Unterhaltungsmusik zurückkehrt. Jene beiden aber stellen der Vielseitigkeit von Mozarts Phantasie ein glänzendes Zeugnis aus. Die in A dur (K.-V. 201) atmet durchaus kraftvolle Lebensfreude, der im Andante auch der Humor und im Finale die Natureindrücke nicht fehlen, die in G moll (K.-V. 183) dagegen, das bedeutendste sinfonische Werk Mozarts auf lange Zeit hinaus, stellt den Höhepunkt jener leidenschaftlichen, pessimistischen Stimmung dar, die seit dem Lucio Silla in Mozart immer wieder zum Ausbruch kommt, sie ist außerdem denkwürdig wegen der auffallenden Verwandtschaft mit der großen G mollsinfonie aus dem Jahre 1788 (K.-V. 550), nicht allein in der gesamten Haltung, sondern auch in einzelnen Motiven[2]. Schon das von den Oboen angestimmte und von den Streichern in echt Mozartschen, trotzigen Synkopen begleitete Thema:

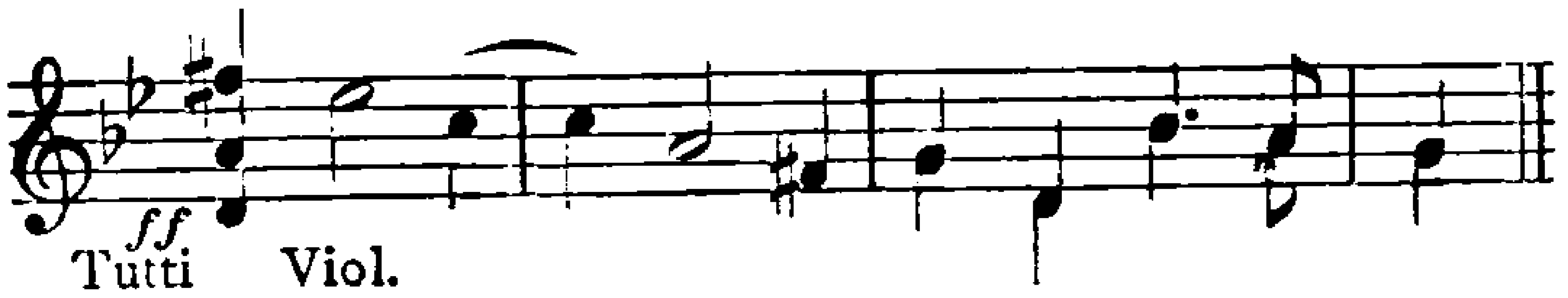


[1] Für jene machen WSF II 121 ff. auf J. Haydns Trauersinfonie (Nr. 44), etwa aus dem Jahre 1772, und auf Vanhalls gleichzeitige G mollsinfonie, für diese

führt uns einen Seelenzustand voll wilder Gärung vor, gemischt aus Trotz und Hoffnungslosigkeit, den auch die beiden, musikalisch freilich nicht gleich bedeutend erfundenen Nebengedanken nicht zu bannen vermögen. Der erste, der nach einem ratlosen Halbschluß auf D mit erneutem Kraftaufwand in Bdur einsetzt und auf dem italienischen Schleifermotiv kurz abreißt[1], ist wegen der abermals auftauchenden Synkopen und des an Gluck gemahnenden dröhnenden Rhythmus in den vier Hörnern wichtig, und auch beim eigentlichen Seitenthema liegt der Schwerpunkt mehr auf dem unruhig pochenden Baß und der Synkopenbegleitung, als auf der trotz ihrer Verzierungen nicht eben sehr originellen Melodie. Dagegen sind alle Zwischengruppen voll des persönlichsten, leidenschaftlichsten Ausdruckes und außerdem von jeder Schablone frei. Die Durchführung versucht zunächst in einer kanonisch gehaltenen, thematisch neuen Partie[2] des seelischen Druckes gewaltsam Herr zu werden, aber das Ergebnis ist auch hier ratloser Verzicht. Auch die kurze Coda des Satzes endet in einem letzten Ausbruch des Schmerzes auf einem neuen, trauermarschähnlichen Rhythmus. Das Andante ist von derselben inneren Unruhe erfüllt; es äußert sie zwar weniger laut und trotzig, aber dafür um so grüblerischer; zuversichtlichere Gedanken kommen kaum zum Wort[3]. Das Menuett nimmt, wie in dem Werk von 1788, den Kampf wieder offen auf; charakteristisch ist auch hier der beständige Wechsel zwischen trotzigem Ansturm und verzagtem Zurücksinken; das nach Serenadenart nur von Bläsern gespielte Trio ist der einzige Satz der Sinfonie, der ein rührendes Bild von Glück und Frieden hervorzaubert, freilich verklingt es rasch wie ein schöner Traum. Denn gleich im Hauptthema des letzten Satzes schleicht der alte, verbissene Groll tigerartig wieder heran, nur noch unheimlicher als im ersten, mit dem dieser Teil sowohl die gigantischen Unisoni als die wilden Synkopen gemein hat. Die grimmige Lustigkeit des Finales von 1788

auf M. Haydns Adursinfonie von 1774 als Vorbilder aufmerksam. [2] Man beachte in beiden Werken die kleinlaute Rückleitung in die Reprisen der ersten Sätze. Nur geben in dem jüngeren Werke die Streicher das hoffnungslose Spiel schließlich auf, und erst die Bläser erzwingen in zwei Crescendo-Akkorden geradezu explosiv den Eintritt der Reprise. [1] Es erinnert auffallend an den ersten Satz von J. Stamitz' Orchestertrio in Edur. [2] Das neue Thema kehrt mit anderer Fortsetzung im Hauptgedanken des Finales wieder. [3] Auch hier ist die spannende Einführung der Reprise mit der ausdrucksvollen Kadenz der Violinen bemerkenswert.

fehlt ihm. Das ist ein beständiges Gären und Brodeln der Leidenschaft, das sich bald in verzweifelter Anklage gegen das Schicksal, bald in selbstquälerischer Klage äußert, man beachte z. B. nur einmal die Durchführung, wo dem cyklopenhaften Spiel der Bässe mit dem unscheinbaren, vorangehenden Schlußgedanken eine ganz merkwürdige Stelle folgt: über einem schrillen Oktavengeflimmer der Geigen ein drängender, schmerzlicher Gesang der Bässe, gefolgt von einer trotzig polternden Achtelfigur, die einen vollen Ausbruch auf der Dominante von G moll mit Synkopen herbeiführt. Aber damit ist die Reprise noch nicht erreicht, vielmehr erscheinen noch zwei müde herabsinkende Takte der ersten Violinen:



ein ganz ausgesprochener Mozartscher Rückgang, wie denn überhaupt derartige Solostellen, die halb wie ein Rezitativ klingen, in diesem Satze noch öfter wiederkehren, so z. B. am Ende der Themengruppe. Die Coda scheint das Spiel der Durchführung erneuern zu wollen, aber schon im dritten Takt rieselt es in den Geigen wie ein kalter Schauer herab, ein paar trotzige, unbändige Unisoni, und die Sinfonie schließt eben so finster und wild ab, wie sie begonnen hat. Wohl möglich, daß Mozart dieses Selbstbekenntnis, das weder mit der damaligen Gesellschaftskunst mehr etwas gemein hat, noch aber auch die befreiende Luft der Haydnschen, geschweige denn der Beethovenschen Finales kennt, in einer trüben Stunde geschrieben hat, da ihn das Bewußtsein seiner beengenden Lage in Salzburg plötzlich übermannte, möglich auch, daß ihm der Erzbischof, dessen Musikanschauung ein derartiges Verlassen des „guten Anstandes" unmöglich gut heißen konnte, daraufhin Vorhaltungen gemacht hat. Jedenfalls hielt Mozart zunächst mit solchen elementaren Äußerungen seines Temperaments zurück und schloß sich wieder dem Herkommen an; der Konflikt war fürs erste beschworen.

Von Divertimenti aus dieser Zeit ist zunächst die D dur-Serenade (K.-V. 185, S. IX. 5) zu nennen, die zur Hochzeit des jungen Andretter, des Sohnes des Hofkriegsrates in Salzburg, geschrieben und in den ersten Augusttagen 1773 dort aufgeführt wurde[1]. Aller

[1] Vgl. darüber B III 152, 154.

Wahrscheinlichkeit gehört dazu noch der Marsch (K.-V. 189, S. X. 1), unter dessen Klängen die Spieler nach altem Brauch[1] auf- und am Schlusse wieder abzogen, ein würdevolles Andante in Sonatenform, dem hohen Rang der Respektsperson durchaus angemessen. Die Serenade hat sieben Sätze; die Instrumentation der Hauptsätze weist Streicher, Oboen und die feierlichen Trompeten auf, statt der Oboen erscheinen im vierten und fünften Satz Flöten, der zweite und dritte sind konzertartige Sätze für eine Solovioline. In Bau und Thematik ist der Einfluß J. Haydns ganz unverkennbar, er zeigt sich namentlich in der dominierenden Stellung der ersten Themen in den Themengruppen, aber auch in den ausführlichen, meist thematisch gehaltenen Durchführungen; selbst den echt Haydnschen Witz, dem Zuhörer durch das plötzliche Auftauchen des Hauptthemas in der Durchführung eine verfrühte Reprise vorzutäuschen, hat Mozart im fünften und siebenten Satz nachgemacht. Ebenso weisen die geistvolle Bläserbehandlung, die straffe Rhythmik der Menuette, sowie die Melodik des zweiten Andantes und des Finales auf Haydn hin. Die beiden Sätze mit der Sologeige stehen durchaus im Zeichen des Konzerts; der zweite ist ein Rondo, worin der Hauptgedanke dem Tutti, die Nebengedanken aber dem Solisten übertragen sind. Das Ganze ist richtige Serenadenmusik von ausgesprochen festlichem und ritterlichem Gepräge. Tiefere Töne brechen nur in der langsamen Einleitung des Finales hindurch[2]; dieses selbst schließt mit einem gewaltigen Crescendo und rauschenden Fanfarenklängen ab.

Auch das Divertimento in Ddur für Violine, Viola, Fagott, Baß und zwei Hörner (K.-V. 205, S. IX. 21) und die Ddur-Serenade für Streichquartett, 2 Oboen (2 Flöten), Fagott, 2 Hörner und 2 Trompeten (K.-V. 203, S. IX. 6) gehören wahrscheinlich in diese Zeit[3]. Während jenes den harmlos-fröhlichen Ton der Wiener Straßenmusik festhält und außerdem nicht nur im Formenbau, sondern auch in den Motiven J. Haydn auffallend kopiert, nimmt diese einen höheren Schwung, der sich namentlich in den langsamen Sätzen äußert. Das Gdur-Andante ist einer der poetischsten Serenadensätze Mozarts überhaupt, und seine Coda mit der ganz neuen, in die Unterdominante herabsinkenden zarten Oboenmelodie steht den zauberhaften Epilogen

[1] S. o. S. 157. [2] Ihr Beginn gemahnt an den Anfang der Cdursinfonie von 1780 (K.-V. 338). [3] Zu jenem gehört offenbar der genau ebenso besetzte Marsch (K.-V. 290 S. X. 7), zu diesem wohl der Ddurmarsch (K.-V. 237 S. X. 4).

späterer Andantes in nichts nach[1]. Auch die dreisätzige Konzertepisode des zweiten bis vierten Satzes mit der virtuos behandelten Solovioline gehört zu den Glanzpartien des Werkes. Im Bau den entsprechenden Sätzen der Andretterserenade verwandt, hat sie doch größere, an die eigentlichen Konzerte gemahnende Maße, und besonders im Andante weist der breit hinströmende, von Ausdruck überquellende Gesang der Sologeige auf die späteren Violinkonzerte hin. Der lockerste Satz der Serenade, das Finale, erinnert mit seinem Hauptthema und dessen Crescendoanlauf an gewisse Mannheimer Schlußsätze.

In diesen beiden Stücken zeigt sich bereits ein hervorragendes Verständnis für die Eigenart der Violine. Seit frühester Jugend hatte Mozart neben dem Klavier die Geige besonders bevorzugt[2] und sich darauf auch während der ersten Kunstreise und zu Anfang der ersten italienischen Reise als Solist hören lassen. In Rom hatte er indessen nicht mehr öffentlich gespielt, wenn er auch sein Studium regelmäßig fortsetzte. In Salzburg mußte er von Amts wegen in den Hofkonzerten als Geiger mitwirken; 1773 fand es der Vater keck von ihm, daß er sich bei den Theatinern eine Geige geben ließ und ein Konzert darauf vortrug[3]. Seit der Zeit warf er sich aber mit mehr Nachdruck auf das Violinspiel und bildete sich auch hier zum Virtuosen aus, freilich mehr auf Antrieb des Vaters als aus innerer Neigung. Denn so wie ihm das Violinspielen bei Hofe eine Last war, scheint er auch wenig Trieb zum Geigen und kein rechtes Vertrauen in seine Leistungen gehabt zu haben. „Du weißt selbst nicht, wie gut Du Violin spielst", schreibt ihm der Vater (18. Oktober 1777)[4], „wenn Du nur Dir Ehre geben und mit Figur, Herzhaftigkeit und Geist spielen willst, ja, so, als wärst Du der erste Violinspieler in Europa." Trotzdem übte er sich regelmäßig und mit Fleiß, so daß der Vater ihm nach seiner Abreise schrieb (6. Oktober 1777)[5]: „So oft ich nach Hause gehe, wandelt mir eine kleine Melankoly zu, denn wann ich mich unserem Hause nähere, glaube ich immer, ich müsse Dich Violin spielen hören". Seit dem Jahre 1773 tritt auch in den Kompositionen für die Violine immer mehr der Charakter der Bravour hervor; sie geben den Maßstab für die technischen Fortschritte Mozarts ab. Sein Hauptnebenbuhler war der als Sologeiger angestellte Brunetti, aber auch

[1] Bemerkenswert ist auch, daß dieser Satz mit dem langsamen Präludium des Ganzen motivisch verbunden ist. [2] S. o. S. 27 ff. [3] B III 154. [4] B III 222. [5] B III 208.

dieser ließ ihm alle Ehre widerfahren. „Brunetti lobt Dich nun erschrecklich“, schreibt der Vater (9. Oktober 1777)[1], „und da ich letzthin sagte, Du spieltest doch auch passabilmente die Violin, schrie er laut: Cosa? Cazo! se suonava tutto! questo era del Principe un puntiglio mal inteso, col suo proprio danno.“

Nach seiner Abreise von Salzburg im September 1777 ließ sich Mozart in München und Augsburg auch auf der Violine hören, und wieder berichtet er ironisch über seine Erfolge aus München: „Da schauete alles groß drein. Ich spielte, als wenn ich der größte Geiger in ganz Europa wäre“ (6. Oktober 1777)[2], und aus Augsburg: „Ich machte eine Sinfonie und spielte auf der Violin das Konzert ex B vom Vanhall, mit allgemeinem applauso .... auf die Nacht beim soupée spielte ich das Straßburger Konzert. Es ging wie Öl. Alles lobte den schönen reinen Ton“ (24. Oktober 1777)[3]. Später hören diese Nachrichten auf, der Vater schreibt mit Bekümmernis (9. Oktober 1777)[4]: „Du wirst wohl auf der Violin, so lange Du in München warst, Dich gar nicht geübt haben? Das wäre mir sehr leid“, und etwas später (27. November 1777)[5]: „Die Violin hängt am Nagel, das bilde [ich] mir schon ein“. So wird es auch gewesen sein. In Salzburg mußte er nachher wieder die Violine spielen; seitdem er sich aber in Wien aufhielt, hat er sich als Virtuose auf diesem Instrument nie mehr hören lassen. Bekanntlich pflegte er in späteren Jahren, wenn er sich an einem Quartett oder sonst als Mitspieler beteiligte, die Bratsche zu wählen. Nicht ohne Interesse sind aber seine Urteile über andere Geiger, wie über den närrischen Esser, an dem L. Mozart zwar sein seelenvolles Adagiospiel, daneben freilich aber auch seine Vorliebe für allerhand Seiltänzerkunststücke auf der Geige hervorhebt. Bezeichnend ist, daß schon dem sechsjährigen Mozart diese Aufspielereien unangenehm auffielen; kurz und bündig wie immer sagte er ihm damals in Mainz, er spiele gut, mache aber zuviel und solle lieber geigen wie es geschrieben stehe[6]. Weit später aber (22. November 1777) schreibt er über den damaligen Konzertmeister der Mannheimer Hofkapelle, Ign. Fränzl (1736—1811)[7]:

„Ich hatte das Vergnügen, den H. Fränzl auf der Violin ein Konzert spielen zu hören. Er gefällt mir sehr. Sie wissen, daß ich kein großer

[1] B III 209. Das Wort cazo ist nicht recht erklärlich. [2] B I 73. [3] B I 94. [4] B III 209. [5] B III 273. [6] Dies berichtet L. Mozart in einem Briefe vom 7. Dezember 1780 (B IV 156). [7] B I 122.

Liebhaber von Schwierigkeiten bin. Er spielt schwer, aber man kennt nicht, daß es schwer ist, man glaubt, man kann es gleich nachmachen. Und das ist das Wahre. Er hat auch einen sehr schönen runden Ton; er fehlt keine Note, man hört alles; es ist alles marquirt. Er hat ein schönes staccato, in einem Bogen, sowohl hinauf als herab, und den doppelten Triller habe ich noch nie so gehört wie von ihm. Mit einem Wort: er ist meinethalben kein Hexenmeister, aber ein sehr solider Geiger."

Dieses Urteil ist nicht nur wegen seiner technischen Sachkenntnis, nicht nur wegen des durchdringenden künstlerischen Ernstes wichtig, sondern auch wegen seiner echt Mozartschen, scharfen Bildhaftigkeit: der Mann steht mit seiner Geige leibhaftig vor uns da.

Mozarts erste größere Konzertkomposition für die Violine war das vom 3. Mai 1773 datierte Concertone (K.-V. 190, S. XII. 9) für zwei Soloviolinen und Orchester. Es ist ein Nachzügler des alten Concerto grosso, und es konzertieren darin mit dem Orchester nicht allein die beiden Sologeigen, sondern auch die Oboen, und in schwächerem Maße auch das Violoncello. Die Konzertform ist noch nicht völlig ausgebildet, dagegen die scharfe Scheidung von Soli und Tutti nach Tartinis Art bereits ziemlich reinlich durchgeführt, nur daß Mozart, seinen gesamten Neigungen nach der Rückkehr aus Italien entsprechend, auf kontrapunktische Führung weit mehr Wert legt als die Italiener. Kaum ein Gedanke wird, zumal im ersten Satz, eingeführt, der nicht alsbald imitatorisch weitergesponnen würde. Die Erfindung ist nicht besonders selbständig, sondern stark von den Italienern beeinflußt, ebenso wie die gesamte Geigentechnik und das im „langen Geschmack" der Welschen gehaltene Schlußmenuett, worin der Hauptteil dem Tutti, das Trio dagegen den Solisten überlassen ist. Was Mozart an seiner Aufgabe offenbar am meisten gereizt hat, war das Problem des Konzertierens, und dieses hat er denn auch mit großem Geschick, mannigfaltigem Leben und rühmenswertem Klangsinn gelöst. Das gelungenste Stück ist das Andante, das sich gleich einzelnen Partien des Menuetts auch am meisten dem deutschen Stil nähert, außerdem die konzertierenden Gruppen mit ihren Themen näher aneinander rückt und so einen reizvollen Dialog entwickelt; freilich vollzieht sich dieses Zwiegespräch in aller Verbindlichkeit, ohne jede Spur dramatischer Erregung.

Ein für ihn besonders verheißungsvolles Gebiet betrat Mozart noch im Dezember desselben Jahres mit dem Klavierkonzert in

Ddur (K.-V. 175, S. XVI. 5)[1], das er selbst auf seiner Reise nach Mannheim und Paris mit Vorliebe spielte und noch 1782 mit einem neuen Schlußrondo (K.-V. 382, S. XVI. 28) versah.

Die ersten Klavierkonzerte, die geschrieben wurden, waren im Grunde nichts anderes gewesen als Klavierauszüge von Violinkonzerten für den Laiengebrauch. S. Bach hat bekanntlich eine ganze Reihe fremder Kompositionen in dieser Weise bearbeitet[2], aber auch zugleich 1735 nach diesen Vorbildern das Italienische Konzert geschaffen, das erste bedeutende originale Klavierkonzert, wenn auch ohne Orchester. Jedoch hat Bach auch dem vom Orchester begleiteten Klavierkonzert die Bahn gebrochen, und gerade diesen Anregungen ist seine Schule mit besonderem Eifer nachgegangen. Die äußere Form blieb, wie bei dem älteren Violinkonzert, die aus der neapolitanischen Sinfonie erwachsene Dreisätzigkeit, die sich hier, anders als in der Sinfonie, ohne Einschiebsel bis in die moderne Zeit herübergerettet hat. Der Schlußsatz nimmt bei den Wiener Komponisten, Wagenseil voran, mit dem Menuett ein Suitenelement auf, später tritt nach Joh. Christian Bachs Vorgang das Rondo an seine Stelle, die Lieblingsform der „galanten" Zeit. Dank den zahlreichen Collegia musica fand das Klavierkonzert eine rege Pflege, hier ist ihm auch auf lange Zeit, bis über Mozart hinaus, sein eigentümlicher Charakter aufgeprägt worden. Auch das Konzert blieb vorerst Gesellschaftsmusik, bei der das Laientum den Ton angab, freilich eine Kunst, die durch die feine und geistvolle Geselligkeit des 18. Jahrhunderts von Anfang an hoch über die spätere Salonmusik hinausgehoben wurde. Die weitere Entwickelung wurde vor allem durch das alte Grundproblem der ganzen Gattung, das Verhältnis von Solo und Tutti, bestimmt, dazu gesellte sich sowohl der wachsende Einfluß der neuen Sinfonik, als auch der der grundlegenden Umwälzung, die Klaviertechnik und Klavierspiel mit der Ersetzung des alten Cembalos durch das neue Hammerklavier[3] („Pianoforte")

---

[1] Über Mozarts Klavierkonzerte im allgemeinen vgl. A. Schering, Geschichte des Instrumentalkonzerts S. 160 ff. H. Daffner, Die Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart, 1906, auch K. Reinecke, Zur Wiederbelebung der Mozartschen Klavierkonzerte, 1891. [2] A. Schering, SIMG IV 236 ff., V 565 ff. [3] Der Erfinder war Bart. Cristofori (1655—1731) in Florenz. Seine Erfindung von 1711 wurde in Deutschland durch Gottfr. Silbermann (1683—1753) in Freiberg eingebürgert. Andr. Silbermanns Schüler, der Augsburger Joh. Andr. Stein (1728—1792), der auch aus Mozarts Biographie bekannt ist, wurde mit seinem Schwiegersohn Andr. Streicher (1761—1833), dem Jugendfreunde Schillers, der Begründer der „deutschen" („Wiener") Hammermechanik.

erfuhren. Die Norddeutschen hielten unten Ph. Em. Bach an dem alten Konzertbegriff fest, indem sie Solo und Tutti als vollständig gleichberechtigte Parteien behandelten, wie es ihnen überhaupt wie in der Sonate, so auch im Konzert in erster Linie auf Sachlichkeit und Logik ankam. Gerade für Ph. Em. Bach war das Konzert, so hohe Ansprüche er auch an den Spieler stellte, eine Sache des Geistes und nicht der Sinne, und seine Konzerte sind neben den Sonaten noch heute von hohem musikalischem Werte, gipfelt doch die von ihm vertretene Richtung schließlich in den Klavierkonzerten Beethovens.

In Süddeutschland nahmen die Dinge unter teils italienischen, teils lokalen Einflüssen einen ähnlichen gegensätzlichen Verlauf wie in der Sonate (S. 83 ff). Bezeichnend ist allein schon, daß die Norddeutschen weit zäher an dem alten Cembalokonzert festhielten, während der Süden sich alsbald von dem neuem Klang des Hammerklaviers gefangen nehmen ließ. Schon bei G. Chr. Wagenseil ist das Klavier die Hauptperson im Konzert, und da er außerdem in seiner Thematik den unverfälschten Wiener Lokaldialekt redet, muten uns seine Klavierkonzerte nicht selten wie Divertimenti für Klavier mit begleitendem Orchester an; von einem wirklichen Konzertieren beider Parteien ist kaum noch die Rede. Ähnliche Ziele verfolgte Joh. Christ. Bach, der mit seinen Klavierkonzerten an äußerem Erfolg bald die seines Bruders ausstach und nicht allein für Mozart von der höchsten Bedeutung wurde. Auch er verwischt den Dialogcharakter des Konzertes fast vollständig und legt den Schwerpunkt auf das Klavier, das unter seinen Händen nunmehr alle Reize sowohl des neuen Figuren- und Passagenspiels, als namentlich des neuen Gesangstones entfaltet. Zugleich führte er aber die zweiten, gegensätzlichen Themen, die wir schon bei seinen Arienritornellen und Sonaten kennen lernten [1], auch in die Konzertallegros ein.

Dieser wichtige Vorstoß des Sonatensatzes in den Bereich des Konzerts hat die Form der ersten Sätze erheblich verändert [2] und ihnen bei Bach folgende, typische Form gegeben: 1. Großes Orchestertutti mit zwei selbständigen Themen. 2. Solo auf Grund des ersten Themas mit klaviermäßiger Ausschmückung und meist auch mit Hinzufügung kleiner Nebengedanken. 3. Kürzeres Tutti aus dem Kreis des ersten Themas mit Modulation nach der Dominante. 4. Solo auf Grund des zweiten Themas in der Dominanttonart, ebenfalls mit kleinen Erweiterungen. 5. Kurzes Tutti aus dem Schluß des zweiten Themas. 6. Durchführung auf Grund der bisherigen oder auch neuer Ge-

[1] S. o. S. 242. [2] Eine Parallele dazu finden wir bei Joh. Schobert.

danken durch den vom Orchester nur leicht begleiteten Solisten. 7. Reprise der Themengruppe in derselben Folge von Tutti und Solo, nur mit Verkürzung der einzelnen Glieder; dem zweiten Thema folgt die große Kadenz, worauf ein ebenfalls dem zweiten Thema entstammendes Tutti den Satz beschließt.

Diese, wie man sieht, auf dem Prinzip des ersten Sonatensatzes beruhende Form eroberte sich sehr rasch den deutschen Markt mit Ausnahme von Norddeutschland, und auch Mozart hat grundsätzlich nichts daran geändert. Ihr Charakter ist derselbe wie in Bachs gesamter übriger Musik: heitere Lebensfreude, die keine seelischen Spannungen und Krisen kennt, einschmeichelnde und elegante Linienführung und geschickte Ausnützung des sinnlichen Klanges. In Deutschland ist dieser Grundton, dem Einfluß der lokalen Sinfonikerschulen entsprechend, verändert worden, aber Unterhaltungsmusik „den Liebhabern zu Ergötzung" ist das Konzert auch hier bis in Mozarts Reifezeit hinein geblieben.

Trotz aller Anlehnung an das berühmte Muster läßt Mozart in seinem Ddurkonzert das Publikum doch wissen, daß er keineswegs gesonnen sei, in ausgelaufenen Geleisen weiterzuwandeln. Das Neue, das er bringt, liegt ebensowohl in dem energischen, sich im Finale bis zum Heroischen steigernden Grundton des Stückes, wie in der eigentümlichen Art, mit der er sich in dem überkommenen Gehäuse einrichtet. Da werden gleich die kleinen Zwischenglieder des Solisten, die bei Bach noch meist Passagenwerk gewesen waren, zu selbständigen, ausdrucksvollen Tongedanken, die das ganze Tonbild wesentlich vertiefen, erweitert, wie denn überhaupt das rein Virtuose weit weniger selbstherrlich hervortritt als in manchen späteren Konzerten. Aber auch das Orchester greift bedeutungsvoller ein und geht, indem es in der Durchführung und im Schlußtutti immer wieder auf das erste Thema zurückkommt, andere Wege als bei Bach. Hier wirkt der Geist der Haydnschen Sinfonie nach, der die Bachsche Vielgestaltigkeit unter das Gesetz der Einheitlichkeit beugen will. Derselben Form, nur in kleineren Dimensionen, folgt auch das besonders poetische Andante; in seinem Mittelteil weist der spannende Dialog zwischen Klavier und Orchester auf ganz neue Ausdrucksmöglichkeiten hin. Auch verraten die geistvollen Veränderungen der Reprise, sowie die individuelle Art der Begleitung des Orchesters einen selbständigen Geist. Namentlich aber mag der letzte Satz das damalige Publikum haben aufhorchen machen, das hier statt des gewohnten heiteren Rondos einen strengen Sonatensatz mit reicher Kontrapunktik als Höhepunkt des ganzen

Konzerts zu hören bekam. Auch in diesem bedeutenden Satz ist nicht bloß die freie Behandlung der Form neu, sondern besonders die genial durchgeführte Einheit in der Vielheit. Trotz der Fülle von Nebengedanken wird die im Hauptgedanken ausgedrückte, selbstbewußte Kraft niemals unterbrochen. Mozart hatte Recht, wenn er dieses Konzert immer wieder hervorholte; die schönsten Träume seiner jungen Jahre, ein frohes Hinausstürmen ins Leben, vermischt mit holder, an Schwermut streifender Schwärmerei, sind darin beschlossen.

Das Fagottkonzert in Bdur (K.-V. 191, S. XII. 11) ist ebenso gebaut, nur daß das Finale ein Rondo mit Menuettcharakter ist; charakteristisch ist dafür, daß nicht, wie früher, alle Seitensätze mit gleichem Recht nebeneinander stehen, sondern daß nach dem großen Mollintermezzo Haupt- und erster Seitengedanke wiederkehren, eine Erinnerung an die Rondos J. Chr. Bachs[1]. Das Virtuose tritt kräftiger hervor als im Klavierkonzert, der Gesamtcharakter ist leichter und eleganter. In dem Ganzen erkennt man deutlich die Beliebtheit, deren sich das Bläserkonzert noch damals, namentlich in Deutschland, zu erfreuen hatte.

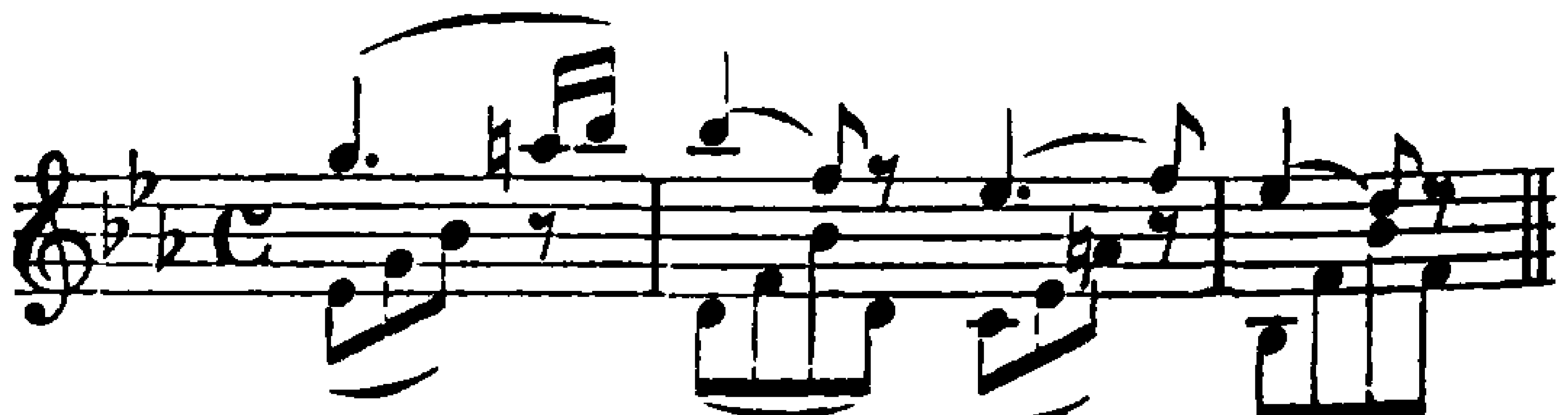
Unter den Kammermusikkompositionen aus dieser Zeit steht das Quintett in Bdur für zwei Violinen, zwei Violen und Violoncell (K.-V. 174, S. XIII. 1) zeitlich voran. Das Trio des Menuetts und das Finale liegen in zwei Fassungen vor, was nach Mozarts Gepflogenheit darauf hindeutet, daß er das Stück für eine spätere Aufführung überarbeitet hat. Das Autograph ist vom Dezember 1773 datiert, und es ist sehr wahrscheinlich, daß damit eben jene zweite Bearbeitung gemeint ist[2] und die erste Fassung somit in eine frühere Zeit fällt, und zwar bald nach der Rückkehr aus Italien. Dort hatte Mozart die Quintette Sammartinis kennen gelernt, in Salzburg fand er bei M. Haydn Muster dafür, und ihnen hat er sich alsbald angeschlossen[3]. Das Gepräge des Divertimentos trägt unser Stück noch so gut wie die ihm vorangehenden von M. Haydn, auf den auch die drei Codas und das häufige Antwortspiel zwischen erster Geige und erster Bratsche hinweisen. Am wichtigsten aber ist der in den beiden Fassungen er-

[1] S. o. S. 92. [2] WSF II 26 ff., 113 ff. [3] WSF II 27 weisen auf das Cdur-Quintett M. Haydns als unmittelbares Vorbild hin. Daß das Quintett in Deutschland weit weniger beliebt war als das Quartett, zeigt J. Haydns Antwort an A. Romberg, er habe deshalb kein Quintett geschrieben, weil nie eines bei ihm bestellt worden sei.

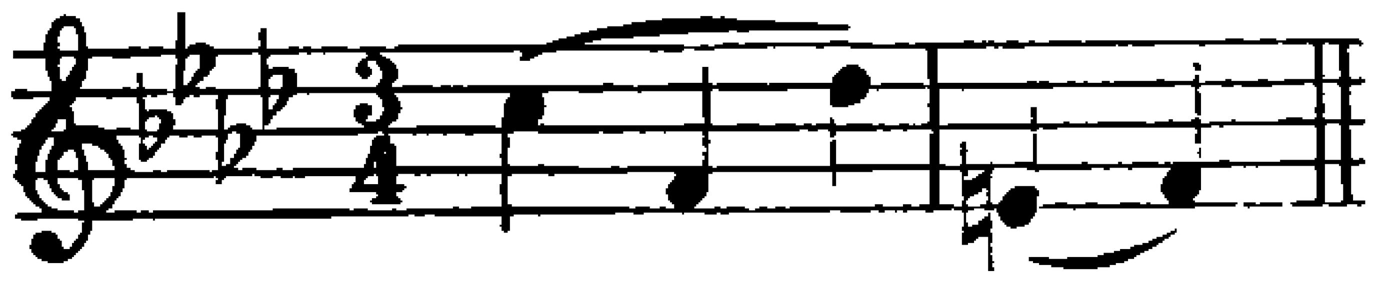
kennbare Fortschritt. Er betrifft weniger das Trio des Menuetts, trotzdem der neue Satz mit seinen reizenden Echos dem älteren weit überlegen ist, als die geniale Umarbeitung des Finales auf Grund des vorhandenen Materials. Das Finale war vorher ein heiterer Ausklang des Ganzen gewesen, nun steigt es, wie in den gleichzeitigen Sinfonien und dem Klavierkonzert, zu seinem eigentlichen Höhepunkt auf. Früher hatte es mit dem Sechzehntelthema in einfachem, dreistimmigem Satze begonnen, jetzt schickt ihm Mozart ein neues Thema von Wiener Prägung voraus, als dessen Gegensatz es nunmehr erscheint, aber nicht mehr in schlichter Dreistimmigkeit, sondern kontrapunktisch gesteigert: aus dem harmlosen Spiel entwickelt sich ein großer Komplex, worin sich gegensätzliche Kräfte mit großer Energie messen. Auch das Seitenthema hat einen Zusatz von Kraft bekommen, und am Schluß der Themengruppe stolzieren sogar noch die Bässe allein nach J. Haydns Art mit einer Variante des Hauptthemas einher, die von den zweiten Geigen kanonisch beantwortet wird. Auch die Durchführung ist durch eine beträchtliche Erweiterung einer der längsten Sätze dieser Art bei Mozart geworden. Die erste Hälfte deckt sich mit der alten Fassung, dann aber erscheint plötzlich das neue Hauptthema und zwar in J. Haydns Weise nicht, wie man zunächst meint, als Beginn der Reprise, sondern als Träger eines neuen Durchführungsteils; erst allmählich wird, zum Teil nach recht verzweifelten Anstrengungen, die Reprise erreicht. Und neu ist endlich auch die Coda, in der der alte Hauptgedanke im forte dem neuen im piano fast dramatisch gegenübergestellt wird. Offenbar war es der durch die Wiener Eindrücke erzeugte Aufschwung in Mozarts Schaffen, der dieses zuerst als Divertimento gedachte Quintett[1] im großen sinfonischen Stil enden ließ und seinen ganzen geistigen Schwerpunkt vom ersten auf den letzten Satz verschob.

Unter dem frischen Eindruck der Wiener Kammermusik, besonders der beiden Quartettserien von J. Haydn op. 17 (1771) und 20, der

[1] In Takt 7 ff. taucht übrigens ein Gedanke auf, der später bei Beethoven und den Romantikern eine große Rolle spielt:



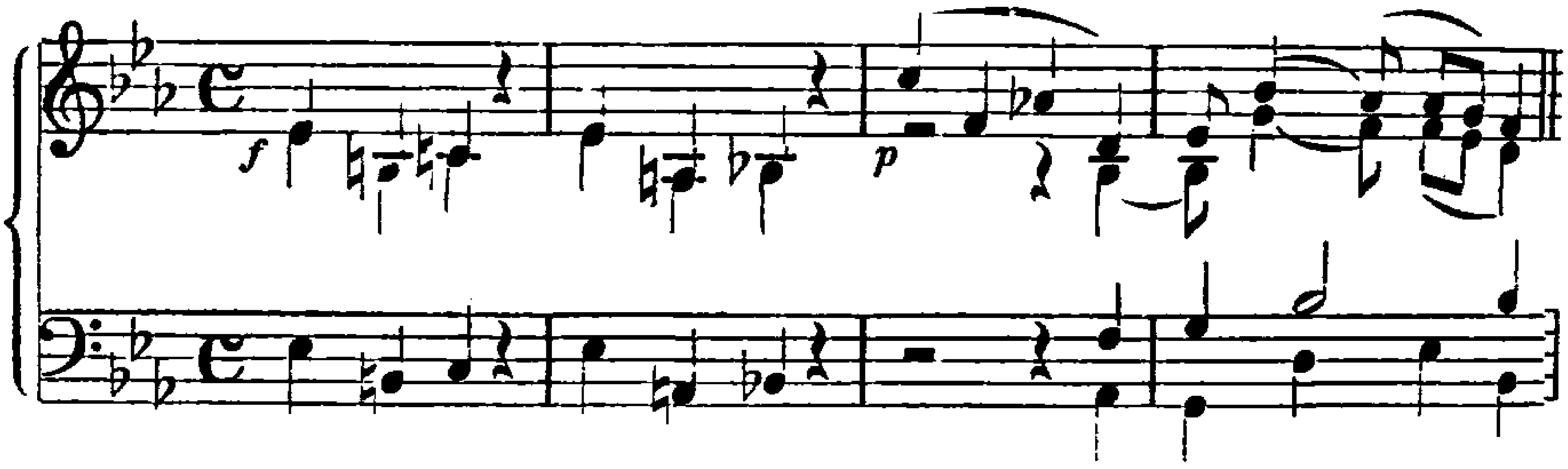
sog. „Sonnenquartette“ (1773[1]), stehen die sechs im August und September 1773, vielleicht auf Bestellung geschriebenen Streichquartette (K.-V. 168—173, S. XVIII. 8—13), die ersten viersätzigen Quartette Mozarts (mit Menuetten); einige kleinere Abweichungen von der Form, wie die Schlußfugen (K.-V. 168, 173), die Variationen als erster Satz (K.-V. 170) und die Adagioeinleitung (K.-V. 171)[2], gehören ebenfalls auf Haydns Rechnung. Als Schlußsätze treten neben den Sonatensätzen auch Rondos auf. Auch bei der inneren Einrichtung hat Haydn Pate gestanden, vor allem gehen die streng thematischen Durchführungen der ersten Sätze auf ihn zurück[3], wenngleich auch hier die alte Sequenzenarbeit noch deutlich hindurchschimmert, ein Beweis dafür, daß Mozart auch jetzt noch nicht völlig in den Geist der Haydnschen Auslegekunst eingedrungen war. Endlich wird auch die Gedanken- und Stimmungswelt des älteren Meisters mehr als einmal gestreift. Nicht allein die Menuette enthalten Proben des bisweilen ins Bizarre spielenden Haydnschen Humors, der Mozart von Hause aus fremd ist, auch in den langsamen Sätzen sucht er es dem gedankenvollen Ernst der Haydnschen Vorbilder gleichzutun. Gleich in der düsteren Grübelei des F moll-Andantes von K.-V. 168 findet sich ein unmittelbarer Anklang an Haydns Nr. 37 (gleichfalls in F moll)[4]:



und der Variationensatz von K.-V. 170 ist vollends, sowohl was das Thema als die Variierung anbetrifft, ein getreuer Absenker des älteren Meisters. Im allgemeinen zeigen diese Quartette ihren Vorgängern gegenüber einen entschiedenen Fortschritt in der Behandlung des Stils, wozu namentlich die sorgfältigere kontrapunktische Arbeit beiträgt, und zum Teil wenigstens, auch im Ausdruck. An Unmittelbarkeit des Empfindens erreichen sie sie dagegen nicht immer. Man hat öfters den Eindruck, als fühlte sich Mozart seinem großen Vorbild gegen-

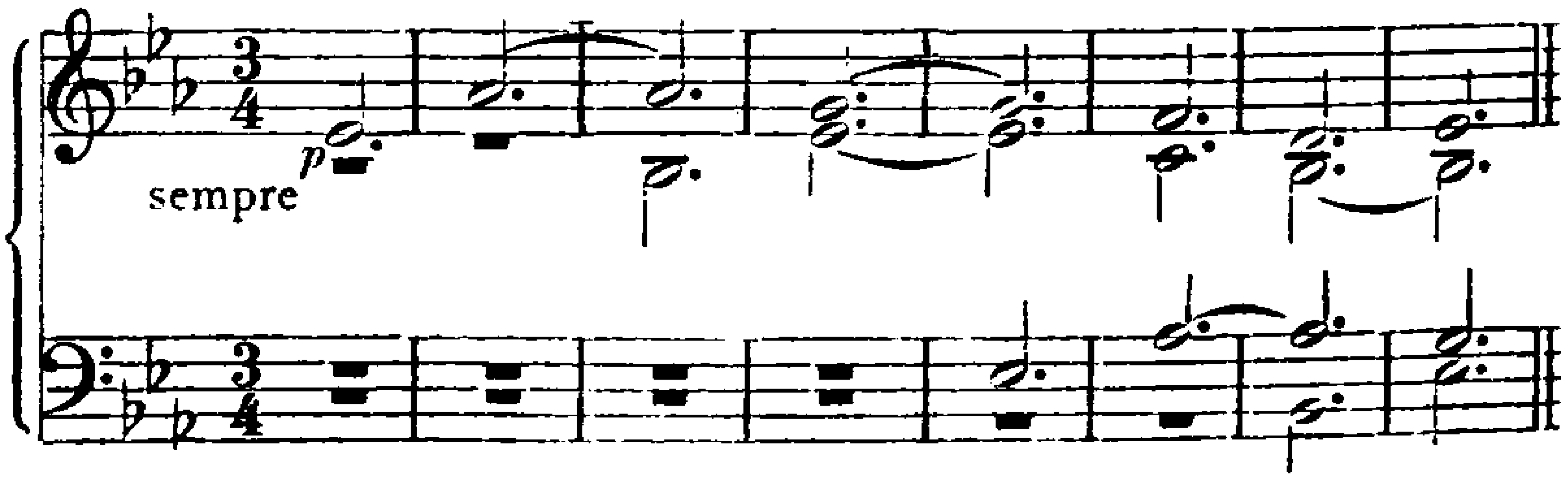
[1] Diese Quartette erschienen 1774, komponiert sind sie jedoch im Jahre vorher. Vgl. WSF II 57 f. [2] Die Wiederholung dieses Adagios nach dem Allegro ist freilich ganz unhaydnsch und Mozarts eigenes Werk, sie ergab sich für ihn aus dem ganzen Charakter des Satzes. [3] Mit Ausnahme von K.-V. 172, auch sonst des unbedeutendsten der Reihe, wo die Durchführung nach älterer Art ein neues Thema bringt. [4] Das auch in Händels Messias (ebenfalls in F moll) und in Mozarts Requiem (im Kyrie) erscheinende Thema gehört einer alten Familie an, vgl. M. Seiffert, Geschichte der Klaviermusik 205 ff. und oben S. 160.

über befangen, als suchte er durch sorgfältige Arbeit zu ersetzen, was ihm an Sicherheit fehlte; das kommt gleich in der formell tadellosen, aber dem Geiste nach etwas scholastischen Schlußfuge des ersten Quartetts zum Ausdruck[1]. Auf der anderen Seite bleibt er manchmal knapp und wortkarg, wo der Gehalt seiner Themen eine breitere Ausführung gefordert hätte, wie in den Mittelsätzen von K.-V. 171 und 172. Dem gegenüber stehen freilich Stellen, wo der echte Mozart in seiner ganzen damaligen Größe auf den Plan tritt. Hierher gehören nicht allein die kantablen Hauptthemen der meisten Allegros, sondern ganze Sätze, wie der erste von K.-V. 171. Haydns würdig ist die tiefsinnige Einleitung mit der Mozartschen Lieblingsphrase:



am Anfang und der den folgenden flehenden Gesang der Primgeige begleitenden, echt Mozartschen Sechzehntelfigur der zweiten:

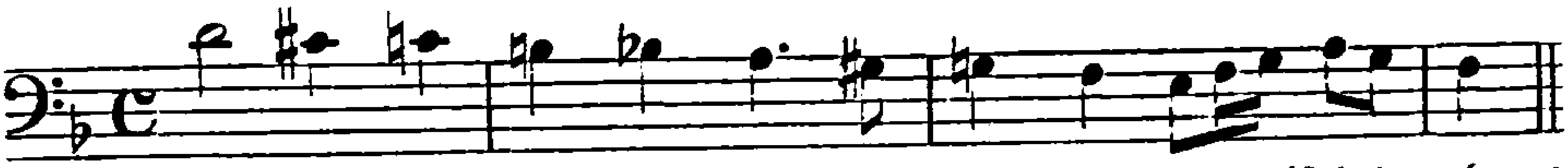
Aber damit ists noch nicht genug des Träumens, auch das Allegro beginnt in weltentrücktem Sinnen:



Erst dann erfolgt, ganz überraschend, der Aufschwung; höchst poetisch taucht dieses Traumbild in der kurzen Durchführung in den beiden Unterstimmen, sowie am Schluß des Allegros wieder auf. Am höchsten steht jedoch in dieser Reihe das letzte Quartett, bei dem schon die Molltonart von Bedeutung ist (K.-V. 173). Sein erster Satz hat ein

[1] Das letzte Unisono hat Mozart erst nachträglich hinzugefügt.

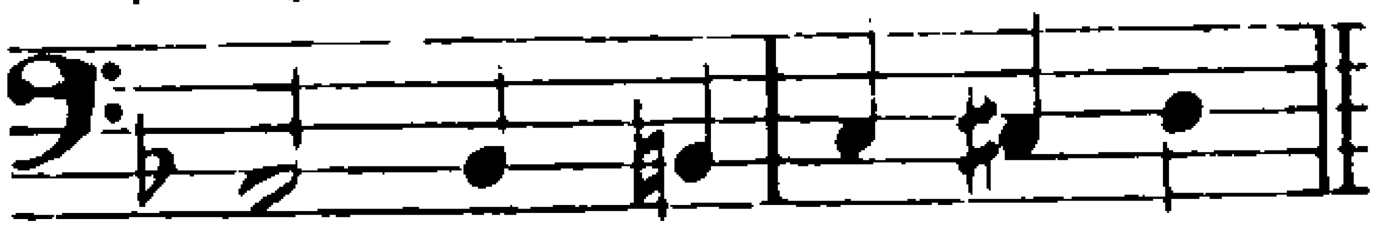
schicksalsschweres, in seiner ganzen Haltung an Gluck[1] erinnerndes Thema, dem ein trotzig pochendes Motiv gegenübertritt; auf dem Widerstreit beider Stimmungen beruht der ganze, schmerzlich bewegte Satz, bis in der Coda der Trotz das Wort behält. In diesen Stimmungskreis biegt freilich nach dem entschieden zu tändelnd geratenen Andantino erst wieder das Menuett ein, ein in seinen Stimmungsumschlägen seltsam zerrissenes Stück, in das nur das Trio einige Beruhigung hineinbringt. Auch die Schlußfuge fällt mit ihrem chromatischen Thema[2]:



in den alten vergrämten Ton zurück. Sie ist rein technisch durchaus nicht einwandfrei, aber im Ausdruck weit besser und lebendiger gelungen als die des ersten Quartetts, geradezu ergreifend ist die stille Resignation der Coda.

Mit den sechs dem Baron v. Dürnitz gewidmeten Sonaten (K.-V. 279—284, S. XX. 1—6), die Mozart auf der Mannheimer und Pariser Reise öfters vorgetragen hat, betrat er zum ersten Male das Gebiet der Klaviersonate. Die zum Teil recht wesentlichen Verschiedenheiten der einzelnen Stücke in Bau und Charakter legen die Vermutung nahe, daß er nach Empfang seines Auftrags auf eine ältere Mappe zurückgegriffen hat[3]; freilich muß dabei bemerkt werden, daß die Sonate damals noch keine so feste Form angenommen hatte wie die Sinfonie. Neben Sonaten von der Form J. Haydns (K.-V. 280, 281) steht die in Es dur (K.-V. 282), die den Bau der romantischen Violinsonaten aufweist, und die in D dur (K.-V. 284), die mit ihrem Polonäsenrondo und dem Variationenfinale auf fran-

[1] Auch in K.-V. 169 erinnert das Hauptthema des Andante an das berühmte Oboensolo der Szene Che puro ciel im Orfeo, auch das zweite Thema (in F dur) hat den breiten Schritt so mancher Orchestermotive in den Rezitativen der Alceste. Die Vorherrschaft der ersten Geige in diesem Satze deutet auf ältere Wiener Meister, auch J. Haydn, hin. [2] „Chromatische" Fugen dieser Art sind auch der älteren Zeit vertraut, nur daß sich die Chromatik hier auf den Rahmen eines Tetrachords beschränkt. In der Umkehrung unseres Themas:



die eine wichtige Rolle spielt, steckt ein Mozart auch sonst sehr vertrautes Übergangsmotiv. [3] So WSF II 166 ff., 185 ff. Nur von der letzten Sonate bezeugt Mozart selbst (9. Juni 1784), daß er sie „dem Dürnitz in München gemacht" habe (B II 259).

zösische Muster hindeutet. Am treuesten folgen dem von den Italienern stark beeinflußten Wiener Modestil die ganze erste und das Allegro der dritten Sonate mit ihrem behaglich lockeren Bau und der in figurativen Themen, gebrochenen Akkorden und Albertischen Bässen schwelgenden Spielfreudigkeit. In den andern erheben sich besonders die Durchführungen zu größerer Gediegenheit im Sinne Haydns, der auch in manchen Übergangsthemen und Schlußsätzen sein Wesen treibt (vgl. Nr. 2, 4 und 5), auch ist das Rondo der dritten bereits ein Stück von hohem, lebendigem Schwung. Aber Selbstbekenntnisse im Sinne der Quartette hat Mozart hier der Sonate noch nicht anvertraut, von jener Romantik huschen nur ab und zu flüchtige Schatten über die Szene[1]. Nur Nr. 6 geht auch hierin ihren eigenen Weg. Sie ist zugleich die erste, die die Ausdrucksmöglichkeiten des neuen Hammerklaviers vollständig erschöpft, während die andern über die alte Clavichordtechnik nicht wesentlich hinausgehen. In der Durchführung des ersten Satzes umzieht sich plötzlich der heitere Himmel, und der Hörer wird auf Grund eines Motivs, das aus einem Nebengedanken gewonnen ist[2], in einen gärenden Strudel der Leidenschaft hineingerissen, schließlich zerflattert die Melodik überhaupt, und erst nachdem hastig ein ganzer Kreis von Molltonarten durchmessen ist, wird in einem kurzen Crescendoanlauf das Hauptthema wieder erreicht. Das ist die Joh. Schobert verwandte Seite in Mozarts Wesen, die hier plötzlich mit Urgewalt wieder hervorbricht. Auch in dem nach französischen Vorbildern die Sonate beschließenden Variationensatz glaubt man Mozarts Genius im Verlaufe der Arbeit Feuer fangen zu sehen. Nachdem die ersten Variationen auf Grund bestimmter Spielfiguren das Thema melodisch umspielt haben, gewinnt von der klagenden Mollvariation ab das poetische Element die Vorherrschaft und sucht in der 8.—10. Variation dem Thema neue Seiten abzugewinnen[3], wobei namentlich die neunte und zehnte bereits stark an die Art Beethovens streifen; leider hält die dem Modegeschmack folgende Adagiovariation diese Höhe nicht fest.

[1] Nur die Dynamik arbeitet bis zum Eigensinn mit dem Gegensatz von p und f (vgl. das Adagio von Nr. 2), während Crescendowirkungen noch selten sind. Vgl. auch die Gegensätze zwischen dem ersten und zweiten Auftreten des Rondothemas in Nr. 6. [2] Das Anfangsmotiv taucht, ebenfalls in Amoll, in Beethovens Kreutzersonate wieder auf. [3] Man beachte namentlich, wie hier der chromatische Beginn des zweiten Themateils gesteigert wird.

Zwei Vorläufer haben diese Variationen in den Variationen über ein Menuett von Fischer (K.=V. 179, S. XXI. 3) und über »Mio caro Adone« aus Salieris »Fiera di Venezia« von 1772 (K.=V. 180, S. XXI. 4) aus demselben Zeitabschnitt[1]. Während jene nach der Sitte der Zeit im wesentlichen rein ornamental gehalten sind und die melodische Linie des Themas dem Hörer stets gegenwärtig halten[2], folgen die Salierivariationen dem älteren deutschen, noch von J. Haydn in seinen Adur=Variationen geübten und später von Beethoven in größtem Maßstab wieder aufgenommenen Brauch, statt der äußeren, melodischen Erscheinung des Themas vielmehr seinen geistigen Gehalt zu variieren und daraus ganz neue Tongebilde hervorzulocken. Das Fischersche Menuett bleibt stets deutlich erkennbar, die Salierische Arie dagegen muß es sich gefallen lassen, in eine Reihe kleiner, selbständiger Charakterstücke umgegossen zu werden, von denen das letzte sich sogar unter Aufgabe des Grundrhythmus einem französischen Singspielliedchen nähert, halb humoristisch schließt sich daran dann noch die italienische Bettelkadenz. Bedeutend sind diese Stücke freilich nicht, aber das Prinzip ist bemerkenswert; Mozart ist in seinen späteren Werken nur noch in einzelnen Fällen darauf zurückgekommen.

Den Abschluß dieser ganzen Reihe von Werken bildet die opera buffa »La finta giardiniera«. Sie ist von einem unbekannten Dichter verfaßt[3] und 1774 im Karneval mit der Musik P. Anfossis zu Rom im T. alle Dame erstmals aufgeführt worden. Um ihr gerecht zu werden, müssen wir uns zunächst in der Geschichte der ganzen, für Mozart ja so überaus wichtigen Gattung etwas näher umsehen. Es ist dies um so notwendiger, als sie bis jetzt von der Forschung ziemlich stiefmütterlich behandelt worden ist. Hier liegt zugleich auch eine der größten Lücken in der Mozartforschung vor. Dem stolzen Bau des Figaro und Don Giovanni fehlt eigentlich die geschichtliche Unterlage noch vollständig; um so merkwürdiger wirkt die auch von Männern wie Jahn befolgte Methode, unter flüchtiger Behandlung einzelner, auf gut Glück herausgegriffener Vorgänger Mozart einfach für den Höhepunkt der ganzen Gattung zu erklären. Hier muß tatsächlich die ganze Arbeit nochmals geleistet werden.

[1] Nach WSF II 190 ff. sind die Fischerschen später als die Salierischen entstanden. [2] Das Thema ist ein Absenker von Glucks »Che farò senz' Euridice«. [3] Nach T. Wiel, I teatri musicali di Venezia 1897, 361 stammt der Text aus dem Französischen, was jedoch noch näher nachzuweisen wäre.

Die opera buffa

Die opera seria ist als Bildungskunst begründet worden und hat diesen Ursprung auch in ihren volksfreundlichsten Zeiten nie vergessen. Die opera buffa[1] dagegen tritt von Anfang an als unverfälschtes Volkskind auf und ist es in ihren Grundzügen trotz allen Stilisierungsversuchen auch geblieben. In ihr hat der italienische Volksgeist eine seiner eigentümlichsten und reizvollsten Blüten getrieben, und sie verdankte das hauptsächlich dem Umstande, daß sie nicht allein mit allem, was zu ihrer Zeit im italienischen Volke lebte, enge Fühlung behielt, sondern daneben auch auf uraltes italisches Volksgut zurückgriff: Figuren und Späße, an denen sich schon das klassische Altertum ergötzt hatte, kehren noch in den Werken der Piccinni und Paisiello wieder.

Der alte Satz, daß das gemeine Volk im Lustigen erfinderischer ist als im Ernsten, gilt für den Italiener doppelt. Sein naiv realistischer Sinn, sein scharfer Blick für die menschlichen Schwächen und für die Komik des Alltags lassen ihn als den geborenen Buffonisten erscheinen. Dazu kommt seine ganz ausgesprochene mimische Anlage, die ihn seit Alters dazu drängte, der Öde des Alltags dadurch Herr zu werden, daß er sich ihn in heiterem Spiel selbst vorführte, und bezeichnend ist, daß man sich dabei nicht mit dem getreuen Abbild des täglichen Lebens begnügte, sondern es mit Vorliebe durch den Hohlspiegel der Karikatur betrachtete. So ist die Karikatur seit den Zeiten der alten römischen Atellane bis auf die opera buffa herab zum Hauptmerkmal der volkstümlichen Komik Italiens geworden. Damit ist ihr handgreiflicher, derb sinnlicher Charakter gegeben: sie selbst hebt an ihren Gestalten eine einzige Eigenschaft auf Kosten aller übrigen heraus

---

[1] Vgl. M. Scherillo, Storia letteraria dell' opera buffa napoletana 1880. N. d'Arienzo, Die Entstehung der komischen Oper (deutsch von F. Lugscheider) 1902 und Origini dell' opera comica RMI VI 3.

und steigert sie ins Überlebensgroße und zwar sind es meist Eigenschaften, die, wie Selbstbewußtsein, Gutmütigkeit, Geiz usw., an und für sich gar nicht komisch zu sein brauchen, sondern es erst durch die Übertreibung werden. Mit Vorliebe werden sie mit bestimmten Ständen verknüpft, bei denen man sie als besonders komisch empfand: die Prahlerei mit dem Soldaten, die Pedanterie mit dem Gelehrten, die Rabulisterei mit dem Advokaten und dgl. Züge feinerer Komik, die dem ironischen Blick für die Begrenztheit der Sinnenwelt gegenüber dem Lebensganzen oder dem Ideal entspringt, sind dieser derben Volksposse von Hause aus fremd.

Nichts war natürlicher, als daß auch die opera buffa an die aus der Volksposse entstandene Stegreifkomödie (commedia dell' arte) anknüpfte. Sie hat deren Charaktermasken einfach übernommen: Pantalone, den alten venezianischen Kaufmann, Dr. Graziano, den aufgeblasenen Pedanten aus Bologna, den neapolitanischen Hauptmann Spavento, einen Absenker des alten miles gloriosus, die beiden verschmitzten Diener Arlecchino und Brighella aus Bergamo, den Stotterer Tartaglia usw., besonders aber den Liebling der Neapolitaner, den listenreichen Pulcinella. Dazu kommen schon sehr früh die Ausländer, wie der trunkfeste und rauflustige Deutsche, der windbeutlige Franzose und der steifleinene Spanier. Auch in der Führung der Handlung ist die opera buffa stark von der Stegreifkomödie beeinflußt. Ihre Verwicklungen sind meist plump und strotzen nicht selten von bewußten Unwahrscheinlichkeiten; die Hauptsache ist eine möglichst groteske Situationskomik, der oft genug Logik und Vernunft unbedenklich geopfert werden. Gewiß tauchen im Laufe der Zeit, wie in der literarischen, so auch in der musikalischen Komödie Versuche auf, die ungeschlachte Volkskunst zu veredeln und eine höhere Kunstgattung daraus zu entwickeln, und in den wichtigsten Zügen, selbst bis in die Umgestaltung zum Rührstück hinein, ist der geschichtliche Verlauf beim gesungenen Lustspiel derselbe gewesen wie beim gesprochenen; in beiden bedeutet das Auftreten Goldonis einen Wendepunkt. Indessen hatte in der opera buffa der volkstümliche Geist an der Musik doch einen mächtigen Bundesgenossen, der auch in den Zeiten höchster künstlerischer Blüte die Erinnerung an den Ursprung der ganzen Form lebendig erhielt. Oft genug sehen wir die Komponisten gegen ihre eigenen Dichter, deren Stilisierungsversuche nicht selten ins Künstliche und Verstiegene führten, das Recht volkstümlicher Natürlichkeit wahren.

An der äußeren Gestalt der Buffooper hat das Mimische einen mindestens ebensogroßen Anteil wie das Dramatische und Musikalische, ja in der älteren Zeit hat es geradezu den Ausschlag gegeben. Jedermann kennt das außergewöhnliche mimische Talent des Italieners und weiß, daß noch der heutige italienische Schauspieler durch sein Spiel zum mindesten ebensoviel auszudrücken versteht wie durch sein Wort. Kein Wunder darum, wenn die Mimik auch in der volkstümlichen Musikkomödie eine Hauptrolle spielte und sogar auf die Entwicklung der dramatischen und musikalischen Seite einen entscheidenden Einfluß gewann. In gröbster Form zeigt sich das schon bei den florentinischen Karnevalsumzügen, den neapolitanischen farse cavaiole und Bagatellistenkomödien und ähnlichen primitiven Volksspielen, die man mit Recht als den alten Nährboden der opera buffa betrachtet[1]. Gewiß sind diese grobschlächtigen Mimenkünste, die noch oft genug an die Seiltänzersprünge der alten Histrionen erinnert haben mögen, später verfeinert worden. Aber auch in der vollentwickelten Buffooper steckt noch ein guter Tropfen des alten Jongleurblutes. Das beweisen die zahlreichen, wirklich getanzten Lieder, noch mehr die bekannten drastischen Szenentypen, wie die Prügeleien[2], die dem Italiener seit Alters vertrauten Verkleidungen, und am allermeisten der entschiedene Vorrang, den der Darsteller noch auf lange Zeit hinaus vor dem Dichter hatte. Man verzieh dem Poeten die ärgsten Verstöße gegen die Logik, wenn er sich nur auf spannende Bühnentechnik und dankbare Rollen verstand. Auch den alten Brauch der Stegreifkomödie, die Handlung durch den einzelnen Schauspieler unvermutet durchbrechen zu lassen und das Publikum durch den Gegensatz von Illusion und Wirklichkeit zu verblüffen, hat die Buffooper übernommen. Noch Figaros Aprite un po' quegli occhj gemahnt an die alte Buffositte, den einzelnen Darsteller plötzlich ad spectatores reden zu lassen.

Aber nicht nur dem Darsteller hatte sich der Buffodichter zu beugen, sondern auch dem Musiker. Oft genug mag in den ersten Zeiten der musikalische Schlager das erste gewesen sein, mit dem sich dann jener

---

[1] Vgl. A. Sandberger, SJMG V 410 ff., 420 f. Auch die alte süditalienische Villanella rechnete nicht bloß mit der Musik, sondern auch mit Tanz und Mimik, vgl. F. Chrysander, Vj IX 308 ff. [2] Als die Buffooper mit der Zeit manierlicher wurde, blieb es an Stelle des alten »bastone da bastonare«, der freilich auch jetzt noch nicht ganz verschwand, bei der bloßen Drohung. Noch Osmins „Erst geköpft, dann gehangen" ist ein Nachzügler jenes alten, handfesten Komödiengeistes.

abfinden mußte, so gut er eben konnte. Die Lehre des ernsten Musikdramas, daß der Komponist der oft bis zur Unterwürfigkeit treue Diener des Dichterwortes sein müsse, hat den Buffokomponisten niemals Kopfzerbrechen verursacht. Sie verlangten im Gegenteil von dem Dichter, daß er lediglich musikalischen Rücksichten folge und ihnen Gelegenheit zu möglichst freier Entfaltung ihrer Kunst gebe. Diese Unterordnung des Dichters unter den Musiker geht bis in formale Einzelheiten hinein: die zahlreichen Wiederholungen kleiner Textphrasen in den meisten Buffoarien sind nicht bloß komische Übertreibungen, sondern ebensoviele Zeichen des Herrscherrechtes der Musiker über die Poeten. Aus demselben Grunde ist die Buffooper aber auch nicht, wie die ernste, ursprünglich vom dramatischen Rezitativ ausgegangen, sondern von der musikalischen Form des Liedes in allen seinen verschiedenen Schattierungen. Ihr enger Zusammenhang mit der italienischen Volksmusik springt sofort in die Augen; im einzelnen fehlen freilich bis jetzt noch die Nachweise. Ihm verdankt sie ihren Hauptvorzug vor der opera seria: ihre Natürlichkeit, die selbst in den Zeiten der Entartung nie ganz verloren ging. Während der Formenschatz der opera seria bis zur schließlichen Alleinherrschaft der Dacapoarie erstarrte, hat sich die Buffooper des Rechtes freierer Gestaltung niemals begeben. Sie kennt das einfache Strophenlied so gut wie die zwei-, drei- und vierteilige Arie und noch größere, zusammengesetzte Formen, und mit dem feinen Sinn des Italieners für klare Formgebung haben die Komponisten diesen ganzen Reichtum dem jeweiligen dramatischen Zweck dienstbar zu machen verstanden. Auch in der inneren Einrichtung herrscht größte Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit; die Melodik hat zwar im Laufe der Zeit eine eigene, kunstvolle Buffosprache geschaffen, dabei aber wiederum nie die Fühlung mit der Volksmusik verloren. Die Koloratur kennt die opera buffa ebenfalls, jedoch nur, um sich über ihre Unnatur lustig zu machen; sie dient als ein Hauptmittel der Parodie. Ernstgemeinte Koloraturen seriösen Stils schleichen sich erst in der Zeit des Niedergangs ein.

Der Fülle der Formen entspricht nun aber auch ein reicherer und den natürlichen Verhältnissen besser entsprechender äußerer Apparat. Dem Kastratentum blieb die opera buffa verschlossen; sie kannte nur die beiden natürlichen Männerstimmen und brachte namentlich den seit Monteverdi aus der opera seria verschwundenen Baß wieder zu ungeahnten dramatischen Ehren. Aber auch Ensemble und Chor haben

hier, ganz ohne Rücksicht auf das ablehnende Verhalten der opera seria, eine stetige und sorgfältige Pflege gefunden. Aus der alten Sitte der Volkskomödie, daß die Darsteller am Anfang und Schlusse der Vorstellung sich vollzählig dem Publikum vorzustellen hatten, haben sich später die beiden wichtigen Formen der introduzione, die oft als selbständige Ensemblenummer vor dem ersten Akt steht, und des Finales entwickelt, aber auch in der Mitte der Akte sind Ensemblesätze nichts Seltenes. Auch das Rezitativ hatte eine andere Aufgabe zu erfüllen, als in der opera seria. Da es sich nicht um vertiefte dramatische Entwicklung handelte, sondern nur um einen dem Alltag abgelauschten, allerdings mit allerhand Spitzen und Lichtern versehenen Dialog, so war das Secco mit seinem flüssigen Parlando ganz an seinem Platze, es brachte die mit echt südländischem Temperament blitzschnell geführten Wortgefechte ohne jede belastende Schwere zum Ausdruck und gab auch dem Schauspieler volle Gelegenheit, seine mimischen Künste spielen zu lassen. Es ist darum kein Wunder, daß das Seccorezitativ in der komischen Oper früher zu voller Durchbildung gelangt ist, als in der tragischen. Auch das begleitete Rezitativ wurde, wenn auch in bescheidenerem Maße, aufgenommen; die größten Wirkungen erzielte es allerdings, wenn es die großen Akkompagnatos der opera seria zu parodieren hatte.

Man sollte denken, daß auf Grund dieser Vorzüge die opera buffa der seria bald den Rang abgelaufen hätte. Dem ist aber keineswegs so. Der Rationalismus hatte für solche ungeschlachte Volkskunst nur wenig übrig, und deshalb mußte sie sich lange Zeit mit Dichtern zweiten und dritten Ranges begnügen, selbst Goldoni gesteht die Minderwertigkeit seiner Texte ein[1]. Göthe dagegen nahm die italienischen Buffotexte in Schutz; er erkannte mit feinem Blick, daß sie nicht allein nach dem Dichter, sondern auch nach dem „Komponisten und Akteur" beurteilt werden müßten[2]. Das ist auch heute noch der allein gerechte Standpunkt; wir haben kein Recht, das Verdammungsurteil der damaligen Anhänger der opera seria[3] einfach nachzusprechen, das sich allein auf die dichterische Seite der Buffooper stützt. Auch darf nicht vergessen werden, daß auch die Buffooper, nachdem sie allmählich anerkannt worden war, begabte Dichter, wie z. B. G. B. Lorenzi, erhalten hat.

[1] Memor. II 226 f. [2] Ital. Reise Werke (Jub.-A. Bd. 27, S. 157, 186 f., 233). Briefwechsel mit Zelter (Reclam) I 322. [3] Goldoni, Mem. II 306. Arteaga, Rivoluzioni c. 15. III 140 ff. Noch Jahn (I⁴ 235) urteilt ebenso.

Mit dieser Anerkennung ging es freilich nur sehr langsam. Den Buffonisten öffneten sich meist nur die kleineren Theater, oft mußten sie sich sogar mit Scheunen u. dgl. begnügen[1]. Etwas vom alten fahrenden Komödiantentum haftete ihnen noch lange an; damit hängt auch ihre Sorglosigkeit den Partituren gegenüber zusammen, durch die uns so manches wertvolle Werk verloren gegangen ist.

Die Buffokunst tritt uns in zwei Formen entgegen, als Intermezzo und als Volloper. Die frühere Annahme, daß sich die zweite Form aus der ersten allmählich entwickelt habe, läßt sich nach den neuesten Forschungen nicht mehr aufrecht erhalten. Beide gehen vielmehr zeitlich nebeneinander her, und auch in der Blütezeit der Vollоper ist das Intermezzo keineswegs verschwunden. Seine ersten Spuren tauchen in der venezianischen Oper auf, wo mitten in die ernste Handlung komische Szenen eingelegt werden, deren Hauptträger das Dienervolk ist; häufig ist damit eine Parodie der vorhergehenden ernsten Szene verbunden[2]. Die Verwandtschaft dieser servi ridicoli mit den Masken der commedia dell'arte ist unverkennbar[3]. Aber um dieselbe Zeit trat auch die komische Vollоper ins Leben, für die bereits im 16. Jahrhundert durch die Madrigalkomödien der Striggio, Croce, Vecchi und Banchieri der Boden bereitet worden war. Ihre Heimat wurde Rom und ihr Begründer durch eine seltsame Fügung des Schicksals ein späterer Papst, Clemens IX., der Kardinal Giulio Ruspigliosi, mit seinen beiden komischen Dichtungen Che soffre speri, komponiert 1639 von V. Mazzocchi und M. Marazzoli, und Dal male il bene, komponiert 1654 von A. M. Abbatini und Marazzoli[4]. Beide Werke sind zugleich die ersten Versuche, die Buffooper durch Anlehnung an literarische Vorbilder zu veredeln: jenes weist auf die toskanische Bauernkomödie, dieses gar auf Calderon hin. Und bereits trifft diese ersten Stilisierungsversuche dasselbe Los wie die meisten späteren: die heiteren, volkstümlichen Partien sind den ernsteren künstlerisch entschieden überlegen, und eine organische Verschmelzung beider zu einem Kunstwerk höherer Ordnung will nicht gelingen. Die Musik aber enthält bereits wichtige Bestandteile der späteren Buffokunst: das Seccorezitativ für den Dialog, die volkstümlichen Tanzliedformen der geschlossenen Nummern und die Ensembles an den

[1] Dittersdorf, Selbstbiogr. S. 36 f. [2] Kretzschmar Vj VIII 7 ff. [3] Namentlich der Stotterer (Tartaglia) ist sehr beliebt. [4] H. Goldschmidt, Studien z. Gesch. d. ital. Oper I 87 ff. Ambros-Leichtentritt, Gesch. d. Mus. IV[3] 513 ff.

Aktschlüssen, die freilich noch durchweg rein musikalischen und keinen dramatischen Charakter tragen. In J. Melanis »Tancia« (Florenz 1657) kreuzen sich bereits römische und venezianische Einflüsse; die groteske Teufelsbeschwörung des dritten Aktes ist zugleich innerhalb der voll entwickelten Buffooper das erste Beispiel einer Parodie der opera seria im großen Stil[1] und schlägt damit ein Thema an, das fortan bis in Mozarts Zeiten hinein in der Buffokunst ständig wiederkehrt. Es ist der erstere größere feindliche Zusammenstoß der beiden Operngattungen und ein Beweis dafür, wie stark die Gegnerschaft des alten Renaissancekunstwerks schon damals angeschwollen war. Die opera seria hat fortan keine unbarmherzigere und zugleich hartnäckigere Kritikerin gefunden als die Buffooper.

In Neapel treffen wir zur selben Zeit mit F. Cirillos Orontea (1654) einen namhaften Beitrag zur komischen Vollloper[2], und diese Stadt hat seit dem Eingreifen A. Scarlattis die Führung auch in der Buffokunst übernommen. Scarlatti[3] hat zunächst nach venezianischem Vorbild mit komischen Episoden begonnen, die er zwanglos in seine ernsten Opern einstreute. Allmählich aber erhalten sie ihre bestimmte Stelle an den Aktschlüssen, zugleich kommt die Sitte auf, sie aus einer Oper in die andere zu verpflanzen; kurz darauf lösen sie sich überhaupt von der opera seria los, erhalten eine eigene kleine Handlung und füllen so als selbständige »intermezzi« die Zwischenakte der ernsten Oper aus. Wer den entscheidenden Schritt getan hat, ist nicht sicher festzustellen, zweifellos hat jedoch J. A. Hasse mit seinen Intermezzi von 1723—1730 einen großen Anteil daran[4].

Der Stil in Scarlattis komischen Szenen, deren Träger in der Regel ein altes, Tenor singendes Weib und ein junger Diener sind, enthält in mehr oder minder deutlichen Ansätzen bereits alle Merkmale der späteren Kunst: die volkstümlichen Sicilianos (mit der beliebten neapolitanischen Sext), aber auch die Keime jener naturalistischen Melodik, die die Späteren dann mit höchster Kunst weiter ausgebildet haben. Mit ihr hat auch die Musik an dem für diese ganze Art von Komik bezeichnenden Schwanken zwischen Illusion und Wirklichkeit teil-

[1] Speziell der Beschwörungsszene in Cavallis Giasone (1649) I 15, vgl. Goldschmidt S. 121, 371 ff. [2] D'Arienzo S. 25 ff. [3] E. Dent, A. Scarlatti 1905, S. 127 ff. 48 f. [4] Auch die Intermezzi von Scarlattis Scipione nelle Spagne (1714) wurden 1730 in Bologna als selbständiges Stück gegeben.

genommen. Der Sänger fällt hier sozusagen aus der Rolle, er läßt seine Melodien plötzlich in primitive Skalengänge u. dgl., ja sogar ins Secco übergehen, oder er plappert auf kurzen, kleinen Motivchen unaufhörlich herum, die oft mehr bloßen Interjektionen gleichen als musikalischen Gebilden[1]. Namentlich das rasche parlando wird von jetzt ab bis weit über Mozart hinaus zum Hauptkennzeichen des italienischen Buffostils. Auch die Instrumentation tritt schon bei Scarlatti mit großer Wirkung in den Dienst der Komik[2].

In seinem Trionfo dell'onore (1718) hat Scarlatti aber auch noch eine volle Buffooper geschrieben[3], ein merkwürdig frisches und fortschrittliches Stück, besonders auch deshalb, weil es von dem später üblichen neapolitanischen Dialekt absieht. Die weitere Entwicklung hat allerdings nicht daran angeknüpft, sondern an eine primitivere Kunstart, als deren erstes Erzeugnis der von Mercotellis gedichtete und von Orefice komponierte Patrò Calienno della Costa 1709 gilt. Wir kennen von ihm und seinen nächsten Nachfolgern nur die im neapolitanischen Dialekt gehaltenen Texte[4]. Diese »cummedeja in museca« spiegelt das Volksleben des vizeköniglichen Neapel getreu wieder. Neben den einheimischen Volkstypen erscheinen spanische Soldaten, armenische Händler, ja sogar die türkischen Erzfeinde, dazwischen drängen sich die alten Masken, Pulcinella mit seiner Zeza, der capitano Spavento als Matamoros (Mohrentöter) usw. Die Texte und sicher auch die Musik schöpften fast ausschließlich aus dem Volkslied, beim Spiel selbst mag die Improvisation noch eine große Rolle gespielt haben.

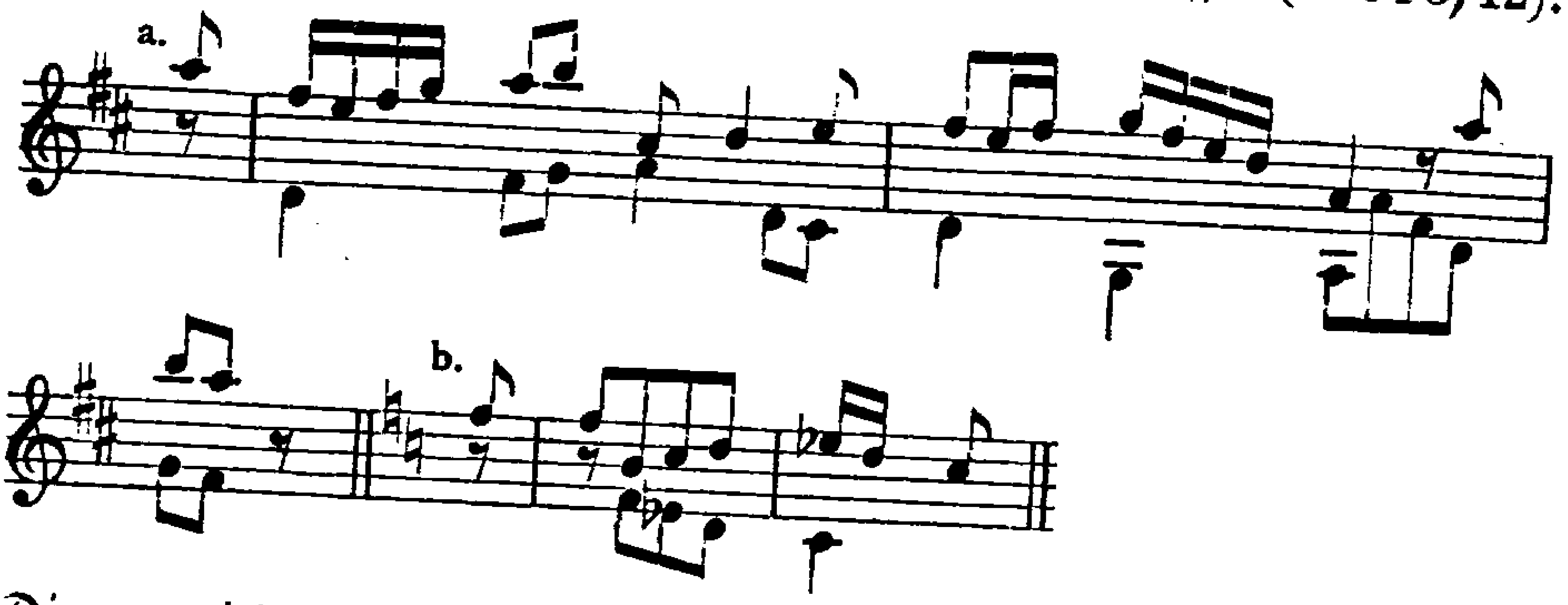
Partituren sind uns erst aus der folgenden Zeit Vincis, Leos und Pergolesis[5] erhalten. Hier haben sich die Texte bereits verändert: neben den rein komischen und volkstümlichen Szenen stehen empfindsame, ernstere, die nicht im Dialekt gehalten sind und erstmals den Einfluß Metastasios aufweisen.[6] Dessen Stern war damals eben im Aufgehen: ja er soll sich mit den in die Didone (1724) eingelegten Intermezzi, einer gelungenen Parodie auf das Gesangsvirtuosentum, selbst

---

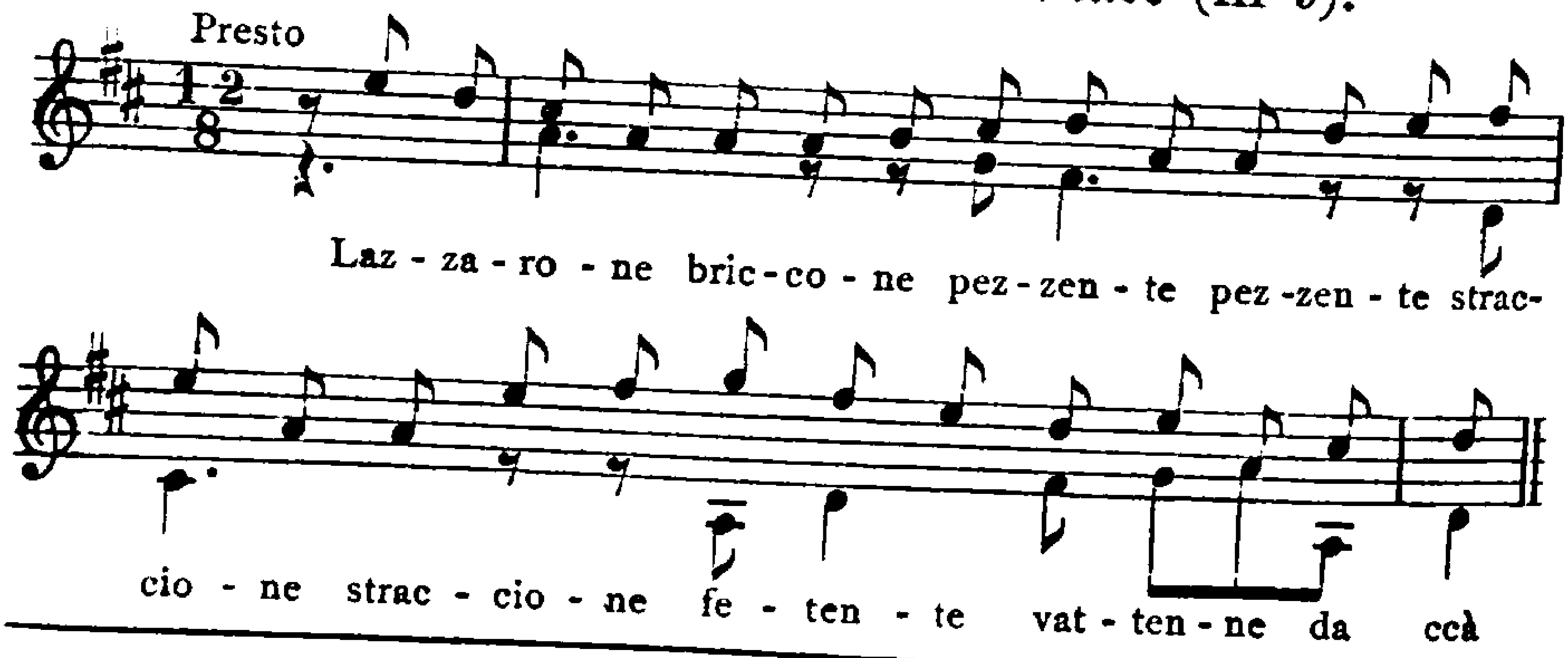
1 Beispiele bei Dent S. 52, 126. 2 Vgl. das Fagott in Delbos Arie, Prigionero fortunato I 5. 3 Dent S. 127, wo auch auf die Ähnlichkeit des Textes mit Mozarts Don Giovanni hingewiesen wird. 4 Vgl. Scherillo S. 102 ff. 5 Außerhalb dieser Reihe steht F. Conti mit seinem 1719 für Wien geschriebenen Don Chisciotte in Sierra Morena. Mattheson, Critica musica I 98. J. A. P. Schulz bei Gerber N L I 772. 6 Scherillo S. 105 ff.

als Buffodichter versucht haben, freilich steht seine Verfasserschaft keineswegs sicher fest[1].

Vinci, der ganzen Art seines Talentes nach[2] der geborene Buffokomponist, hat gleich mit seinen »Zite 'n galera« (1722) ein Muster der Gattung geschaffen[3]. Auch er schöpft noch aus dem Vollen der neapolitanischen Volksmusik, hat aber daneben den künstlerischen Ausdruck des Komischen um eine ganze Reihe melodischer Typen dauernd bereichert. Er und seine Zeit lieben die kurzen, hüpfenden Motive, oft synkopiert oder mit Schleifern an den Phrasenschlüssen (Zite I 5, 12):



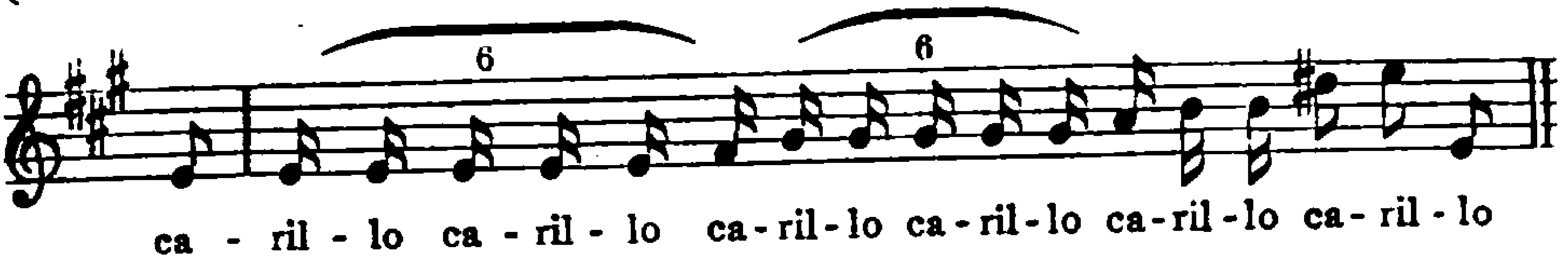
Die — nicht selten in Moll stehenden — Sicilianos sind auffallend stark vertreten, sie tragen alle Merkmale süditalienischer Volksmusik. Auch die raschen Prestosätze im dreiteiligen Takt mit lauter gleichen Noten, die von jetzt an ein Hauptkennzeichen des komischen Stiles bilden, sind ursprünglich wohl irgend einer bestimmten Abart des Volksliedes entnommen, vgl. das Scheltlied Ciccariellos (III 9):



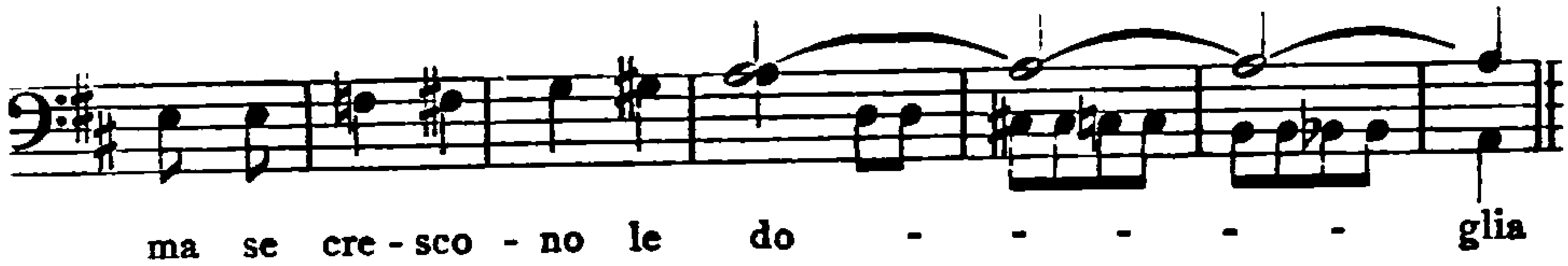
[1] Auffallend ist, daß Metastasio selbst diese Stücke niemals erwähnt. [2] S. o. S. 232. [3] Ausführlich darüber d'Arienzo S. 73 ff. Sonst kommen von Vinci noch die in seine Ernelinda (1726) eingelegten Intermezzi in Betracht, das übrige ist nicht erhalten.

Ein weiteres Überbleibsel aus der älteren Kunst sind die Kuckucksrufe (I 12) und Echos (II 11).

Aber Vinci zeigt sich bereits auch als Meister drastischer Komik. Er liebt es, in seine Gesänge ganz überraschend Rezitativpartien einzuschieben. So findet sich in dem flotten, marschmäßigen Duett (III 9)[1] plötzlich folgende Partie:



In der Arie des Capitano (III 6) wird zur Zeichnung des Bramarbas außer zwei Trompeten auch noch die Koloratur, im zweiten Intermezzo der Ernelinda in der Doktorarie Questo è il mio recipe die Chromatik:

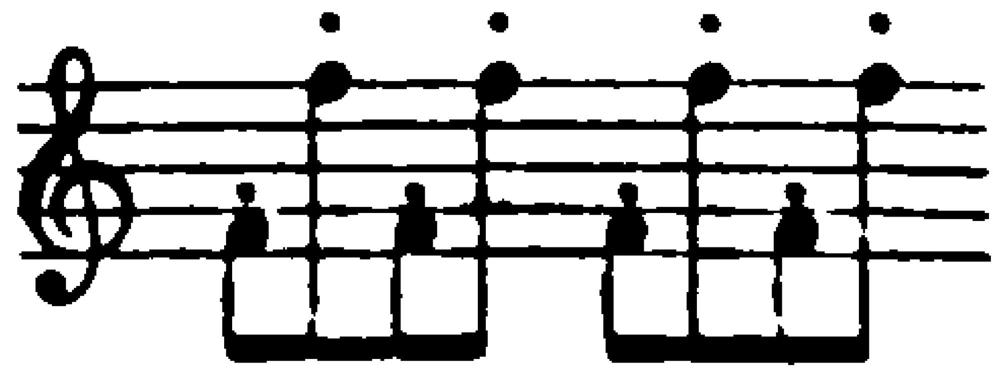


parodistisch verwertet.

Formell ist bei Vinci besonders wichtig das Eindringen der Arienform neben den volkstümlichen Gesängen, und zwar zumeist als dreiteilige Dacapoarie mit allen damaligen Kennzeichen mit Ausnahme der Koloratur[2]. Das ist ein weiterer Beweis dafür, daß auch die Buffooper mehr und mehr den Anschluß an die höhere Kunst suchte. Die Ensemblesätze sind, wie bei Scarlatti, noch rein musikalisch, nicht dramatisch; das Terzett II 13 hat sogar die Form der Dacapoarie. Von den Finales ist das dritte schon durch den Beisatz cantano e suonano nach altem Komödienstil als Abschied des Personals vom Publikum gedacht, das zweite, eine volkstümliche Zankszene, ist trotz dem immer wiederkehrenden »vecchia mascarone« Colangelos ebenfalls rein musikalischer Art[3]. Der selbständige Anteil des Orchesters ist noch

---

[1] D'Arienzo S. 87 ff. [2] Eine merkwürdige Zwischenform zeigt Belluccias Arie I 2 mit den Wiederholungszeichen im ersten Teil. [3] Das erste ist unvollständig erhalten, aber wegen seiner durchgehenden Violinfigur



bemerkenswert. Es ist der erste Ansatz zu der späteren, reich entwickelten motivischen Arbeit im Orchester. Über die Finales dieser Meister im allgemeinen vgl. E. Dent SIMG XI 547 ff., XII 112 ff.

sehr bescheiden; ganze Strecken werden von den Singstimmen überhaupt allein gesungen.

Demselben Stile gehören die Buffoopern L. Leos an, nur daß die Neigung zu ernsteren Gesängen bei ihm bereits stärker ist als bei Vinci. Er ist auch als Buffokomponist solider in seiner Arbeit, aber auch drastischer in seiner Komik, was sich namentlich in seinen parodistischen Stücken zeigt[1]. Seine Finales sind zwar mannigfaltiger und ernster gearbeitet[2], auch taucht im Matremonio annascuso bereits die Teilung in zwei Sätze auf, aber von dramatischem Fortschritt ist auch hier noch nichts zu verspüren. Dagegen ist das Orchester bei ihm selbständiger bedacht. Sind doch von ihm auch die ersten komischen Ouvertüren erhalten: sie sind, wie die ernsten, dreisätzig, nur daß Leo für den Schlußsatz das Menuett bevorzugt (La semmeglianza di chi l'ha fatta 1726, Matremonio, Alidoro); in das Menuett der Sinfonie des Matremonio ist sogar noch ein Balletto mit zwei konzertierenden Orchestern eingefügt.

Ihren ersten klassischen Höhepunkt erreichte die neapolitanische Buffokunst in Pergolesis Intermezzo La serva padrona (1733)[3]. Daß der Meister mit diesem Werke höher hinaus wollte, beweist sein Verzicht sowohl auf den Dialekt als auf den nachgerade zum Überdruß häufig auftauchenden Siciliano. Der frische Volkston ist zwar beibehalten, aber im Dienste der Charakteristik stilisiert, bei dem listigen Volkskinde Serpina tritt er deutlicher hervor als bei dem grämlichen alten Pantalone Uberto. In der komischen Charakterzeichnung und in dem genialen Ausschöpfen der jeweiligen Situation besteht der Hauptfortschritt des Werkchens; sehr fein sind dabei auch einzelne motivische Anklänge verwandt. Die Charaktere selbst sind nichts weniger als neu, aber die individuelle Freiheit ihrer Behandlung stempelt das Stück zu einem klassischen Werk seiner Art, das an Wirkung bis auf heute nichts eingebüßt hat. Seine Spuren finden wir denn auch auf Schritt

---

[1] Lo matremonio annascuso (1727) parodiert I 5 die Seesturmgleichnisarien und II 6 die Schäferei der opera seria in ergötzlichster Weise. [2] Das Quartett im Alidoro von 1740 (I 14) ist z. B. ein Kanon. [3] Es hat bekanntlich durch die Pariser Aufführungen von 1752 mittelbar den Anstoß zur Begründung der französischen opera comique gegeben. Damals erhielt es zugleich verschiedene französische Einlagen, die dann später auch in die deutschen Klavierauszüge übergegangen sind. Auf die alte italienische Buffogestalt geht die neue deutsche Übersetzung und Bearbeitung von H. Abert zurück (München, Wunderhornverlag 1910).

und Tritt wieder[1]. Pergolesis komische Vollopern folgen dagegen mit Dialekt und volkstümlichen Satztypen den hergebrachten Mustern. Stofflich sind sie bemerkenswert teils durch parodistische, teils durch rührselige Züge[2], formell durch den Versuch, die Arienform der Ensembles mit gesteigerten dramatischen Leben zu erfüllen[3].

In der nächsten Komponistengeneration erreicht die Buffokunst ihre höchste Blüte, die uns zugleich unmittelbar an Mozart selbst heranführt. Allerdings nimmt sie damit zugleich, und zwar schon rein dichterisch, ein erheblich verändertes Gepräge an. Im Grunde schlug sie denselben Weg ein, wie die gleichzeitige gesprochene Komödie: sie suchte sich von dem Geist der alten Stegreifposse zu befreien und zu einem feineren musikalischen Lustspiel durchzuarbeiten, und es ist kein Zufall, daß gerade Goldoni dabei die Hauptrolle spielt. So werden vor allem die alten Charaktermasken in die Nebenrollen der Diener usw. verwiesen und der Dialekt auf sie beschränkt. Dafür treten ernstere Gestalten (parti serie) in den Vordergrund, namentlich Liebespaare, deren wechselvolle Schicksale den Hauptinhalt der Stücke bilden. Vollständig verdrängen ließen sich die alten komischen Figuren freilich nicht, ja sie wurden sogar noch um einige vermehrt, wie z. B. den durch Trinchera eingeführten Notar. Überhaupt hat die musikalische Komödie ihrer kunstmäßigen Stilisierung einen weit hartnäckigeren Widerstand entgegengesetzt als die gesprochene, und zu einer Verschmelzung der beiden entgegengesetzten Welten von Ernst und Scherz im Sinne Shakespeares ist es überhaupt nicht gekommen. Die Lust an derber Situatonskomik behält meistens die Oberhand über alle feineren Regungen; an tollen Verkleidungen und Verwechslungen, plumpen Mißverständnissen, Trunkenheits-, Prügel- und Duellszenen ist nach wie vor kein Mangel, und vor allem nimmt nunmehr die Verspottung der opera seria einen erneuten Aufschwung, und zwar sowohl was ihren äußeren Apparat, als ihren musikalischen Stil mit ihren Liebes- und Geisterszenen, ihren Gleichnisarien und Akkompagnatos betrifft.

Mit der Einführung der sentimentalen Liebespaare beginnt auch

---

[1] So schon in Leos Alidoro (1740) I 8 (questa cosa) und 11 (chiano meo), dann in Majos Intermezzi von 1752 (Rom, Bibl. Casanatense) u. ö., auch in der Licenza von Glucks Nozze d'Ercole und in Mozarts Finta semplice (s. o. S. 132). [2] Vgl. seinen Maestro di capella, die Hauptopernparodie seit den Intermezzi von Metastasios Didone. [3] Vgl. namentlich das Terzett im 2. Akt des Frate nnammurato (1732).

die Intrige in der Buffooper eine erhöhte Rolle zu spielen. Meist handelt es sich um Heiratsgeschichten, worin die Liebenden nach mancherlei Fährlichkeiten, unter denen namentlich auch das Entführungsmotiv eine große Rolle spielt, schließlich vereinigt werden; auch der ungetreue Liebhaber, der nach mancherlei Seitensprüngen im Stile Don Giovannis schließlich reumütig zur duldenden Braut zurückkehrt, ist eine beliebte Figur. Mit diesen rührenden Gestalten hat nun aber die opera seria an der übermütigen Schwester ihre Rache genommen. Denn gerade an ihnen offenbart sich der wachsende stilistische Einfluß Zenos und Metastasios besonders deutlich. Ihr galantes Pathos, ihr zierlicher Redeschmuck nisten sich jetzt auch in der Buffopoesie ein und haben die Komponisten mehr als einmal bis in die Koloratur hinein in die gefährliche Nähe der opera seria gedrängt. Selbst deren aufklärerischer Zug macht sich bemerkbar, hier in dem aufdringlichen, meist schon bei den Namen (Buonafede, Tagliaferro) beginnenden Betonen einer bestimmten Eigenschaft einer Figur, dort in einem moralisierenden Untertitel eines Stücks (vgl. Don Giovanni ossia il dissoluto punito). So trieb die opera buffa wie von selbst dem bürgerlichen Rührstück zu. In Piccinnis Buona figliuola (La Cecchina, Text von Goldoni, aufgeführt 1760 zu Rom) ist diese Wandlung vollendet: ihr Inhalt ist die rührende Geschichte eines weiblichen Findelkindes, das sich nach harten Prüfungen als vornehme Dame entpuppt[1] und so mit dem geliebten Marchese schließlich vereinigt wird; von Komik im älteren Sinn ist keine Spur mehr zu finden. Der ungeheure Erfolg des Werks bewies, wie sehr es den empfindsamen Neigungen der Zeit entsprach. Wichtig ist seine Quelle, Richardsons Roman Pamela (1740), dessen Tugendschwärmerei damit auch von der Opernbühne Besitz ergreift. In den dichterisch meist weit tiefer stehenden Nachfolgern der Cecchina sinkt die ganze Gattung mit ihrer Empfindelei und selbstgefälligen Philistermoral zur richtigen Theaterspeise herab, selbst die komischen Bedienten usw., die jetzt zur Unterhaltung des Publikums wieder auftauchen, nehmen etwas von diesem hausbackenen Ton an.

Mit den geschlossenen Charakteren der opera seria können sich

[1] Diese von nun an sehr häufigen Erkennungsszenen werden in Piccinnis Sposo burlato (1772) II 1 verspottet: un personaggio che si sia perduto, si riconosce a un neo, a un segno che ha sul braccio, a una medaglia antica, ad un monile, al tratto ed al portamento signorile.

diese sentimentalen Helden und Heldinnen freilich nicht messen. Wirklich tiefe Leidenschaft ist hier noch weit seltener als dort, da das Publikum sich vor ihr scheute. Die Jünglinge zeichnen sich zwar durch gesellschaftliche Liebenswürdigkeit und persönlichen Mut aus, in ihrem Liebesgefühl aber haben sie etwas merkwürdig Ausdrucksloses. Am besten sind die verführerischen Kavaliersgestalten gelungen, die unmittelbaren Vorgänger Almavivas und Don Giovannis, die, abgesehen von ihrer meist sehr unwahrscheinlichen Bekehrung, stark von dem Zauber der damaligen Gesellschaftskultur berührt sind. Die jungen Heldinnen dagegen ermangeln zwar trotz ihrer mitunter arg verstiegenen Rührseligkeit auch echter Züge nicht, überraschen aber daneben durch oft ganz unvermittelte Flatterhaftigkeit und besonders durch einen sehr nüchternen Sinn, der über der Liebesschwelgerei doch die Hauptsache, die Heirat, nie vergißt. Charakteristisch ist, daß Dichter und Komponisten sie zumeist mit unverhohlener Freude als die Geprellten behandeln: der alte unbarmherzige und gänzlich unsentimentale Buffogeist ließ sich eben niemals ganz austreiben. Überhaupt darf man sich den Gang der Dinge nicht so vorstellen, als ob das Rührstück die alte Buffokunst gänzlich verdrängt hätte. Nach wie vor wurden auch jetzt noch Werke im unverfälschten alten Komödienstil geschrieben, den sich das Volk allen Stilisierungsversuchen zum Trotz nicht rauben lassen wollte[1], und unter dem Namen opera semiseria fand eine Mischgattung eifrige Pflege, die Neues und Altes, Rousseau und neapolitanische Derbheit mehr oder weniger erfolgreich zu vereinigen suchte.

Die Politik fehlt in diesen Stücken bezeichnenderweise nach wie vor fast vollständig. Auch die sozialen Gegensätze treten nicht so scharf heraus wie in der französischen Oper und im deutschen Singspiel. Zwar gelten auch hier die unteren Stände gemeinhin als die nach Charakter und, was dem Italiener weit wichtiger ist, nach Witz und Gewandtheit bevorzugten. Aber auch der Adel kommt zu seinem Recht, und wenn auch die einzelnen Stände und Berufe nach Herzenslust verspottet werden, so fehlen doch die scharfen sozialen Spitzen. Auch die literarische Satire ist schwach vertreten. Wohl machen sich

[1] Bezeichnend ist die im Konservatorium zu Neapel unter dem Namen La Cecchina zitella erhaltene Fassung von Piccinnis Werk, die nicht nur für einzelne Personen den Dialekt, sondern auch komische Episoden alten Stils wieder einführt. Noch Mozarts Così fan tutte ist ein Buffotext älteren Schlages.

die Plänkeleien zwischen Goldoni und Gozzi bisweilen bemerklich[1], und bei der Schilderung der beliebten Blaustrümpfe fällt mancher literarische Hieb ab[2], auch weht in der Zeichnung der auftretenden Franzosen etwas von dem Geiste der Satire Maffeis und Alfieris gegen die Gallomanie der Zeit. Aber im ganzen gilt der Spott weit mehr den allgemeinen Typen als einzelnen Erscheinungen und Strömungen des Tages. Eine Ausnahme macht allein die Parodie der opera seria, die jetzt womöglich noch üppiger ins Kraut schießt als früher und auch vor Gluck nicht halt macht[3].

Eine besondere Rolle fällt gerade dabei Venedig zu, dessen Bühnen sich in der komischen Oper mehr von dem früheren Sondergeist bewahrten als in der tragischen. In dieser Demokratie wehte eine schärfere satirische Luft als in dem vizeköniglichen Neapel, und schon im 17. Jahrhundert hat sich die Travestie der antiken Sage dort ganz besonderer Gunst erfreut. Im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts ging die schärfste Satire, die je auf die opera seria und ihren Betrieb geschrieben wurde, von Venedig aus, Marcellos »Teatro alla moda«, dessen Geist alsbald auch die Buffodichtung erfaßte. Das Haupt dieser venezianischen Buffooper war G. M. Buini (gest. 1739), Dichter und Komponist zugleich, von dessen Schaffen wir leider nur die Texte kennen[4]. Nun war zwar allerdings die Theatersatire, wie gezeigt wurde[5], auch den Neapolitanern nicht fremd, aber sie taucht bei ihnen doch nur gelegentlich auf, während sie in Venedig geradezu zu einer besonderen Unterart der Buffooper entwickelt wurde. Der Dichter Goldoni und der Komponist Galuppi, beide aus Venedig, haben von diesem eigentümlichen, stark dem „Aktuellen" zugewandten Buffogeiste ihrer Heimat nachhaltige Anregungen empfangen[6].

---

1 So in der Bella verità (1762). 2 Hierher gehört auch die Satire auf den gelehrten Gräzisten Sav. Mattei in G. B. Lorenzis »Socrate immaginario« (1775), einem der besten Buffotexte der Zeit. 3 S. weiter unten. In Anfossis Geloso in cimento II 9 meint Fabio, der soeben einen Operntext gelesen hat: »Oh quanto che impazziscono i poveri poeti nel compor questi drammi!« 4 Vgl. E. Dent, SIMG XIII 329 ff. 5 S. o. S. 407. 6 Besonders lehrreich ist Goldonis Oper La bella verità (1762), Musik von Piccinni. Sie handelt von der Einstudierung einer ernsten Oper. Da tritt zunächst der Impresario auf, der sein hartes Los mit den Worten beklagt: il mestiere è malandrino, ma nol posso abbandonar; im 1. Finale wird er von seinen Sängerinnen, die das Unmöglichste von ihm verlangen, nach verschiedenen Wutanfällen durch Koketterie doch noch herumgebracht. Aber auch dem Theaterdichter wird übel mitgespielt. Sehr abfällig heißt es I 8

Ein ganz entgegengesetztes Gebiet erschloß der Buffooper der Neapolitaner Fr. Cerlone (gest. um 1816), der Gozzi der ganzen Gattung: die Welt des Wunderbaren und Märchenhaften, wobei er freilich über bloße Illusionskunststücke selten hinauskommt[1]. Man merkt überhaupt, wie mit der steigenden Beliebtheit der Gattung auch der Stoffhunger unter den Dichtern wächst und sie mitunter zu recht verstiegenen und sinnlosen Erfindungen treibt.

Der künstlerische Wert dieser Dichtung, in der die schärfsten Gegensätze oft ganz unvermittelt durcheinanderwirbeln, steht nach wie vor nicht sehr hoch; sie folgt mit wenigen Ausnahmen dem Modegeschmack und hat denn auch der Zeit sehr bald ihren Zoll zahlen müssen. Nur einzelne Dichter ragen mit höheren dramatischen Ansprüchen aus der Masse hervor: neben Goldoni selbst G. B. Lorenzi (ca. 1719—1805) und G. B. Casti (1721—1803). Unter ihren, besonders Castis Händen stößt die opera buffa die letzten Merkmale ihres neapolitanischen Ursprungs ab und wird zur allgemein italienischen Musikkomödie.

Ein weit erfreulicheres Bild gewährt die musikalische Seite. Das Herrenrecht, das die Buffooper auch jetzt noch den Komponisten zugestand, haben sie nach Kräften auszunützen verstanden, und die Freiheit der Gestaltung hat ihre Phantasie weit stärker angeregt, als es die opera seria mit ihren strengen Regeln je vermochte. Sie haben diesem seltsamen Gemisch von Komik und Empfindsamkeit erst zu wirklichem Leben verholfen und ihm die stilistische Einheit verliehen,

von seiner Tätigkeit: quando il libretto è fatto, forse si è fatto il men; gegen die Wünsche der Sänger darf er überhaupt nicht aufmucken, und im 1. Finale herrschen sie den Verzweifelten an: „Schreibt doch einfach hin, was kein Mensch versteht." Nicht viel besser ergeht es dem maestro al cembalo. Auch er ist ein notwendiges Übel, und für die Liebesbedürfnisse der Sängerinnen kommt er nur so lange in Betracht, als kein vornehmer Herr da ist; die Theaterliebe gilt ihm, wie dem Alfonso Mozarts die Weibertreue, als der Phönix, den „noch niemand sah". Auch der Theaterschneider erscheint, um die Toilette der zeternden Damen in Ordnung zu bringen. Wichtig ist fernerhin auch das Lob Bolognas als besonders guter Theaterstadt (I 4) und der komische Streit über den Tanz (III 7—10). Ein ähnliches, an Marcellos »Teatro alla moda« gemahnendes Kulturbildchen findet sich in Jommellis »La Critica« (1766), wo außerdem noch das Kastratentum und der Gegensatz zwischen italienischer und französischer Oper komisch behandelt werden. Vgl. dazu noch Chiaris »Amore in musica« (1760). J. Haydns »Canterina« (1767), Gaßmanns »Opera seria«, Guglielmis »Impresa d'opera« (beide 1769) u. a. Absenker dieses Geistes sind Mozarts „Schauspieldirektor", Lortzings „Opernprobe" und neuerdings R. Strauß' „Ariadne auf Naxos". [1] Scherillo S. 496 ff.

die die Poeten nur zu häufig vermissen ließen. Kein Opernkomponist ließ es sich nehmen, neben der ernsten auch die heitere Oper ausgiebig zu pflegen, und den meisten sind hier bedeutendere Würfe geglückt als dort. Zu Mozarts Zeiten hatte die italienische Buffooper eine solche Höhe der Entwicklung erreicht, daß sie auf ihrem eigenen Gebiete kaum zu überbieten war.

Am geringsten ist der Fortschritt in der Melodik, soweit sie in volkstümlichem Grunde wurzelt. Hier geht es nach wie vor mehr prickelnd und lustig als originell zu, dieselben kleinen, hüpfenden Motive, dieselben kurzen freien Vorschläge, dieselben Melodien in lauter kleinen Notenwerten kehren immer wieder, und auch die alten rhythmischen Typen, voran der Siciliano, lassen sich nicht verdrängen. Ebenso einfach bleiben Harmonik und Satzführung; die Melodien sind meist auf Terzen- und Sextenbegleitung angelegt, und auch die harmonischen Überraschungen beschränken sich nach wie vor auf den plötzlichen Wechsel von Dur und Moll. Dagegen wird sowohl jene naturalistische Buffosprache, die auf geordnete Melodiebildung überhaupt verzichtet, als namentlich der dramatische Anteil des Orchesters gegen früher ungeahnt erweitert. Hier sind die bisherigen Ansätze zu einem System ausgebaut worden, das dem musikalischen Drama weit über die Grenzen der Buffooper hinaus neue Ausblicke erschlossen hat.

Der Einfluß des Metastasianismus auf die Texte hat nun freilich auch die Musik insofern in Mitleidenschaft gezogen, als er eine ganze Reihe wirklich ernst und nicht wie früher parodistisch gemeinter Gesänge hervorrief, die namentlich den Liebespaaren in den Mund gelegt werden. Sie gleichen nach Form und Charakter denen der opera seria oft aufs Haar, bis in die schweifenden Koloraturen hinein. Zwar hat die Neigung, die Koloratur parodistisch zu verwenden, auch jetzt noch das Übergewicht, aber daneben steht doch eine Minderzahl von Fällen, wo davon keine Spur mehr zu bemerken ist. Auch hier war es die Rücksicht auf die Sänger, die die Komponisten, und unter ihnen auch Mozart, zu dieser Stilvermischung veranlaßte.

Der Formenschatz wird schon insofern reicher, als die unter Vinci drohende Vorherrschaft der Dacapo-Arie beseitigt wird; sie wird jetzt im wesentlichen auf die der opera seria am nächsten stehenden Gesänge beschränkt. Dagegen erfährt nunmehr neben den volkstümlichen Liedformen die eigentliche Buffoarie eine besondere Pflege. Ihre

Hauptform, die oft unter dem Namen Kavatine läuft, ist die zweiteilige, häufig wird ihr eine steigernde Coda (Stretta) angehängt, die sich bisweilen zu einem besonderen Satze auswächst. Daneben erscheint aber auch die vierteilige Arie, ja auch zusammengesetzte Bildungen, zu Mozarts Zeiten namentlich die Verbindung eines langsamen Teils mit einem raschen, und endlich die Rondoform.

Die größte Veränderung aber erfuhr das Formenbild der Buffooper durch die gesteigerte Bedeutung der Ensembles (pezzi concertati). Mehr und mehr durchbrechen sie die gewohnte Reihenfolge von Rezitativ und Arie, und auch ihr Bau nimmt immer freiere Formen an; nur das Anfangsstück, die introduzione, die auch jetzt noch mit Vorliebe als besondere Nummer zwischen Sinfonie und erstem Akt gezählt wird, neigt auch in dieser Periode noch den volkstümlichen Formen des Refraingesanges und Rondos zu. Der folgenschwerste Schritt aber, der jetzt getan wurde, betrifft die Stellung und den Ausbau der Finales. Zunächst handelte es sich um die beiden ersten Aktschlüsse, erst im weiteren Verlaufe wurde auch der dritte, der sich geraume Zeit noch mit einem einfachen, heiteren Schlußgesang hatte begnügen müssen, zu einem vollen Finale ausgestaltet.

Über die Geschichte dieser nicht allein für die Buffooper so überaus wichtigen Form herrschen auch heute noch zum Teil recht unklare Vorstellungen, weil man, wie so oft in Operndingen, über der musikalischen Seite die dichterische zu vergessen pflegt. Alle bisher besprochenen Finales sind ihrem Texte nach nichts als lyrische Ausklänge einer bereits abgeschlossenen Handlung. Entweder entlädt sich die vorausgegangene dramatische Spannung in einem mehr oder minder bewegten Stimmungsbild oder gar, wie bei den Opernschlüssen, nach altem Buffobrauche in einer allgemeinen, heiteren Schlußmoral, die ebensosehr dem Publikum wie den Darstellern selbst gilt. Mögen diese Stimmungsbilder im Einzelnen noch so fein abschattiert sein, dramatisch im eigentlichen Sinne sind sie nicht, denn die Handlung schreitet nicht fort, so wenig wie bei der Soloarie. Darum waren diese Ensembles auch musikalisch ohne weiteres mit dem bestehenden Formenschatz, namentlich der dreiteiligen Arie, zu bewältigen. Es sind fast ausschließlich mehrstimmige Arien[1], von den Einzelarien nur durch den volleren

[1] Auch die zweiteiligen Finales bei Leo (Matremonio nnascuso) und Jommelli (Don Trastullo) sind zwar formell freier gehalten, verlassen aber trotzdem den Boden des rein Musikalischen nicht.

Klang unterschieden und vor allem ohne jeden Versuch, die verschiedenen Teilnehmer von einander zu unterscheiden (Arienfinales). Das mußte sich jedoch von dem Augenblick an ändern, da die Musiker auf den Gedanken kamen, die dramatischen Höhepunkte an den Aktschlüssen, die bisher oft genug im Rezitativ verlaufen waren, in den Finales nicht bloß ausklingen zu lassen, sondern selbst darzustellen. Damit standen sie vor neuen Aufgaben, für die die cyklische Arienform nicht mehr ausreichte. Sie konnten auf verschiedene Art gelöst werden, je nach dem Gewicht, das die einzelnen Meister der musikalischen Form als solcher beimaßen. Am folgerichtigsten und zugleich am dramatischsten geht N. Logroscino vor: er hält sich allein an den Verlauf der Handlung und entwickelt im engsten Anschluß daran seine Musik, modern gesprochen, er komponiert seine Finales durch, ohne jede Rücksicht auf bereits bestehende Formen[1]. Diese überraschend fortschrittliche Art bedeutete die schärfste Absage an den bisherigen Brauch, sie tastete zugleich aber auch empfindlich das Herrenrecht an, das der Musiker in der opera buffa nun einmal grundsätzlich über den Dichter ausübte, und vermochte sich deshalb trotz Logroscinos anfänglichen Erfolgen in der Gunst des Publikums nicht dauernd zu behaupten. Die zweite Art, die man als Kettenfinale bezeichnen kann, besteht darin, daß die darzustellende Handlung in ihre einzelnen Phasen zerlegt wird und diese dann unter Anlehnung an den bestehenden Formenschatz, jede für sich, musikalisch dargestellt werden; die Einheit eines solchen, oft weit über ein Dutzend Glieder umfassenden Komplexes wird durch eine am Anfang, Schluß und häufig auch in der Mitte festgehaltene Grundtonart hergestellt. Diese an Abwechslung besonders reiche Form war für die auf tolle Überraschungen aller Art berechnete Komik vieler Finales vorzüglich geeignet. Sie führte dem Hörer eine Reihe packender Bilder, jedes einzelne in übersichtlicher Form, vor. Aber sie brachte die Komponisten mit dem Augenblick in Verlegenheit, da sie den Versuch machten, die ganzen Komplexe auch innerlich als geschlossene Einheiten aufzufassen und zu behandeln. Sie suchten sich zunächst dadurch zu helfen, daß sie im Verlaufe eines Finales einzelne Abschnitte einfach wiederholten, und erreichten

[1] Von den uns erhaltenen Werken zuerst im Governatore von 1747. Die lange gröblich verkannte Stellung Logroscinos in der Geschichte des Finales hat erstmals H. Kretzschmar (Ges. Auff. II 374 ff.) klar dargestellt.

dadurch zweifellos auch eine größere Geschlossenheit, aber das Verfahren blieb im Grunde doch im rein Mechanischen stecken. Da erwies sich nun eine dritte Form als weit brauchbarer, die die Wiederholung bestimmter Hauptgedanken zum Gesetz erhob und daraus ein organisches reich gegliedertes Ganzes entwickelte: das Rondo. Das war nun allerdings von Hause aus wieder eine rein musikalische Form, aber sie war weit geschmeidiger als alle andern, sie vermochte sich mit ihrem Gegensatz eines Hauptthemas und verschiedener Seitenthemen den Wendungen der Handlung weit inniger anzuschmiegen und dabei doch mit ihrem immer wiederkehrenden Hauptgedanken die Einheitlichkeit und namentlich die Übersichtlichkeit zu wahren. Voll durchgebildet erscheint diese Rondoform erstmals im ersten Finale von Piccinnis »Buona figliuola«, zugleich einem schönen Beispiel dafür, welche Dienste das mit dem Rondo verquickte Prinzip der Variation dem Drama zu leisten vermag. Ketten- und Rondofinale haben nun in verschiedenen Kreuzungs- und Mischformen, zu denen sich gelegentlich auch noch durchkomponierte Sätze gesellen, die ganze Entwicklung bis Mozart beherrscht. Die Bildungen werden um so reicher und mannigfaltiger, je mehr zu dem Streben nach Einheitlichkeit noch ein weiteres hinzutritt: nach Steigerung. Schon dem Komponistengeschlecht vor Mozart steht der Sinn nicht mehr bloß nach einem drastischen Bilderwechsel, sie suchen vielmehr die Vorgänge psychologisch zu entwickeln und zu erschöpfen, fassen die äußere Situation als Ergebnis seelischer Spannungen auf und suchen diese mit steigender Kunst vorzubereiten, zu steigern und schließlich zu entladen. Es ist bezeichnend, daß diese feinere Art der Komik gerade in Deutschland den höchsten Gipfel ihrer Ausbildung erhalten hat.

Am Eingang dieses Zeitabschnitts klafft allerdings wiederum eine bedauerliche Lücke in unserer geschichtlichen Kenntnis, da uns von einem der Hauptvertreter der Gattung, Rinaldo di Capua (gest. nach 1771) nur ein einziges Werk, La zingara, erhalten ist[1]. Etwas besser sind wir mit dem genannten N. Logroscino (gest. 1763) daran, nach den neuesten Forschungen einem der Hauptförderer des neuen Buffostils[2]. Mit ihm zieht die feinere Buffodramatik, die es bisher nur im Intermezzo zu vollendeten Leistungen gebracht hatte, auch in die komische Volloper ein. Von seiner wichtigsten, das Finale

[1] Ph. Spitta, Musikgeschichtl. Aufsätze 1894, 131 ff. [2] H. Kretzschmar a. a. O.

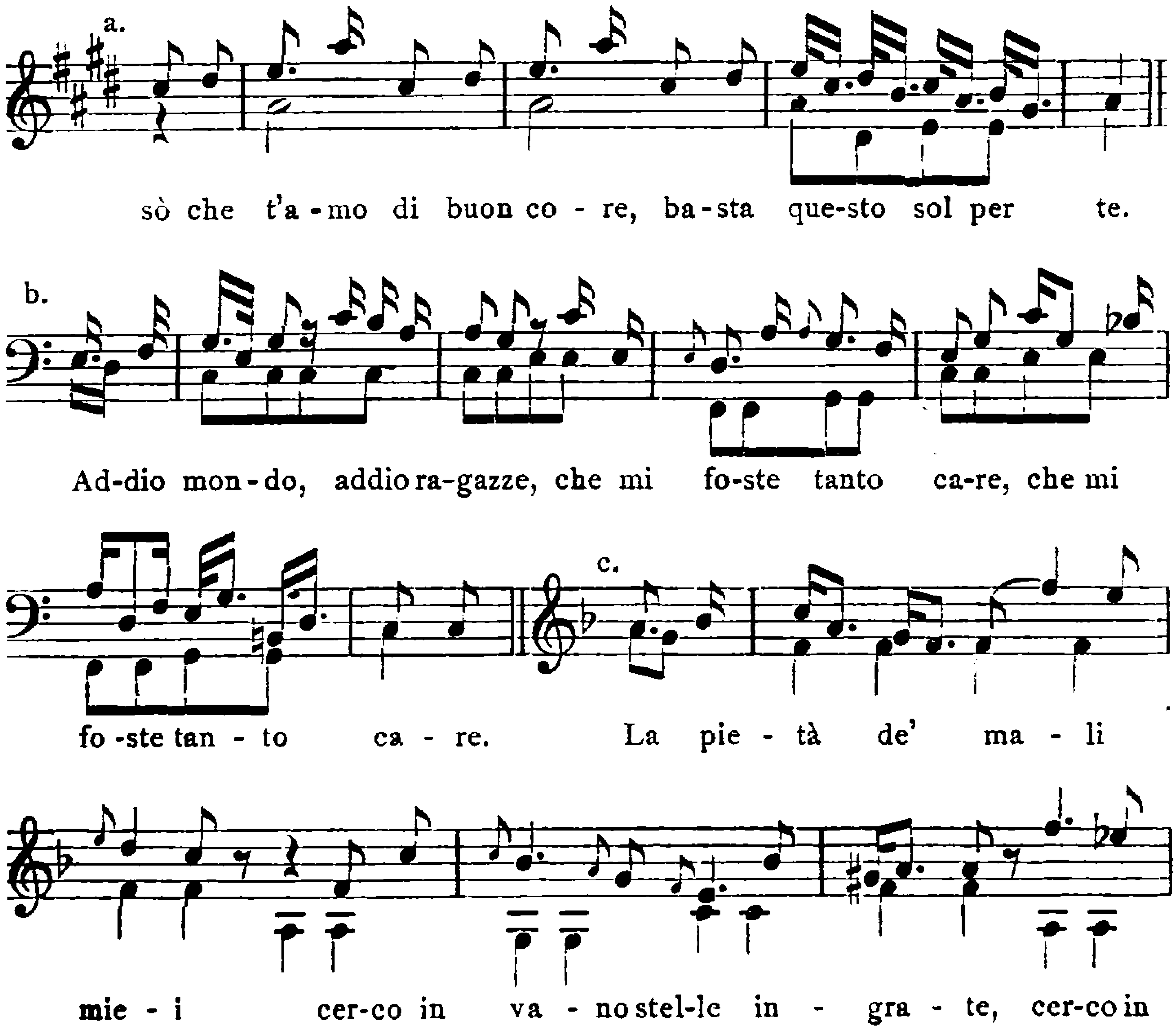
betreffenden Neuerung war bereits die Rede; er hat aber als echter Dramatiker der Buffooper auch sonst viel neues Blut zugeführt, indem er sie von dem Überwuchern des Sicilianos und der Dacapoarie befreite. Wenn sie sich von jetzt an vor der opera seria hauptsächlich durch einen weit lebendigeren Formenreichtum auszeichnet, so ist das ganz wesentlich sein Verdienst. Sein ganzer Buffostil ist das Werk bewußten dramatischen Strebens; alle Errungenschaften seiner Vorgänger, den Gegensatz zwischen Volks- und Kunstmäßigem, das Einflechten rezitativischer[1] oder realistischer Partien in die Melodik, die kurzen, plastischen, oft wiederholten Motive hat er in diesem Sinne weitergebildet und aus eigenem geistigem Besitz bedeutend vermehrt.

Von seinen Zeitgenossen und Nachfolgern hat zunächst die wesentlich der Erneuerung des ernsten Musikdramas zugewandte Schule Hasses der Buffooper nicht die gleiche Aufmerksamkeit gewidmet. Jommelli zeigt sich schon in seinem Don Trastullo (1749) als der Meister grotesker Parodie, der er als Buffokomponist auch späterhin geblieben ist. Er, der der opera seria wieder so viel echt dramatisches Leben eingeflößt hat, verspottet sie in seinen Buffowerken bis zum Souffleur und Theaterschneider herab so unbarmherzig wie wenige. Die Hauptvorzüge seiner Kunst, seine kunstvollen Ensembles und sein dramatischer Orchestersatz, sind auch seinen Buffowerken zu Gute gekommen. Seine Ensembles sind zwar meist von einer etwas schwerblütigen Haltung, aber sie gruppieren die Stimmen höchst lebendig und streben auch mit Erfolg darnach, die einzelnen Personen zu individualisieren. Seine letzte und bedeutendste Buffooper, die »Schiava liberata« (1768), die nicht nur in ihren rührseligen Partien, sondern auch in ihren Finales den Einfluß Piccinnis aufweist, wird uns unter den dichterischen Vorbildern von Mozarts „Entführung" nochmals begegnen[2].

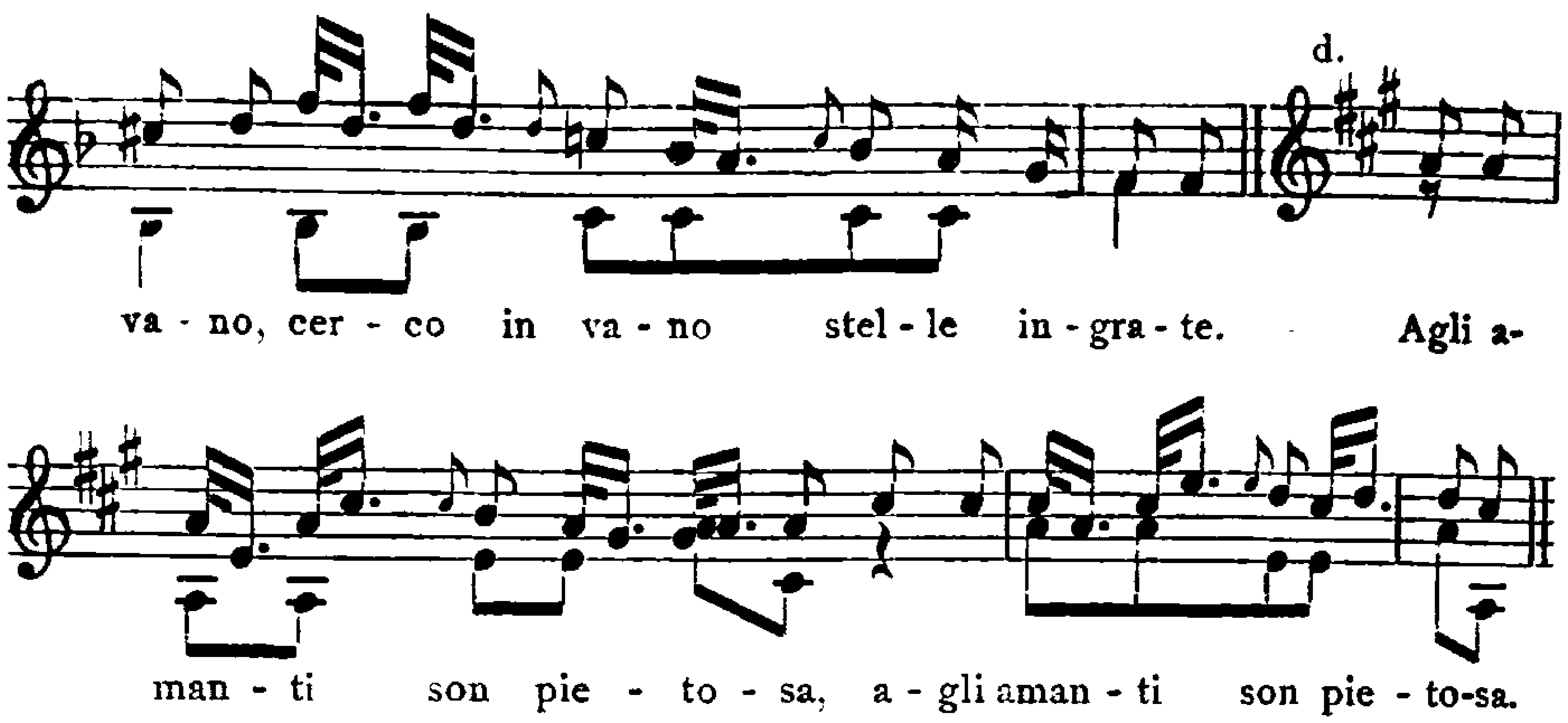
Auch bei Traëtta nimmt die komische Oper neben der tragischen einen verhältnismäßig bescheidenen Platz ein, enthält aber dabei doch Proben eines starken und selbständigen Talentes. Es zeigt sich schon in seiner ersten erhaltenen Buffooper Il Buovo d'Antona (Venedig 1759[3]) in einer Reihe von Stücken von ausgesuchtem malerischem Reiz, wie den Liedern des derben Müllerknechts, der bettelnden Pilger,

[1] Die aus Mozarts Figaro bekannten, spannenden kleinen Rezitativstellen in den Arien gehen in letzter Linie auf ihn zurück. [2] H. Abert, Jommelli 403 ff. [3] H. Goldschmidt DTB XIV 1, S. XIV.

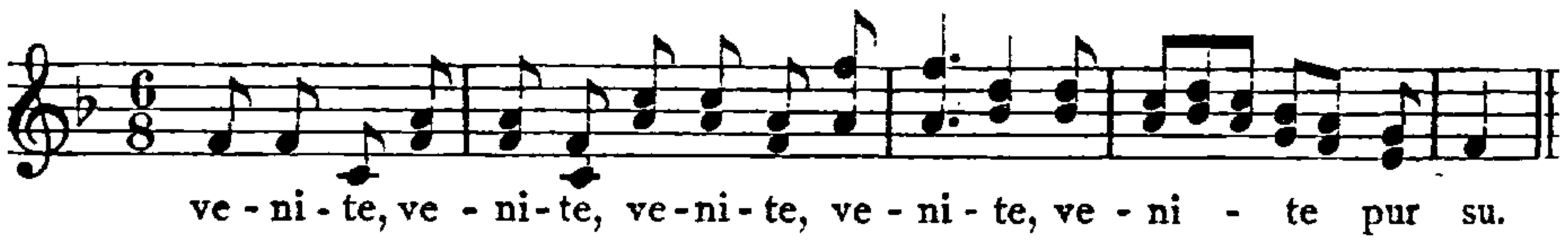
einer großen komischen Gerichtsarie, einem Schlummerlied, Jagdstück usw. Auch der Parodie hat Traëtta neue Seiten abgewonnen, z. B. in der grotesken Vision des betrunkenen Giannino in den Serve rivali (1766, II 9) oder in den abenteuerlichen Zauber- und Wahnsinnsszenen des Cavaliere errante (1778); selbst Gluck wird dabei nicht geschont[1]. Sonst ist Traëtta allerdings im Karikieren weit zurückhaltender als die übrigen Neapolitaner und nähert sich hierin mehr der Art Galuppis; die Zeichnung eines Charakters steht ihm mindestens ebenso hoch wie dessen Verzerrung. Ein Hauptvorzug seiner Buffokunst wie seiner tragischen ist seine ebenso vielseitige wie warme und edle Erfindung, und gerade sie hat bei Mozart deutliche Spuren hinterlassen[2], wie folgende Beispiele zeigen[3]:



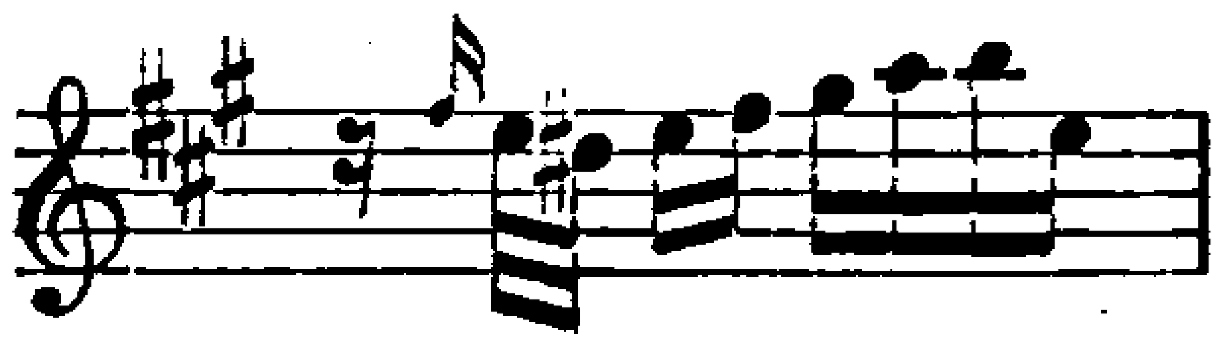
[1] II 2 hält sich Guido in seinem Zauberwahn für Orpheus und stimmt in verzerrter, leiriger Instrumentation Glucks Che farò senz' Euridice an (vgl. DTÖ 44a, Anhang). Aber schon Melissas Arie Agli amanti son pietosa I 5 spielt deutlich darauf an. [2] Einige Beispiele bei Kretzschmar, Ges. Auff. II 269. [3] Serve rivali I 8, Cavaliere errante I 1, 7, 5.



Namentlich in den Dreiklangsmotiven des letzten Beispiels berührt er sich häufig mit Mozart, vgl. Buovo d'Antona II. 7:



Der Cavaliere errante weist daneben noch Wiener Einflüsse auf, namentlich in der liedmäßigen Melodik und den sorgfältigeren Mittelstimmen (auch die häufigen Albertifiguren in den zweiten Geigen gehören hierher)[1]. Traëttas Orchestersprache ist außerordentlich beweglich und vielseitig und besonders reich an witzigen tonmalerischen Einfällen (Vogelgezwitscher, Schmiede- und andere Arbeitsmotive), aber auch leichtere Gestalten Mozartscher Prägung wie z. B.:



sind schon dem Buovo d'Antona geläufig[2]. In den Finales verläßt Traëtta zwar nicht wie Logroscino den Boden der musikalischen Form, handhabt sie aber mit genialer Freiheit[3]. Dazu kommen von den Serve rivali ab bedeutungsvolle Wiederholungen früherer Themen in

[1] Im Schlußteil der Ouvertüre des Cavaliere taucht sogar ein Thema von ausgesprochen ungarischer Färbung auf. [2] In der Arie des Guido II 4 erscheint nach dem heroischen Teil auf die Worte: Senti tu adesso il resto, perchè l'istoria è bella, via fatemi un balletto ch'io fò da suonator plötzlich die Soloviolin des Ballettgeigers im Orchester. [3] Das zweite Finale des Buovo d'Antona enthält zur Begleitung eines Chitarrone einen graziösen volkstümlichen Rundgesang.

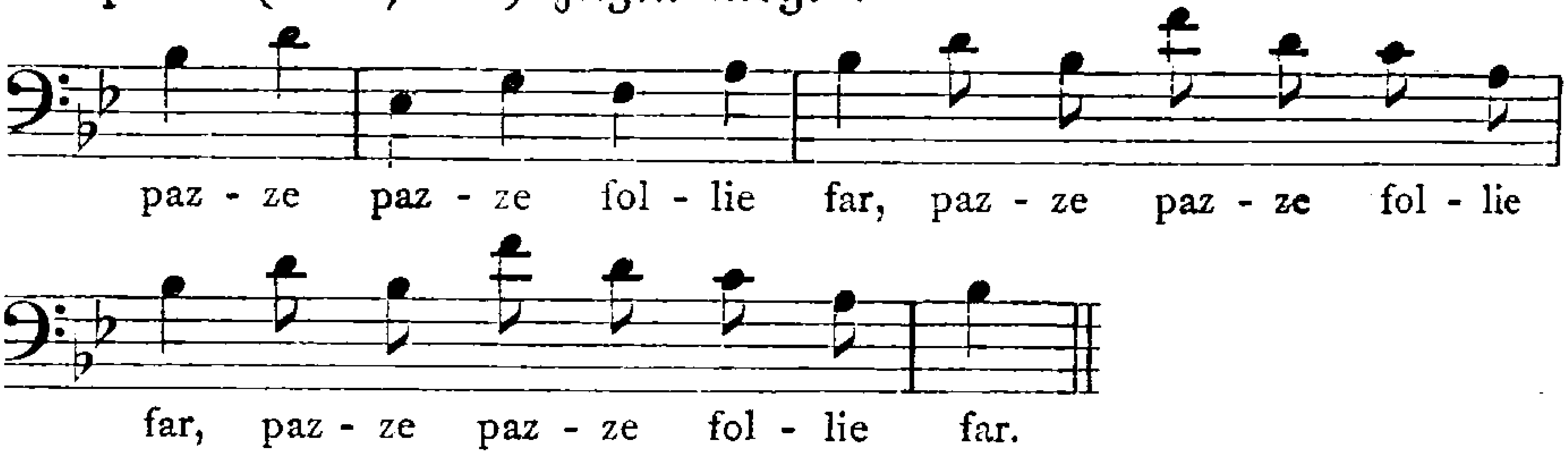
späteren Sätzen. Die Finales des Cavaliere endlich gehören zu den allerfortschrittlichsten Gebilden ihrer Zeit; sie sind reich an dramatischer Abwechslung und Steigerung, stellen einzelne Personen wie ganze Gruppen einander wirksam gegenüber und vereinigen sie dann wieder zu mehr oder weniger kunstvollen Ensembles, oft kanonischer Art, und entfalten endlich auch im Orchester ein reges dramatisches Leben. So hat Traëtta in dieser Oper, trotzdem er gleichsam nur im Nebenamt Buffokomponist war und von den eigentlichen Fachmännern in Neapel und Venedig deutlich beeinflußt ist, der ganzen Gattung ein Werk geschenkt, das trotz seines abgeschmackten Textes[1] der Nachwelt mannigfaltige Anregungen gab.

In der neuneapolitanischen Zeit nahm die opera buffa einen ungeahnten Aufschwung. In erster Linie ist dabei N. Piccinni zu nennen[2]. Der weiche und zarte Grundzug seiner Kunst[3] läßt ihn in der Buona figliuola (La Cecchina) von 1760 als den geborenen Meister des Rührstücks erscheinen. Dieses Werk wäre ohne seinen modischen Text auch heute noch seiner Wirkung sicher. Seiner Zeit brachte es ungeahnt Neues: statt der derben Volkskomik und erbarmungslosen Karikatur fein gezeichnete Charaktere, statt des schallenden Buffogelächters zarte und innige Töne, die von Herzen kamen und zu Herzen gingen. Piccinni ist der erste Italiener, der für seine Gestalten das Mitleid der Hörer fordert, nicht bloß den Spott, und dadurch auch für Mozart besonders wichtig geworden. Freilich bleibt er diesem gegenüber innerhalb des neugewonnenen Gebietes abermals einseitig befangen und erreicht weder die Wucht von dessen Kontrastfiguren noch seine Verschmelzung von Humor und Ernst. Das beweisen namentlich die auch in der Cecchina vereinzelt auftretenden Buffozüge, die mitunter, wie in der Arie des Marchese I 6, geradezu störend wirken, da sie mit Situation und Charakteristik nicht im Einklang stehen. Am besten ist Piccinni die Gestalt des deutschen Soldaten Tagliaferro geglückt, der bei aller Abhängigkeit von den alten Eisenfressern doch einen gutmütigen und biedern Zug offenbart und damit über die bloße Karikatur hinaus zu einer wirklich lebensvollen Figur emporwächst. Auch die übrigen Gestalten verraten das

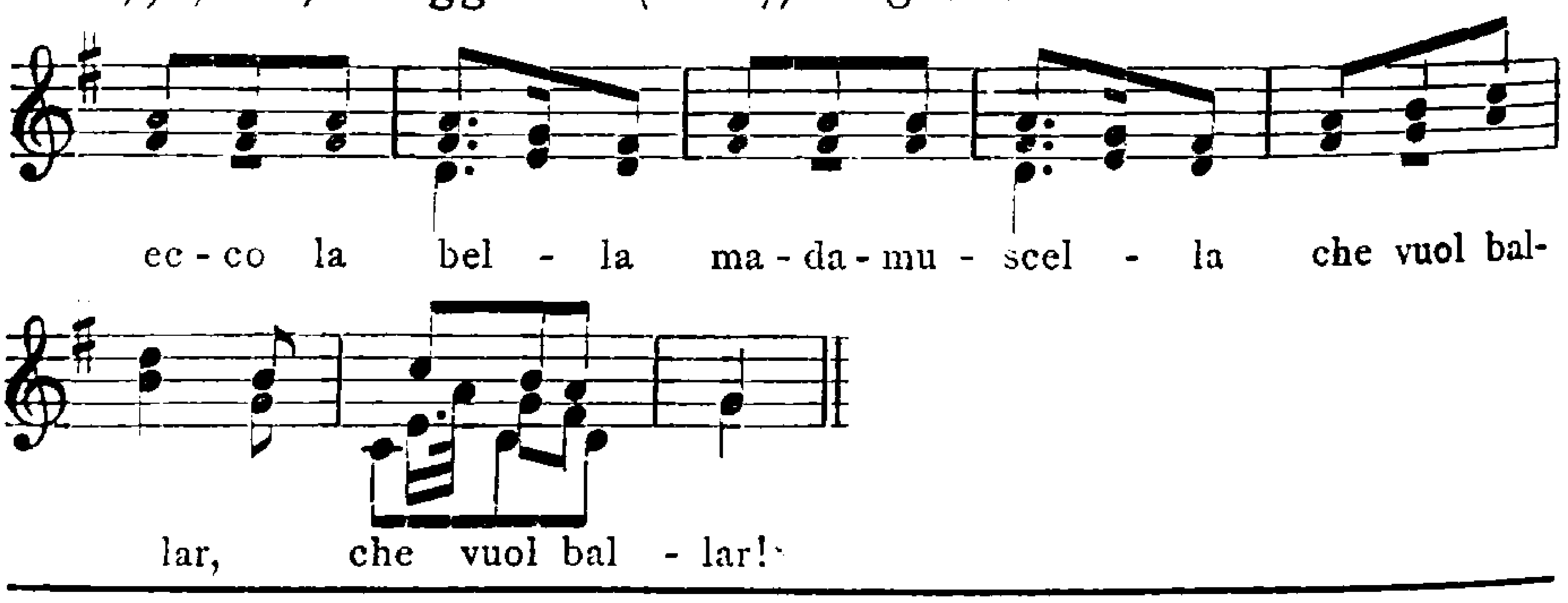
[1] Bemerkt mag noch werden, daß der furchtsame, sein Los beklagende Diener Guidos, Calotto, einige Züge Leporellos trägt (I 1) und schließlich sogar gleich Papageno zum Selbstmord schreiten will (II 10 frägt er das Publikum: non v'è alcuno che trattenga un disperato?). [2] H. Abert JP 1914, 29 ff. [3] S. o. S. 252 f.

Bestreben, denselben Charakter von verschiedenen Seiten darzustellen: bei der Heldin kommt neben der Empfindsamkeit auch das naiv Kindliche zum Ausdruck, die kokette Natur ihrer Gegnerin Sandrina hat einen Stich ins Unheimliche, und in dem Marchese steckt neben dem Standesbewußtsein des Aristokraten auch dessen verfeinerte, fast nervöse Art zu empfinden. Es herrscht in dem Ganzen ein weit leiserer, intimerer Ton als in der älteren Kunst.

Die Neigung zum Zarten und Innigen ist Piccinnis gesamter Buffokunst eigentümlich. Gewiß handhabt er auch den derben Buffostil in allen seinen Spielarten mit vollendetem Geschick, wie eine an Leporello gemahnende Stelle in Bartolos Arie aus der Locandiera di spirito (1770, I 4) zeigen möge[1]:

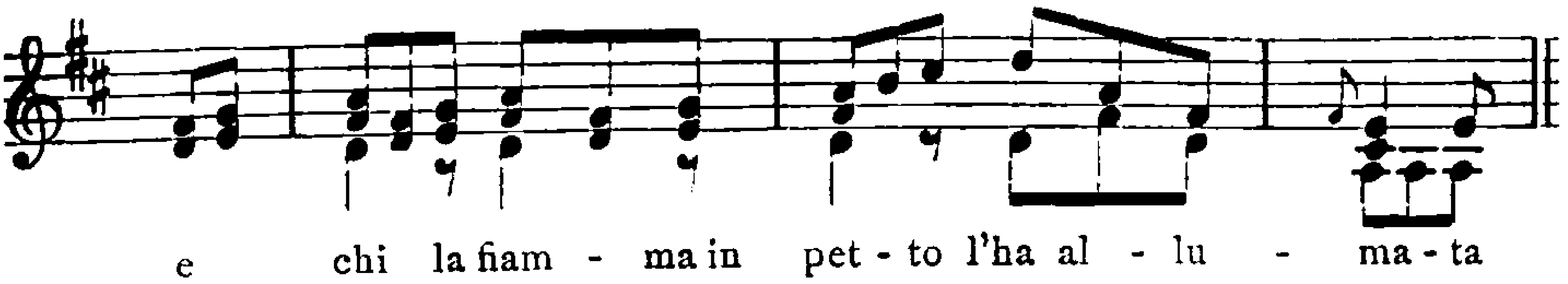


Aber er ist in derartigen Partien doch stark von seinen Vorgängern und Zeitgenossen, besonders Paisiello, abhängig. Das Zarte, Trauliche, Elegische liegt ihm näher als das Aufgeregte und Derbkomische. Das zeigt sich auch in seinen Beziehungen zur Volksmusik. Sie sind bei ihm, wie bei allen seinesgleichen, besonders eng. Nur hält er sich auch hier mit Vorliebe an die anmutige, heitere und schwermütige Seite des Volksliedes. Da haben wir die behaglich fröhlichen Dreiachteltaktrhythmen, Viaggiatori (1775), 1. Finale:

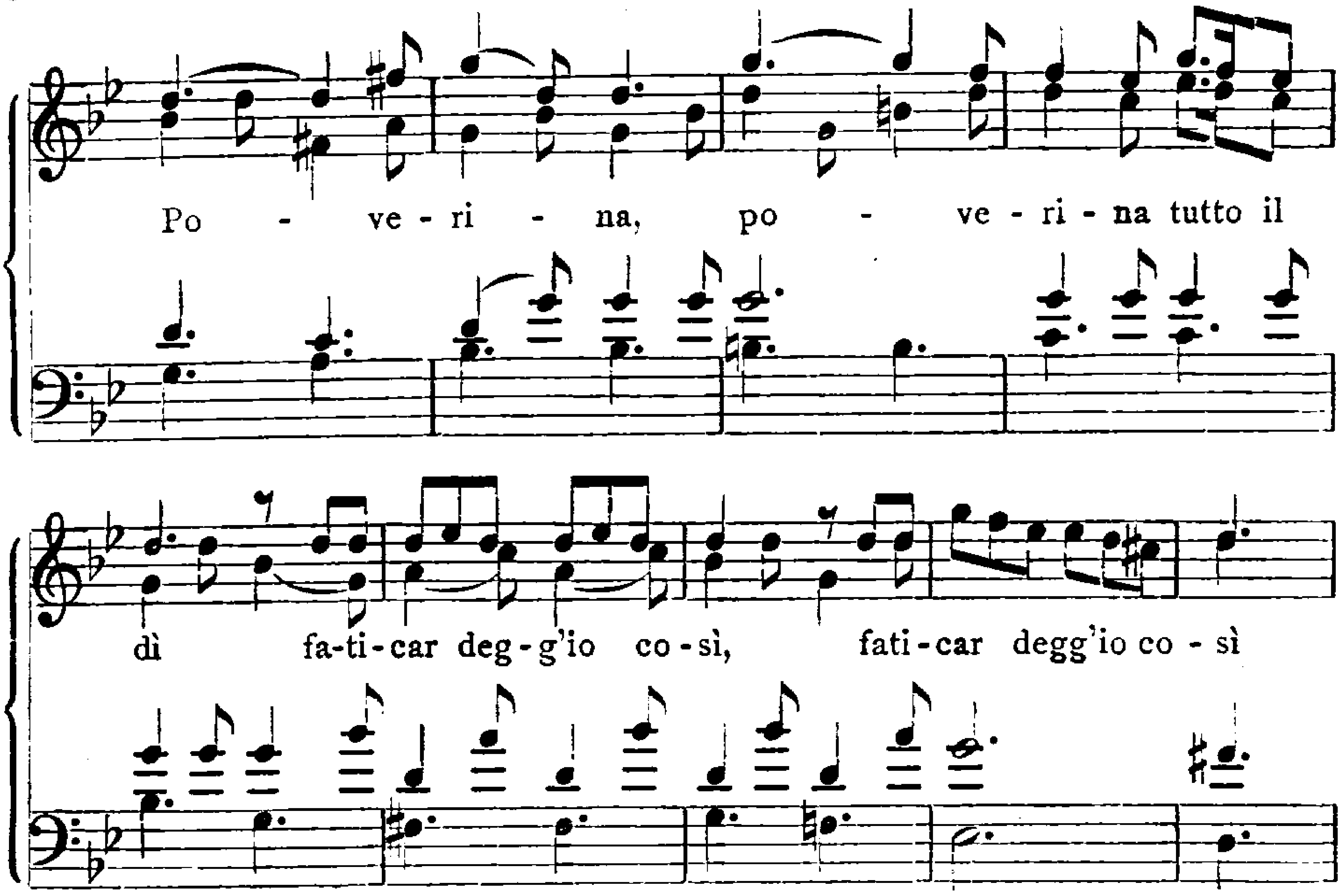


[1] Den charakteristischen, auch bei Mozart häufigen Septimensprung verwendet Piccinni auch in ernsten Arien zum Ausdruck höchster Erregung; vgl. Gelosie (1754) 3. Finale, Donne vendicate (1764) II 2.

die sprühenden Freudenmelodien, die wir in Mozarts Don Giovanni wiederfinden, Enea nel Cuma (1778) I 3:



vor allem aber jene schwermütigen, oft als Ständchen gedachten Sicilianos in Moll, ein Erbteil aus weit früherer Zeit, das Piccinni mit besonderem Geschick weitergebildet hat[1]. Ein wahres Musterbeispiel dafür, wie Piccinni derlei Sätze in den Dienst der Charakteristik gestellt hat, ist Sandrinas Liedchen Cecchina I 5 mit dem Anfang:

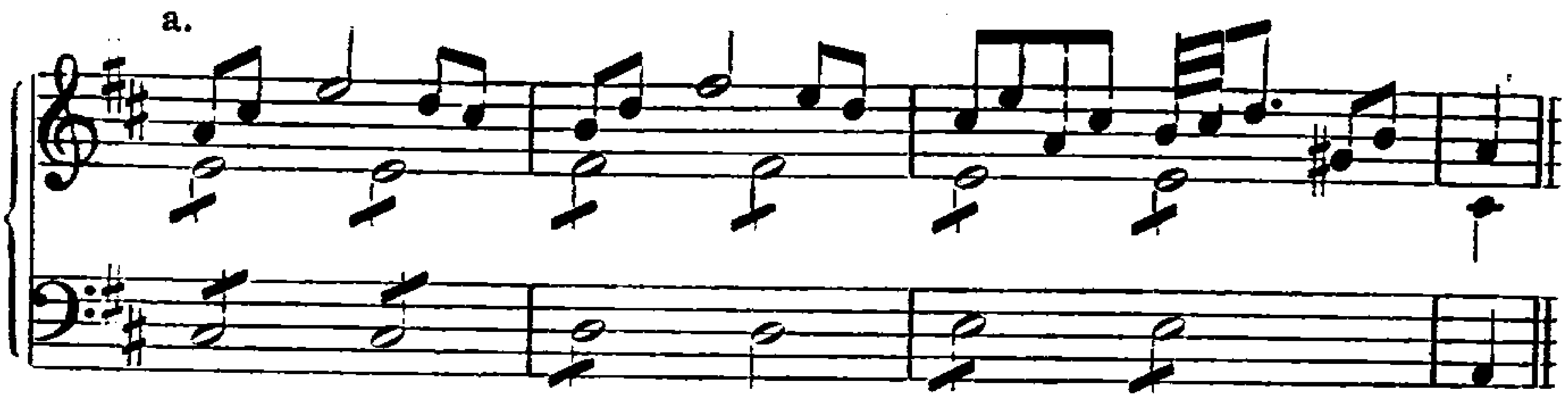


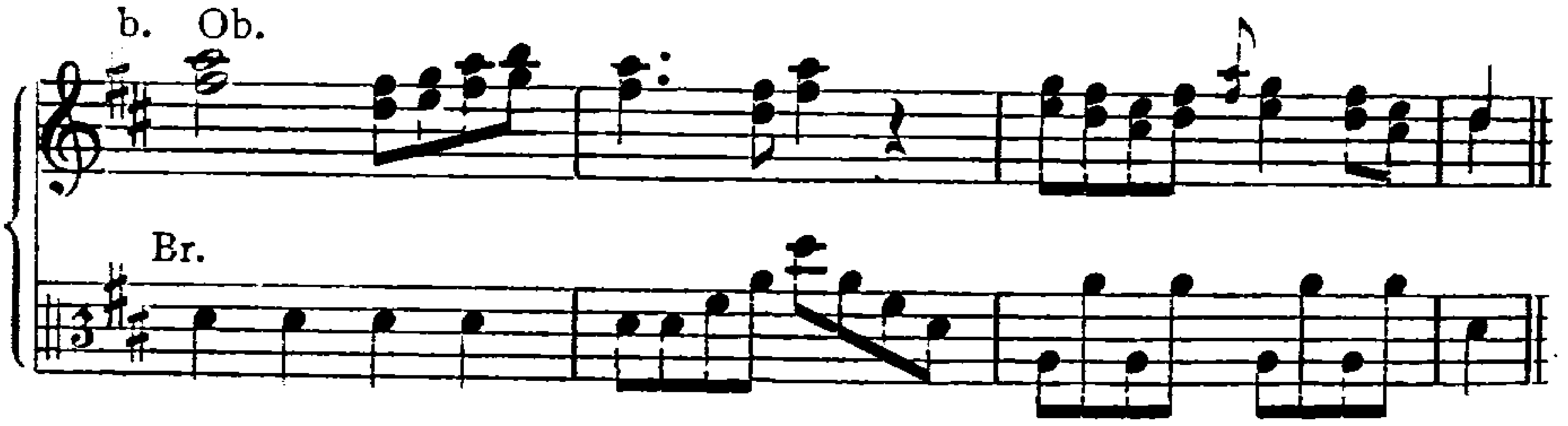
Im geistvollen Stilisieren der Volksweise war Piccinni allen seinen Zeitgenossen überlegen. Wenige haben die einfache Form des Strophenliedes so poetisch zu verwenden verstanden. Hier fand Mozart sowohl für die Variationskunst seines ersten Dsminliedes wie für die exotische Harmonik seines Pedrilloständchens wirksame Vorbilder. Ja Piccinni vertraut derartigen Sätzchen ganze, wichtige Charakter- und Stimmungsbilder an, die er dann im weiteren Verlaufe der Oper in feiner poetischer Weise wieder anklingen läßt. Namentlich für die introduzioni,

[1] In seinen früheren Opern, wie z. B. der Scaltra letterata (1758), sind sie nach alter Sitte noch besonders häufig und allerdings rein musikalischer Natur.

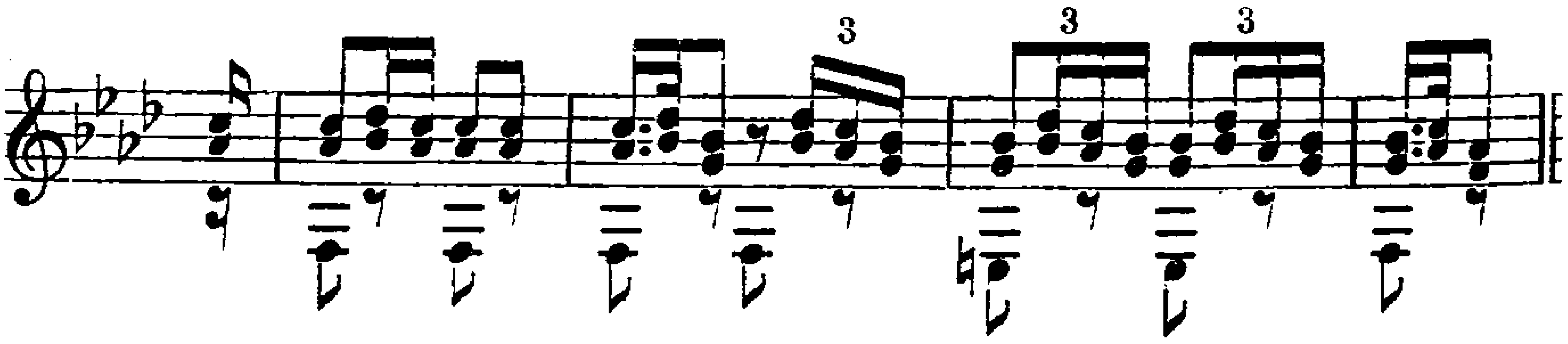
die auch bei ihm noch selbständig der Handlung vorangehen, wählt er mit Vorliebe solche volkstümlichen Formen, wie Rondos oder Rundgesänge mit Refrain.

Auch in den übrigen Gesängen haben Mozart die genannten Vorzüge der Piccinnischen Muse am stärksten gefesselt[1]. Der »Mondo della luna« (1762) enthält in seiner Ouvertüre und in der die Mondlandschaft darstellenden »dolce sinfonia« (II 1) zwei gute Beispiele dafür:

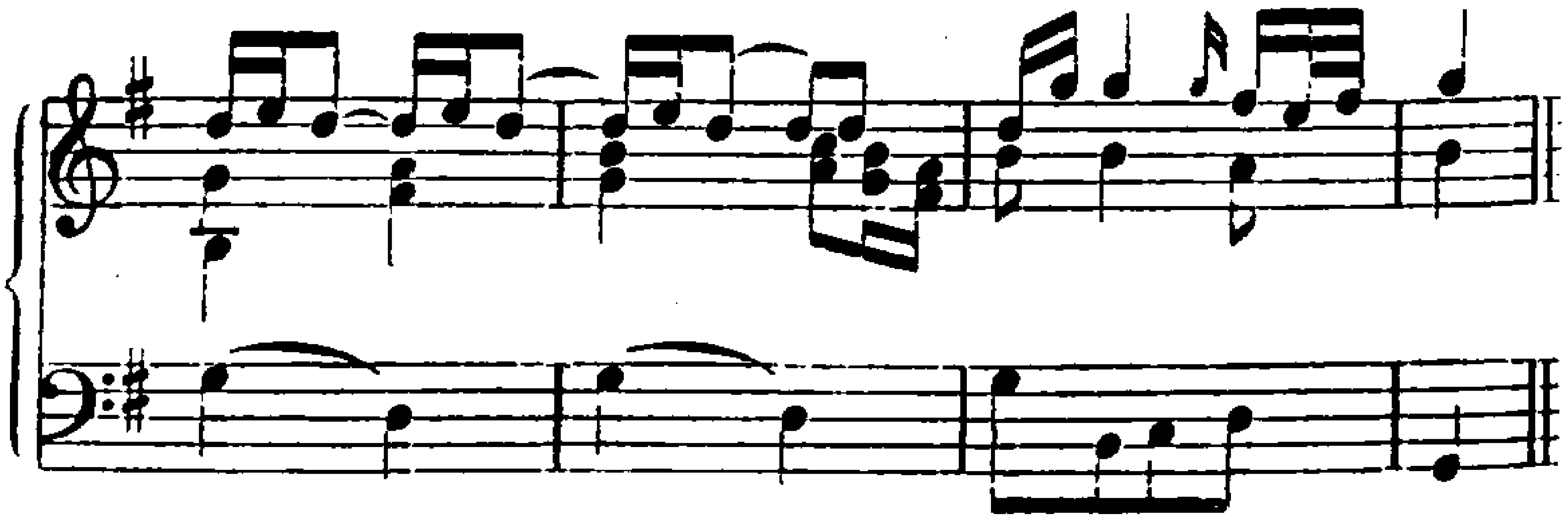




Aus Lesbinas Arie in der Molinara (1766) I 3 klingt Bärbchens Stimme hervor (vgl. auch die Tonart F moll!):

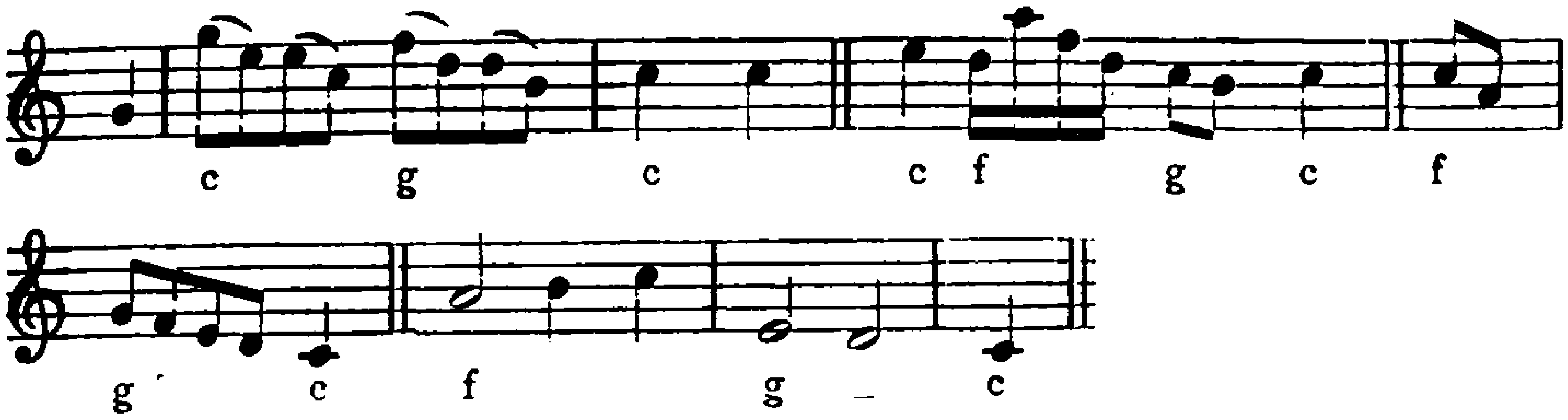


aus dem Beginn des zweiten Finales der Corsara (1771) die verführerische Stimme Don Giovannis:

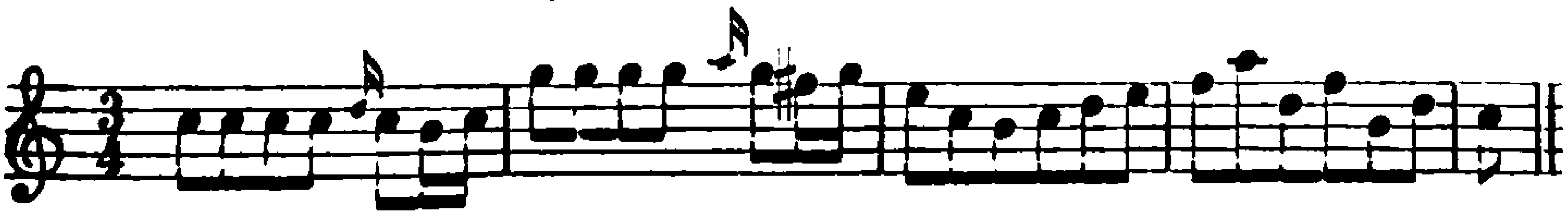


[1] Beispiele im genannten JP S. 37.

Auch andere Piccinnische Lieblingswendungen, namentlich an den Kadenzen, kehren bei Mozart wieder:

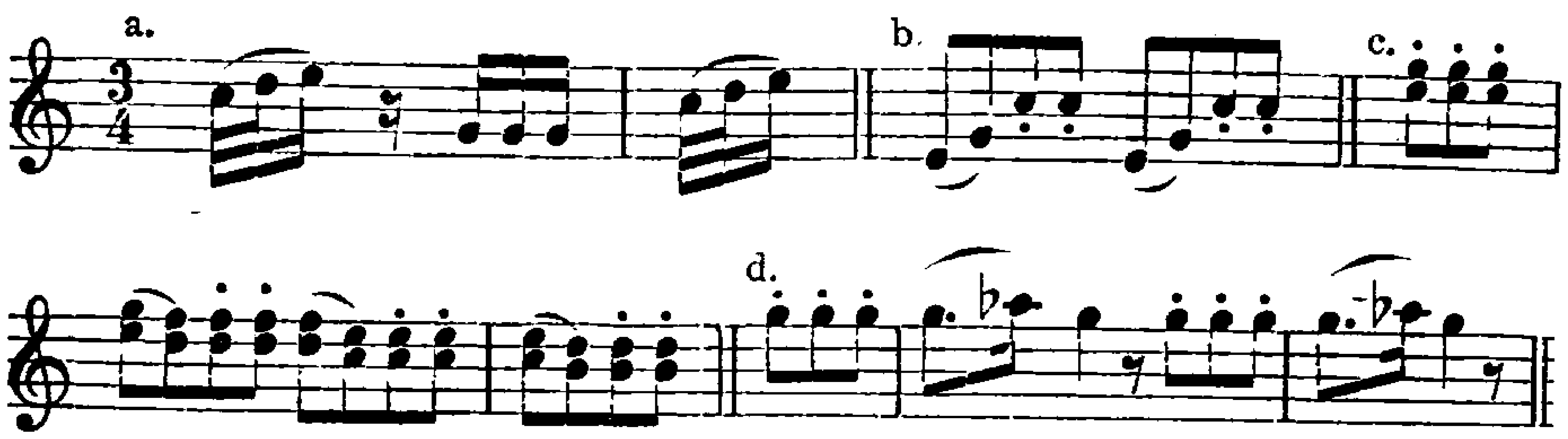


Bezeichnenderweise stammt das Alles aus der ritterlichen und gefühlvollen und nur sehr weniges aus der derbkomischen Seite der Piccinnischen Kunst. Noch mehr hat Mozart aber von ihrer motivischen Arbeit gelernt, mit der seine Orchesterbehandlung eng verknüpft ist. Hier stehen wir vor einer ihrer stärksten Seiten, die der beweglichen Phantasie Piccinnis ein glänzendes Zeugnis ausstellt. Die Art, wie er manchmal aus ganz unscheinbarem, geradezu prosaischem Material ganze Sätze mit stolz geschwungenen Melodiebogen herausspinnt, ist schlechthin meisterhaft zu nennen[1]. Ja, er betritt mitunter Wege, auf denen ihm zwar Meister wie Scarlatti und Logroscino vorangingen, Mozart aber nicht gefolgt ist: er schlägt motivische Brücken über ganze Szenen hinweg[2]. Daß in den aus zwei Abschnitten bestehenden Arien der rasche zweite die Hauptmotive des langsamen ersten getreu oder variiert wiederholt, ist durchaus nichts Seltenes. Der Löwenanteil an dieser motivischen Arbeit fällt indessen dem Orchester zu. In der Geschichte des Buffoorchesters hat Piccinni Epoche gemacht und ist auch über Logroscino weit hinausgegangen. Viele seiner Arienthemen sind von Hause aus so erfunden, daß das Orchester beginnt und die Singstimme fortfährt oder umgekehrt, in andern Sätzen findet zwischen beiden eine beständige Teilung des motivischen Materials statt. Gerade in den Buffoszenen fällt häufig den Instrumenten der Hauptanteil zu. So spielt in dem Quartett des Barone di Torreforte (1763) I 3 das an die Zauberflöte anklingende Orchestermotiv:



[1] In den Furbi burlati (1773) II 4 entwickelt sich sogar aus den kurzen rezitativischen Zwischenrufen Minicuccios schließlich ein voller, zweistimmiger Gesang.
[2] S. o. S. 250.

die Hauptrolle. Meist aber sind es ganz kleine, muntere Motive, aus denen der ganze Satz herausgesponnen wird; sie sind die Hauptträger aller der großen und kleinen Teufeleien, die in diesen Buffosätzen ihr Wesen treiben. Hier einige Beispiele[1]:



In der Drastik dieser Motive sind Piccinni andere, namentlich Paisiello, überlegen, dagegen steht er, was ihre geistvolle Verarbeitung anbetrifft, in allererster Linie. An neuen äußeren Orchesterwirkungen ist er im Vergleich mit den übrigen Italienern verhältnismäßig arm[2], von dem auch hier häufig auftretenden Crescendo abgesehen[3]; an Schmiegsamkeit und Schlagfertigkeit der Orchestersprache dagegen hat ihn keiner übertroffen. Hiermit hat er auf das Mozartsche Buffoorchester entscheidenden Einfluß gewonnen. Nicht zu vergessen sind endlich die häufigen, selbständigen Orchesterstücke, die der Situationsschilderung dienen, sowie die geistvolle Übertragung des gesungenen Buffostiles auf die Instrumente, insofern auch diese gelegentlich aus der regelmäßigen Melodik plötzlich in ein wirres Kunterbunt von allerhand kleinen, kichernden und plappernden Motivchen verfallen.

Der Formenreichtum Logroscinos hat bei keinem seiner Nachfolger eine Einbuße erfahren. Auch bei Piccinni steht das einfache Lied neben den verschiedenen Arienformen, die zudem mit größter Freiheit behandelt werden; besonders liebt er eine aus einem langsamen und einem raschen Teil bestehende Form, die gewöhnlich beide Teile wieder-

[1] Beispiel a stammt aus der Scaltra letterata I 1, b aus der Vittorina, 1. Finale, c und d aus den Sposi perseguitati (1769), Introduzione und II 4. [2] Piccinnis Buffoopern unterscheiden sich hierin nicht von seinen ernsten. Die Vittorina, die zeitlich leider nicht zu bestimmen ist, aber als Rührstück nach der Cecchina entstanden sein muß, bringt Klarinetten, die Furbi burlati von 1773 die im Baßschlüssel notierte »voce umana«. Sehr beliebt sind bei Piccinni die jedenfalls auf eine alte Tradition zurückgehenden Instrumentalscherze, wo jedes im Text erwähnte Instrument auch sofort im Orchester erscheint, vgl. Scaltra letterata I 1, Barone di Torreforte 2. Finale, Curioso di se stesso (1767) I 8. [3] S. o. S. 251.

holt, häufig getrennt durch ein ganz kurzes Rezitativ, dessen spannende Einmischung Piccinni nicht minder liebt als Logroscino.

Von den Ensembles[1] folgen die rein lyrisch gedachten der Form der Sologesänge, die dramatischen dagegen nähern sich mit ihrer reicheren Gliederung bereits den Finales. Die Finales seiner ersten Opern sind noch rein musikalische Arienfinales; zu seinem bereits geschilderten neuen Rondofinale ist er augenscheinlich durch die Analogie mit seinen rondohaften introduzioni gelangt, nur hat er die Form hier künstlerisch weit mehr durchgebildet. Die Fülle dramatischen Lebens, die er ihr, namentlich durch die Verbindung mit Variation und thematischer Arbeit, zu entlocken versteht, ist geradezu erstaunlich. In dem erwähnten Finale der Cecchina kehrt z. B. der kleine Duettsatz Sandrinas und Paoluccias, das eigentliche Hauptthema des Rondos, nach mannigfachen Zwischensätzen achtmal wieder, teils wörtlich, teils variiert, doch stets als der Hauptgedanke deutlich erkennnbar, das Symbol der feindlichen Mächte, die die arme Cecchina nicht aus den Klauen lassen. Daneben tritt aber auch das Kettenfinale sehr häufig auf, und zwar sowohl in seiner einfachsten Form, als eine Folge thematisch selbständiger, nur durch die Beziehung auf eine Grundtonart[2] zusammengehaltener Sätze, als auch in einer verfeinerten Gestalt, die in späteren Gliedern der Kette Wiederholungen oder mehr oder minder deutliche Anklänge an frühere bringt[3] — gewissermaßen eine Übertragung des Rondoprinzips auf die ganze Reihe. Innerhalb der einzelnen Sätze herrscht dagegen die größte Freiheit: lied- und arienmäßige Bildungen wechseln mit den (bei Piccinni allerdings selteneren) Akkompagnatos und mit Rondos ab. Der Steigerung dienen vor allem zwei Mittel: entweder ergreift ein Hauptthema nach und nach den ganzen Apparat, Orchester wie Singstimmen, so daß es schließlich in wahrem Triumphzug einherrauscht[4], oder die treibenden seelischen Kräfte des Vorgangs kommen in verschiedenen gegensätzlichen Themen zum Ausdruck, ein die Stimmung im allgemeinen andeutendes Or-

---

[1] Nur Pseudoensembles sind die Duette, worin sich der Anteil der einen Person auf einige komische Zwischenrufe beschränkt. [2] Der Reigen der nächstverwandten Tonarten wird nur bei parodistischen Ombraszenen verlassen, wo ohne Rücksicht auf das Vorhergehende regelmäßig das unvermeidliche Es- oder gar As dur eintritt. [3] Das zweite Finale und das Quartett III 4 der Furbi burlati, sowie das erste Finale der Pescatrice (1766) enthalten besonders gute Beispiele dafür. [4] Amanti mascherati (1774) 1. Finale.

chestermotiv tritt ihnen noch außerdem zur Seite, und so entspinnt sich auf Grund dieser Gegensätze ein höchst lebendiges dramatisches Spiel, aus dem schließlich eines der Themen als Sieger hervorgeht[1]. Obwohl es im Grunde nach italienischer Auffassung bei diesen Finales vor allem auf drastische Situationskomik abgesehen ist, finden sich bei Piccinni doch auch schon Ansätze zu musikalischer Einzelcharakteristik; die einzelnen Gruppen treten sich manchmal mit einer bereits an Mozart gemahnenden Schärfe gegenüber. Die besten Sätze Piccinnis zeichnen sich außerdem durch eine kunstvolle, freie Polyphonie aus; auch die volkstümliche Form des Kanons fehlt nicht[2].

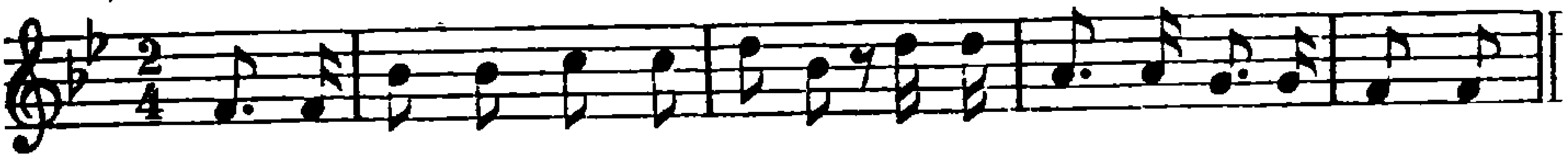
Die dreisätzigen Sinfonien der Piccinnischen Buffoopern weisen den ernsten gegenüber[3] keine besonderen Merkmale auf. Ab und zu erscheint ein programmatischer Zug[4]; ganz für sich steht die Sinfonie zur Finta baronessa (1767): ihr langsamer Satz ist zwischen die beiden Teile des raschen eingeschoben, und dieser selbst kehrt dann im dritten Finale wieder. In den Viaggiatori vertritt die gesungene Introduzione den Schlußsatz der Sinfonie.

Dem zarten, weiblichen Piccinni tritt in Giov. Paisiello (1741—1816) eine weit männlichere Natur zur Seite[5]. Gewiß hat auch er an der Empfindsamkeit der neapolitanischen Schule seinen gemessenen Anteil, ja er hat sich schließlich, wenngleich spät, dem Piccinnischen Rührstück angeschlossen[6]. Aber dem Rührseligen hält bei ihm doch ein gutes Stück herzhaften Naturburschentums erfolgreich die Wage, das ihn immer wieder zur derben volkstümlichen Musikkomödie zurückgeführt hat. Das zeigen schon seine Texte, in denen gelegentlich sogar noch der alte Pulcinella mit seiner Carmosina die Bühne betritt[7]. Volkstümliche Instrumente wie calascione, salterio, zampogna und die auch für Mozart wichtige Mandoline[8] sind in seinen Partituren nichts Seltenes, so wenig wie die Wiedergabe der neapolitanischen Straßenrufe und improvisierten Lautenständchen[9].

---

[1] Viaggiatori I 8, III 1 und 2. [2] Enea nel Cuma 2. Finale, kanonisch II 3. [3] S. o. S. 258 f. [4] Molinara, Mondo della luna, Enea nel Cuma. [5] H. Abert, AfM I 402 ff. [6] Sein Hauptwerk auf diesem Gebiete ist die seinerzeit hochberühmte »Nina o la pazza per amore« (Neapel 1787). Aber auch schon die Frascatana von 1774 gehört hierher, Paisiellos erste dialektfreie Oper. [7] Osteria del Marecchiaro (1769) und Amanti comici (1772). Die Texte wissen nichts davon, nur die Partituren. [8] Die Mandoline erstmals in der Osteria del Marecchiaro I 3, dann öfter. [9] In den Scherzi d'amore (1771) I 7 singen Saverio und Marzia eine »improvisata a 2« zur Laute.

Das Volksmäßige hat natürlich auch Paisiellos Stil wesentlich mitbestimmt, nur fesselt ihn daran, ganz anders als Piccinni, die derbe, realistische Seite. Seine stilisierten Volksmelodien sind frischer, derber, oft auch frecher als die Piccinnischen. Von Paisiello stammen jene herausfordernden, mitunter an den Gassenhauer streifenden Schlenderthemen, mit denen die niederen Stände die höheren ihre Überlegenheit fühlen lassen, vgl. Re Teodoro (1784) II 2[1]:

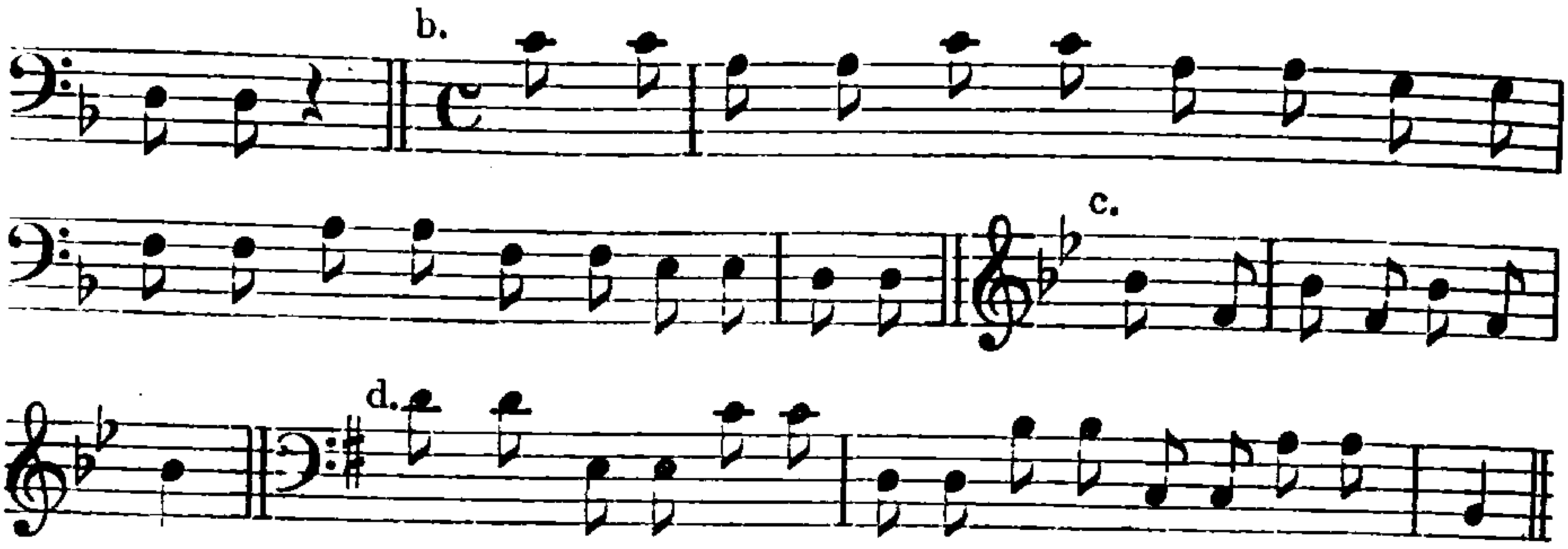


Auch die jungen Mädchen, die bei Piccinni leicht ins Sentimentale fallen, reden bei Paisiello eine volkstümliche Sprache von herzhafter Natürlichkeit, bald sinnig, bald schnippisch, aber stets frei von Überempfindsamkeit. Blondchen, Zerline und Despina sind merklich von diesem Geiste berührt, in schwächerem Maße auch Susanne. Die Neigung zu derber Drastik hat Paisiello schon früh auch zur ausländischen Volksmusik, oder besser gesagt zu dem, was seine Zeit dafür hielt, hingeführt; der abenteuersüchtige Dichter Cerlone gab ihm dazu mit seiner Dardane (1772)[2], Mililotti mit seinem Arabo cortese (1769) reichlich Gelegenheit. Beide Stücke sind für Mozarts „Entführung" wichtig geworden. Auch die in jener Zeit so beliebten Anspielungen auf die französischen chansons fehlen nicht[3].

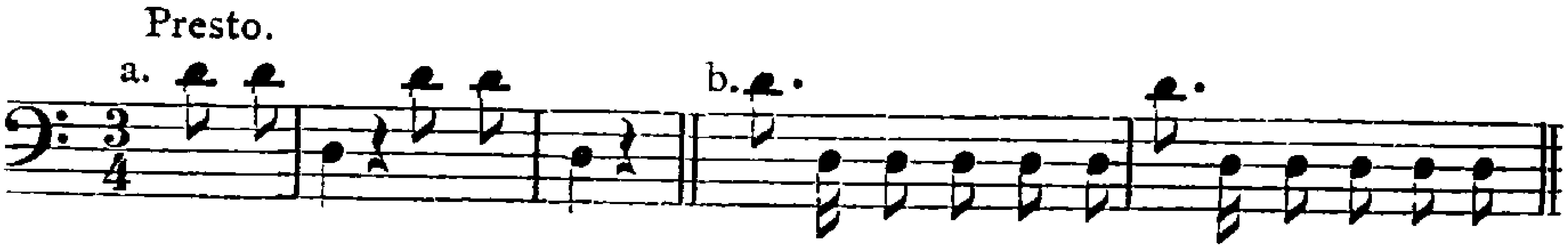
In weit eigentümlicherer Weise als Piccinni hat Paisiello aber die eigentliche Buffosprache weiter entwickelt und ist hierin eines der wichtigsten Vorbilder Mozarts geworden. Er scheint geradezu unerschöpflich in der Erfindung jener primitiven, realistischen Motive, denen das demonstrative Vermeiden jeder regelmäßigen Melodiebildung gemeinsam ist. Eine Reihe von Beispielen mag dies veranschaulichen[4]:

a.

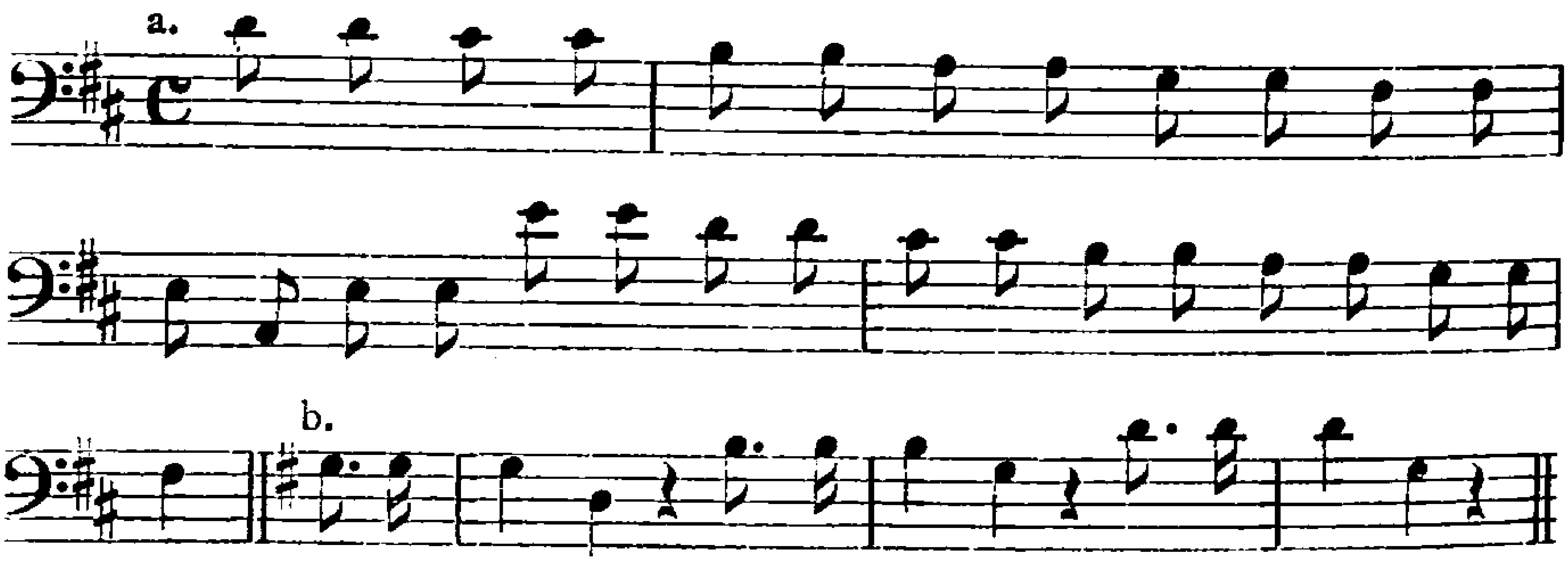
1 Mozarts Conoscete Signor Figaro gehört hierher, nur ist der Ton im Munde des Grafen ironisch gefärbt. 2 Dieses Werk hat stofflich eine große Ähnlichkeit mit Gotters deutschem Singspiel „Das tatarische Gesetz". 3 Duello comico (1774) 2. Szene; Astuzie amorose (1775) I 2. Auch die Wahl des Menuetts zur Zeichnung ritterlicher Würde gehört hierher. Vgl. Filosofi imaginarj (1779) I 8, s. auch Leporellos Registerarie. 4 Reihenfolge: Re Teodoro I 7, Vedova di bel genio (1766) I 12, Amanti comici, Introduzione, Molinara II 17.



Die grotesken Septimensprünge sind weit häufiger als bei Piccinni, vor allem aber spielen die atemlos hervorgezischten Oktavenmotive im Stil des Mozartschen Osmin:



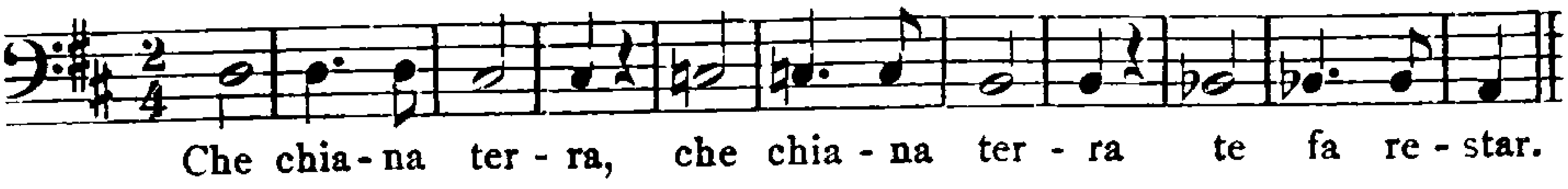
in komischen Wutszenen bei Paisiello eine große Rolle. Auch bevorzugt er Skalenmotive in Sequenzen, die meist den ganzen Stimmumfang durchlaufen, sowie frische, aufwärtsdrängende Dreiklangsmotive[1]:



Nach echter Buffoart pflegt Paisiello auf derartigen Motiven wie toll herumzureiten, wie denn überhaupt, abermals im Gegensatz zu Piccinni, seine besondere Stärke im Übertreiben des Ausdrucks liegt[2]. Sie zeigt sich namentlich in den bei ihm besonders zahlreichen Parodien der opera seria, an deren grotesker Wirkung alles beteiligt ist, Melodik, Harmonik, Rhythmik, Koloratur und Instrumentation. Seine Baßbuffos lieben dabei, wie Osmin, den unheimlichen, diatonischen

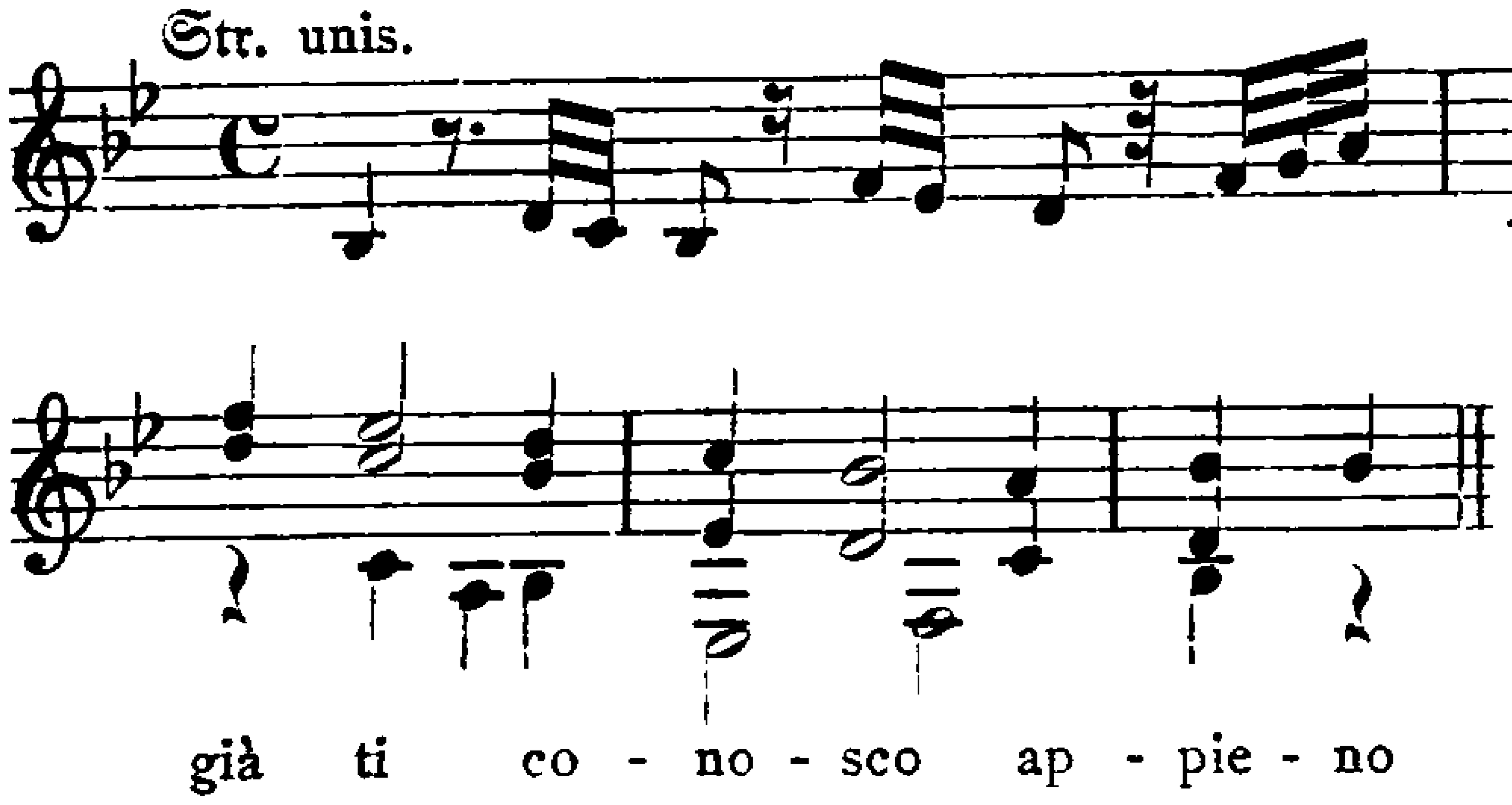
[1] Idolo cinese (1767) I 7, Frascatana (1774), Introduzione. [2] In der ersten Arie der Finta maga (1768) wiederholt Giacomino denselben Ton volle 22 mal.

oder chromatischen Quartenabstieg nach der Dominante, wie in der Weiberarie Catuozzos La femmena chi è, Scherzi d'amore I 6:

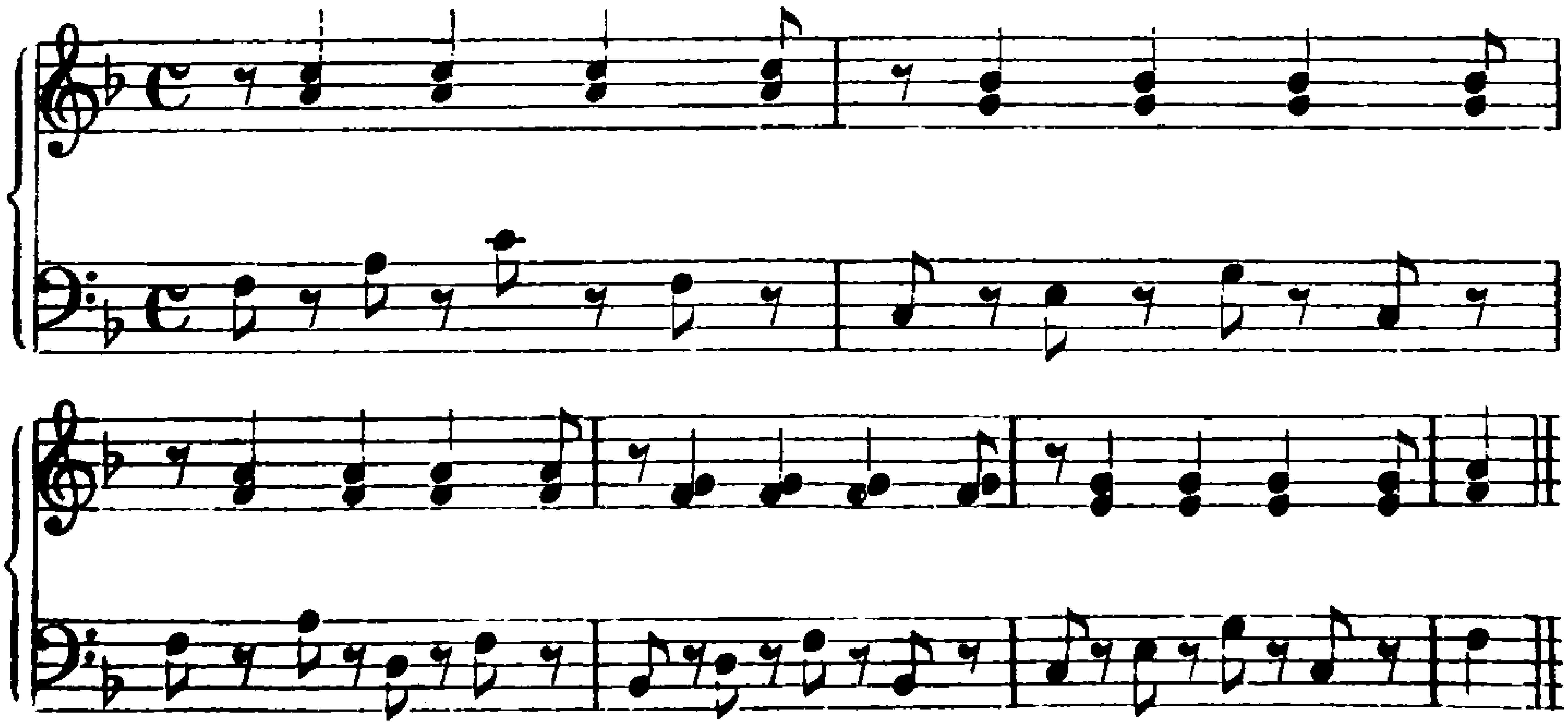


Auch Osmins Trugschluß auf der erniedrigten Untermediante kommt häufig vor[1].

Paisiellos bewegliche, aber stets eindringliche Rhythmik wurzelt gleichfalls in der Volksmusik. Besonders wichtig, auch für Mozart, ist seine Verwendung der Synkope zum Ausdruck echter oder karikierter Leidenschaft. Ein auch wegen des Orchestermotives wichtiges Beispiel findet sich im Idolo cinese II 12:

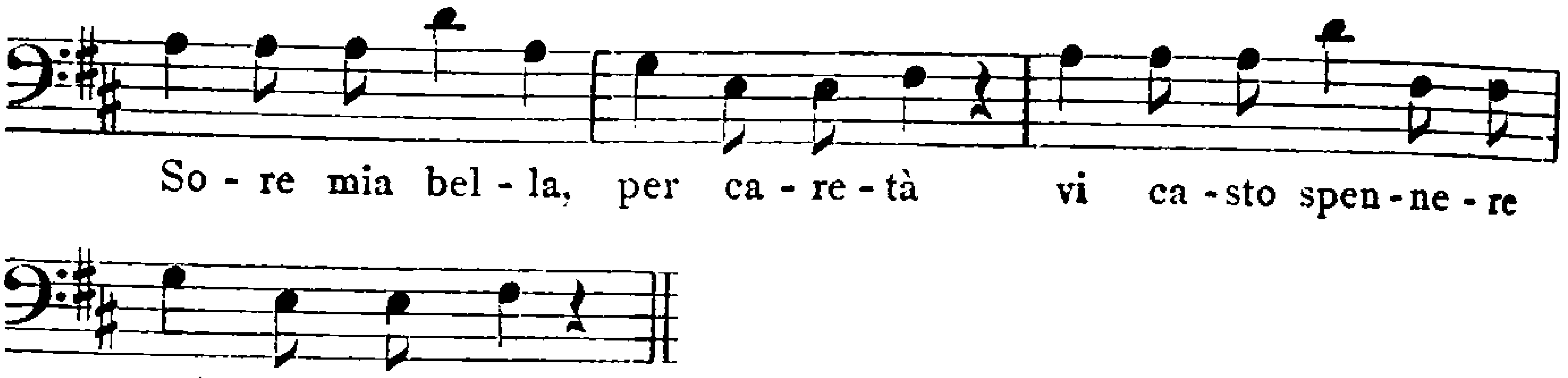


Im Orchester aber sind die Synkopen über gebrochenen Dreiklangsbässen für Paisiello wie für Mozart das stehende Mittel für den Ausdruck des Unheimlichen und Schleichenden, vgl. Finta maga II 6:



[1] Das Urbild liegt freilich in Ubertos zweiter Arie in Pergolesis »Serva«.

Aber auch der Rhythmus schrankenloser Lebenslust , der die sogen. Champagnerarie Mozarts durchzieht, stammt aus Paisiello, vgl. Don Peppes Arie Vedova I 1:



wo er ebenfalls das ganze Stück beherrscht[1].

Es ist kein Wunder, daß Paisiello bei dieser Art seines Talentes ein besonderer Meister der Kontraste wurde. Sie gehen vom derbsten bis zum feinsten, wo nur der aufmerksame Hörer den Schalk merkt[2]; sie erscheinen aber auch nicht allein nacheinander, sondern in den Ensembles zugleich. In den Finales werden die getragenen Melodien der ernsten Personen häufig von dem tollen Buffogeplapper der Übrigen umspielt, so daß die einzelnen Individualitäten noch schärfer auseinander treten als bei Piccinni.

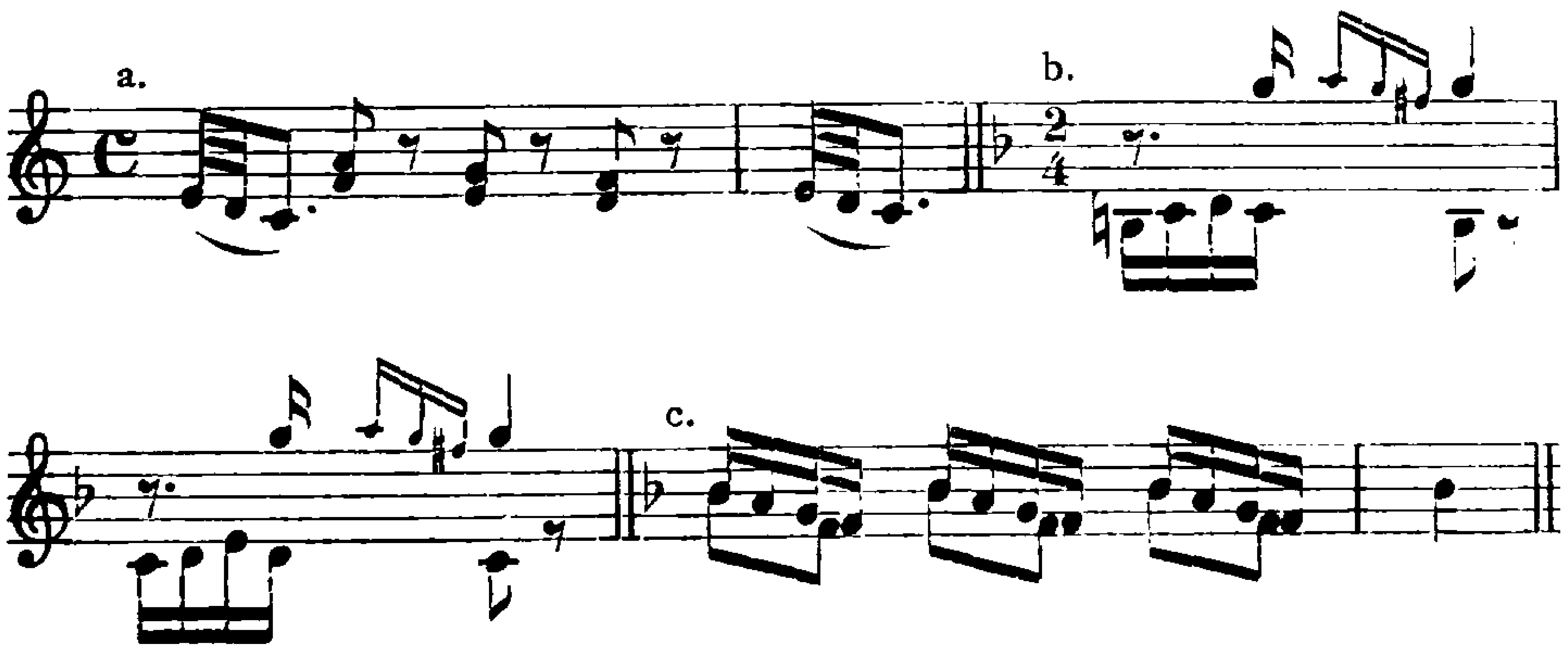
Auch in der Orchesterbehandlung führt Paisiello nahe an Mozart heran, wenn auch in erheblich anderer Weise als Piccinni. Sein Orchester ist viel reicher und glänzender: neben den schon genannten Volksinstrumenten treten häufig Trompeten, Hörner (beide öfters con sordini) und Holzbläser konzertierend auf, darunter namentlich die Klarinette, ein Lieblingsinstrument Paisiellos[3]. Aber auch die Streicher werden nicht selten geteilt, manchmal konzertieren zwei ganze Orchester miteinander[4].

---

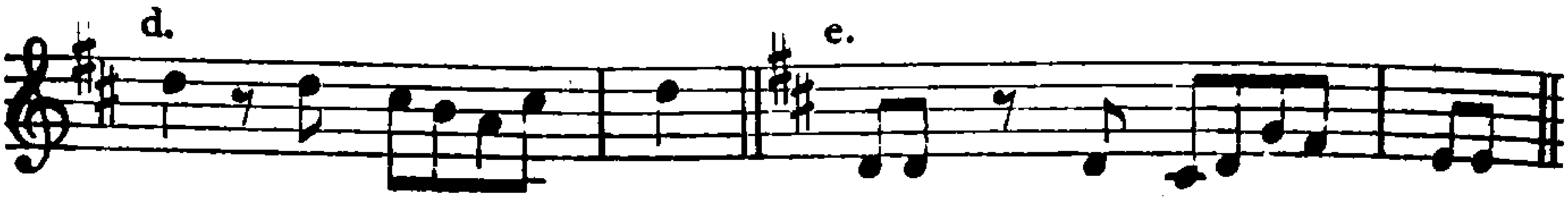
[1] S. auch Credulo deluso II 14, Re Teodoro 3. Finale. [2] Besonders beliebt ist der beständig zwischen krampfhaftem Mut und hilfloser Angst hin und her schwankende Hasenfuß, an den noch Pedrillos Arie „Frisch zum Kampfe“ erinnert. [3] Es ist lehrreich, zu verfolgen, wie Paisiello die Klarinette zunächst noch als außergewöhnliches Reizmittel in Elysiums- und Unterweltsszenen verwendet (Duello comico Sc. 8, Scherzi d'amore, zweites Finale), ein Brauch, der noch in dem Naturidyll der Filosofi, 2. Finale, und in der Traumerzählung des Re Teodoro II 7 nachwirkt; später wird sie ganz modern zur Trägerin schwellender Liebessehnsucht. [4] Astuzie amorose I 2. In Frasconios Arie Dardane I 9 wechselt in Bratschen und Bässen pizzicato und coll' arco Takt für Takt ab. Komische Instrumentenwitze (s. o. S. 428) vgl. Osteria del Marecchiaro, 2. Finale, Dardane I 10.

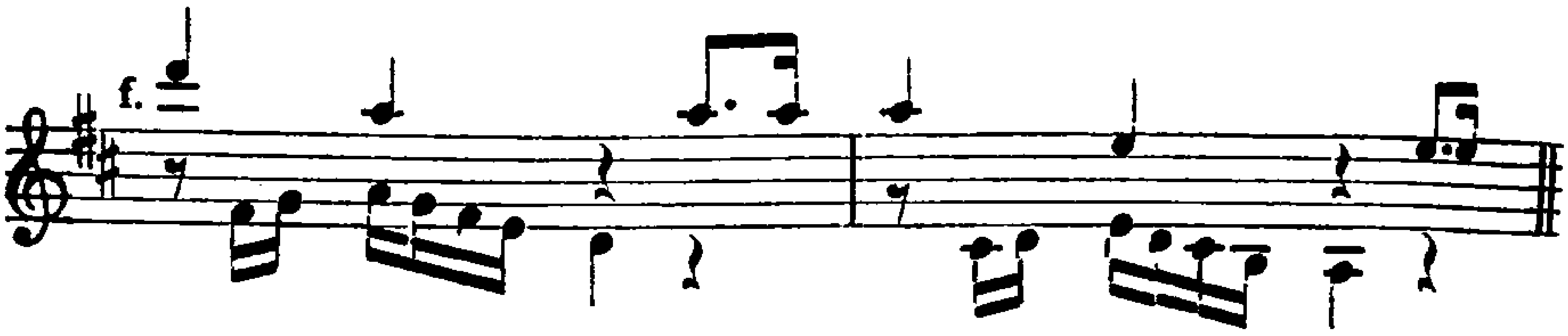
Nicht minder mannigfaltig als die äußere Zusammensetzung von Paisiellos Orchester ist seine dramatische Verwendung, worin er sich abermals von allen am engsten mit Mozart berührt. Hierher gehören z. B. das komische Fagott, das im Barbiere I 5 den Doktor Bartolo mit einem Stakkatomotiv in gebrochenen Dreiklängen begleitet, wie den Leporello in seiner Registerarie, die geisterhafte Hornmelodie als Vertreterin des »mostro« im zweiten Finale des Arabo cortese, namentlich aber die zarten Bläserthemen, die in gefühlvollen Arien, wie bei Mozart, als zweite Hauptgedanken erscheinen[1]. Im Duett zwischen Lisetta und Taddeo (Re Teodoro III 1) tönt bereits in das Rezitativ ein flotter Militärmarsch herein, der im Folgenden immer stärker anschwillt, je mehr sich der Vater als Feldherr und die Tochter als Fürstin fühlt — das Seitenstück zu Mozarts berühmtem Non più andrai. Man sieht deutlich: die Anregung war vorhanden, es fehlte nur noch der überlegene poetische Kopf, um sie zu einem neuen, sinnreichen System zu entwickeln.

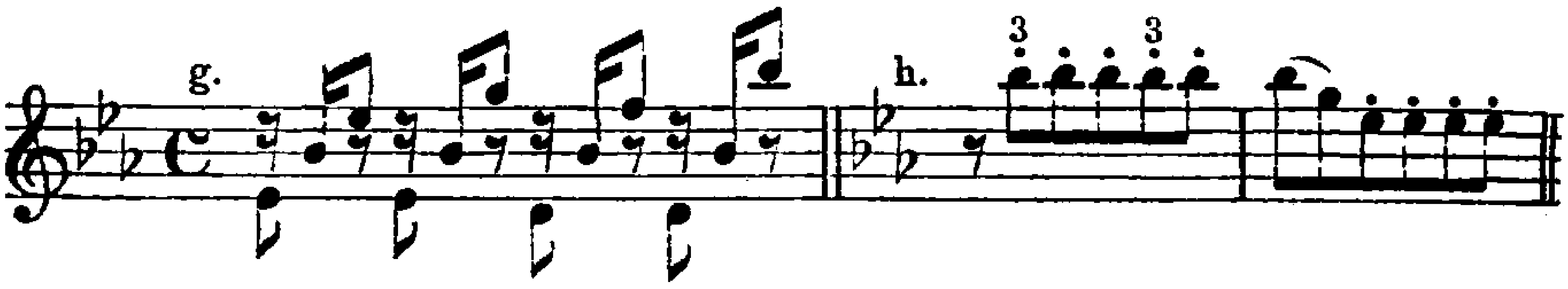
Die Arbeit der durchgeführten Orchestermotive ist dieselbe wie bei Piccinni, nur sind die Paisielloschen derber und schlagkräftiger erfunden, auch liebt er es, zwei zu vereinigen. Die volkstümlichen Schleifer, Mordentmotive usw. treten bei ihm in allen möglichen Gestalten auf, ebenso die pochenden Tumultmotive mit dem Quartenschritt, und eine besondere Vorliebe hat er für die auch bei Mozart wiederkehrenden, zuckenden und zitternden Motive[2]:



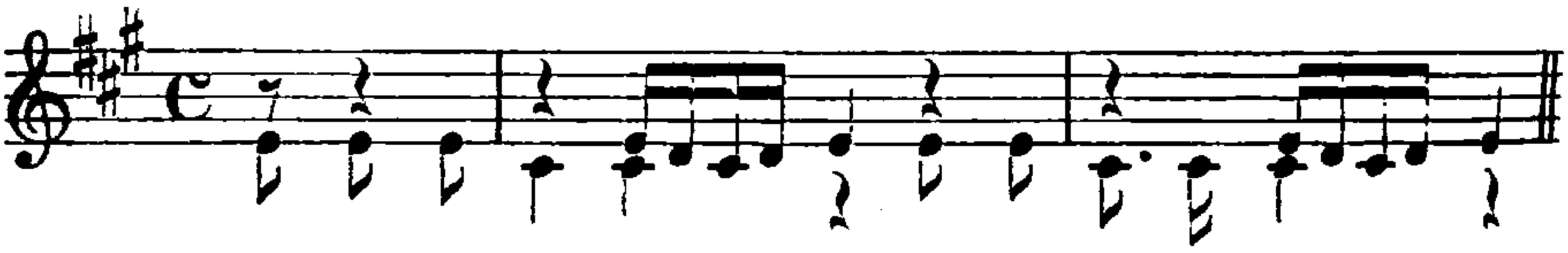
[1] So schon im Furbo mal accorto I 10 bei der Wendung se penso a quel core. [2] Reihenfolge der Beispiele: Idolo cinese, 1. Finale; Luna abitata (1768) I 9; Amanti comici, introd.; Astuzie amorose, 2. Finale; Credulo deluso (1774), 1. Finale; Finta maga II 1; Molinara I 8; Frascatana, 2. Finale.







Ganz besonders häufig aber sind die den einzelnen Gesangsphrasen angehängten „Walzen" (Somiglianza de'Numi I 2):

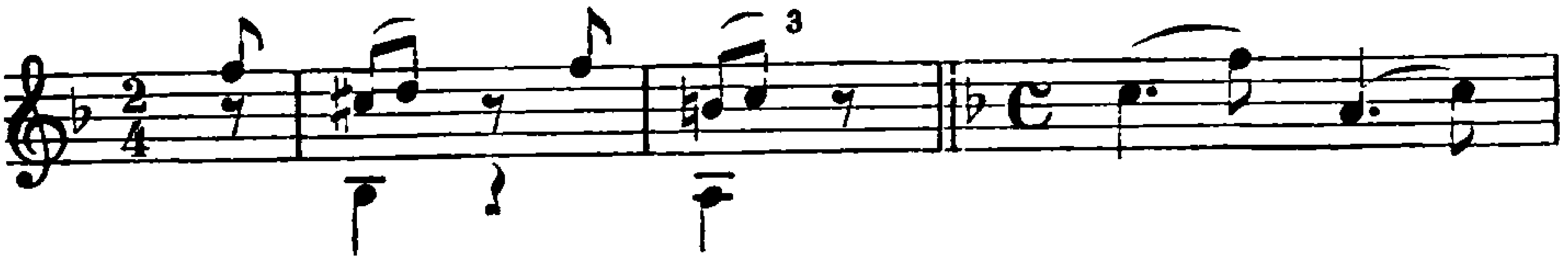


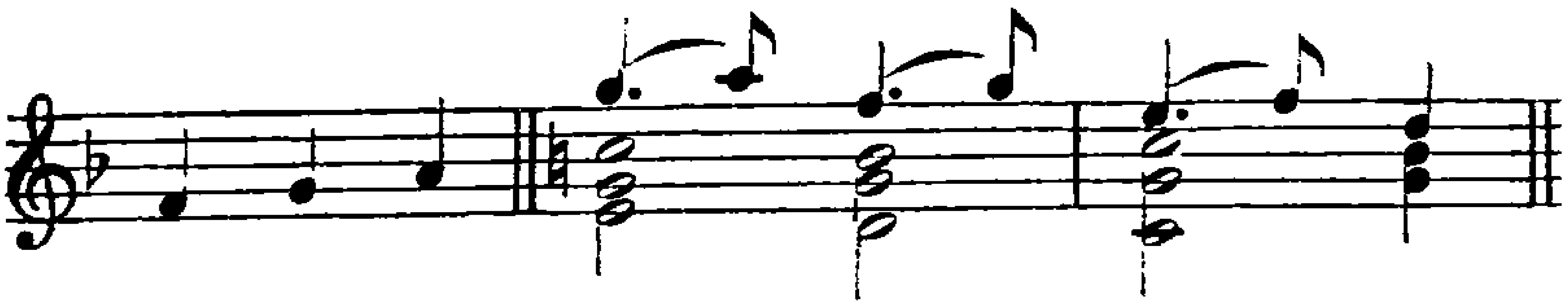
In der harmonischen Abwandlung dieser Motive liegt Paisiellos besondere Stärke, er erzielt damit bisweilen ganz überraschende, an Schubert gemahnende Wirkungen. Im Orchester fällt den Bläsern an dieser Arbeit ein weit größerer Anteil zu als bei Piccinni.

Dagegen hat sich Paisiello in der Formbehandlung seinem Vorgänger durchaus angeschlossen. Bau und innere Einrichtung seiner Arien weisen womöglich eine noch größere Freiheit auf, namentlich was die Verbindung von Gesang und Orchester anbelangt[1]. Die Form: Langsam-Rasch herrscht auch bei ihm vor[2]. Die ernsten Gesänge bevorzugen die Kavatine und die dreiteilige Arie mit verkürztem Dacapo. Kontrastierende Themen sind sehr häufig, leider aber auch, und zwar mehr als bei Piccinni, die Neigung zu Kulissenreißerei und Koloraturenflitter, auch wo es sich nicht um Parodien handelt, eine Klippe, der auch Mozart bekanntlich nicht immer entgangen ist.

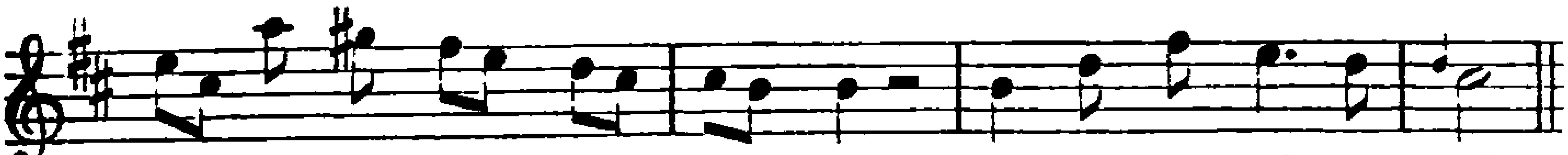
[1] Beginnt eine Buffoarie nach alter Weise mit einem großen, anspruchsvollen Ritornell, so kann man ziemlich sicher auf eine folgende Parodie schließen. [2] Die umgekehrte Folge Barbiere I 4. Die Änderung ist hier, wie bei Leporellos Registerarie, durch den Text hervorgerufen.

Im allgemeinen aber erweist sich Paisiello als der stärkste und vielseitigste Melodiker unter seinesgleichen, und gerade hierin hat er auf Mozart die größte Anziehungskraft geübt. Einen ganz auffallenden, und bei dem übereinstimmenden weiberfeindlichen Text sicher nicht zufälligen Anklang an Sandrinos Arie im Re Teodoro II 3 bringt Figaros Arie Aprite un po'quegli occhj bei den Worten son rose spinose: das Motiv[1] wird bei beiden viermal wiederholt. Hier liegt sicher ein beabsichtigtes Zitat vor[2]. Aber auch sonst taucht in Mozarts musikalischem Sprachschatz auffallend viel Paisiellosches Gut auf. Einige seiner beliebtesten Wendungen, wie die frei eingeführten chromatischen Vorhalte und die teils im Dreiklang, teils von der Quint stufenweise absteigenden Motive:

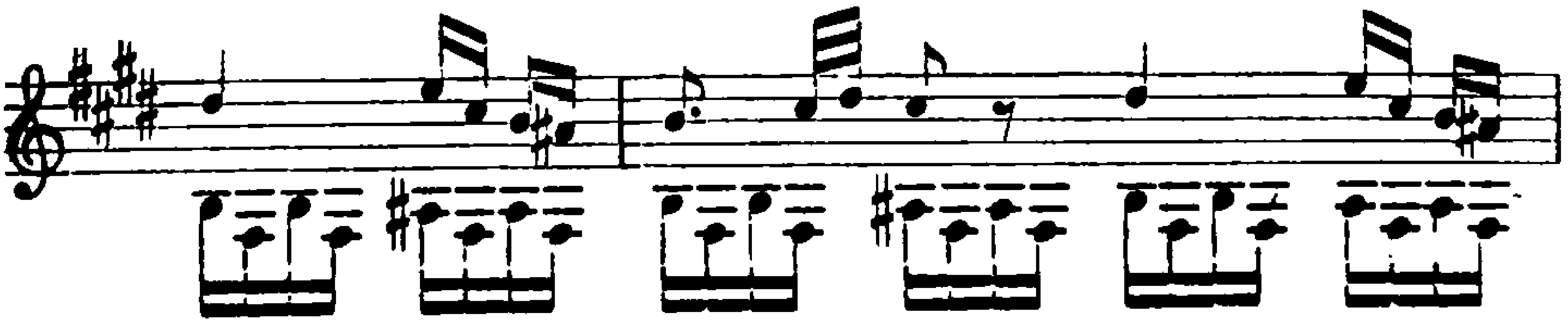




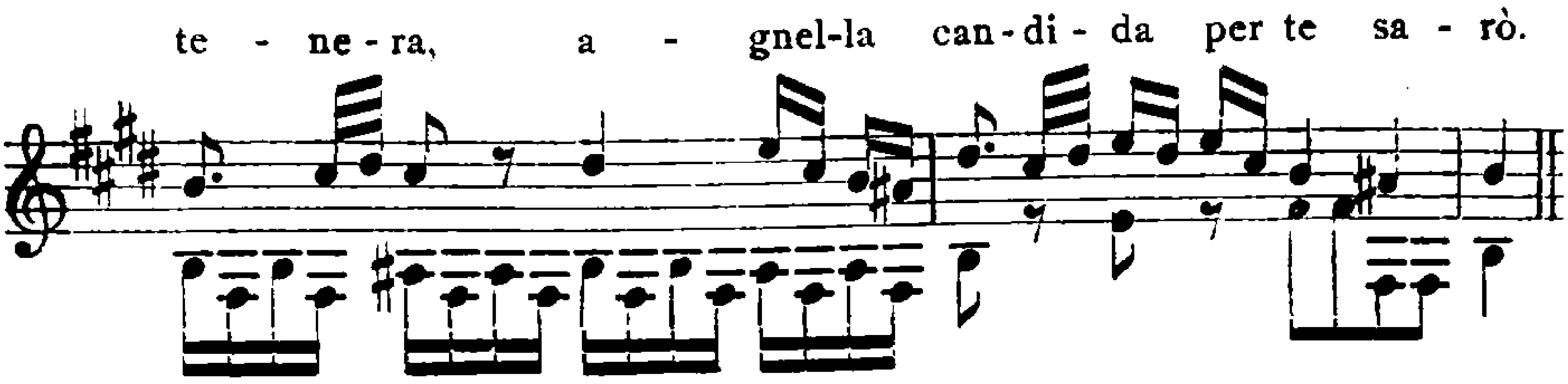
gehören bei dem Italiener keineswegs zu den Seltenheiten. In Ottavios Rachearie Amanti comici III 1 taucht Donna Elvira auf:



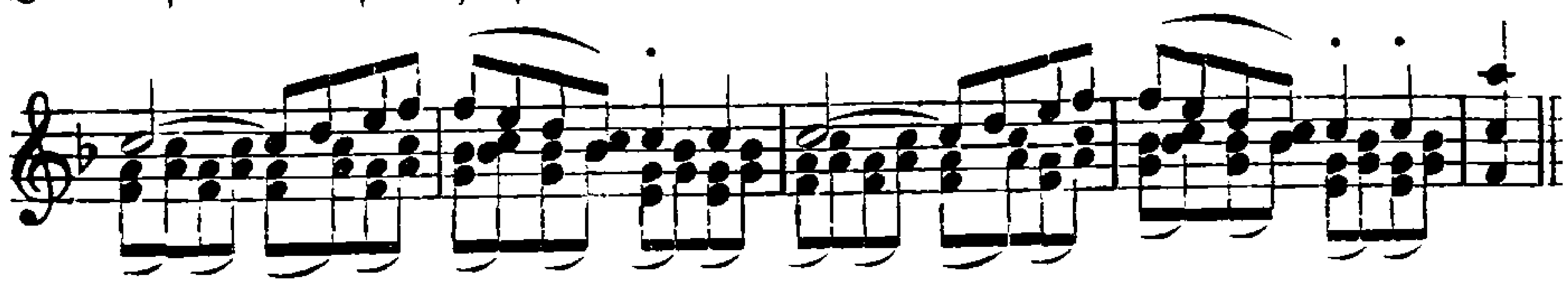
in Zafiras Arie Dardane I 3 Donna Anna:



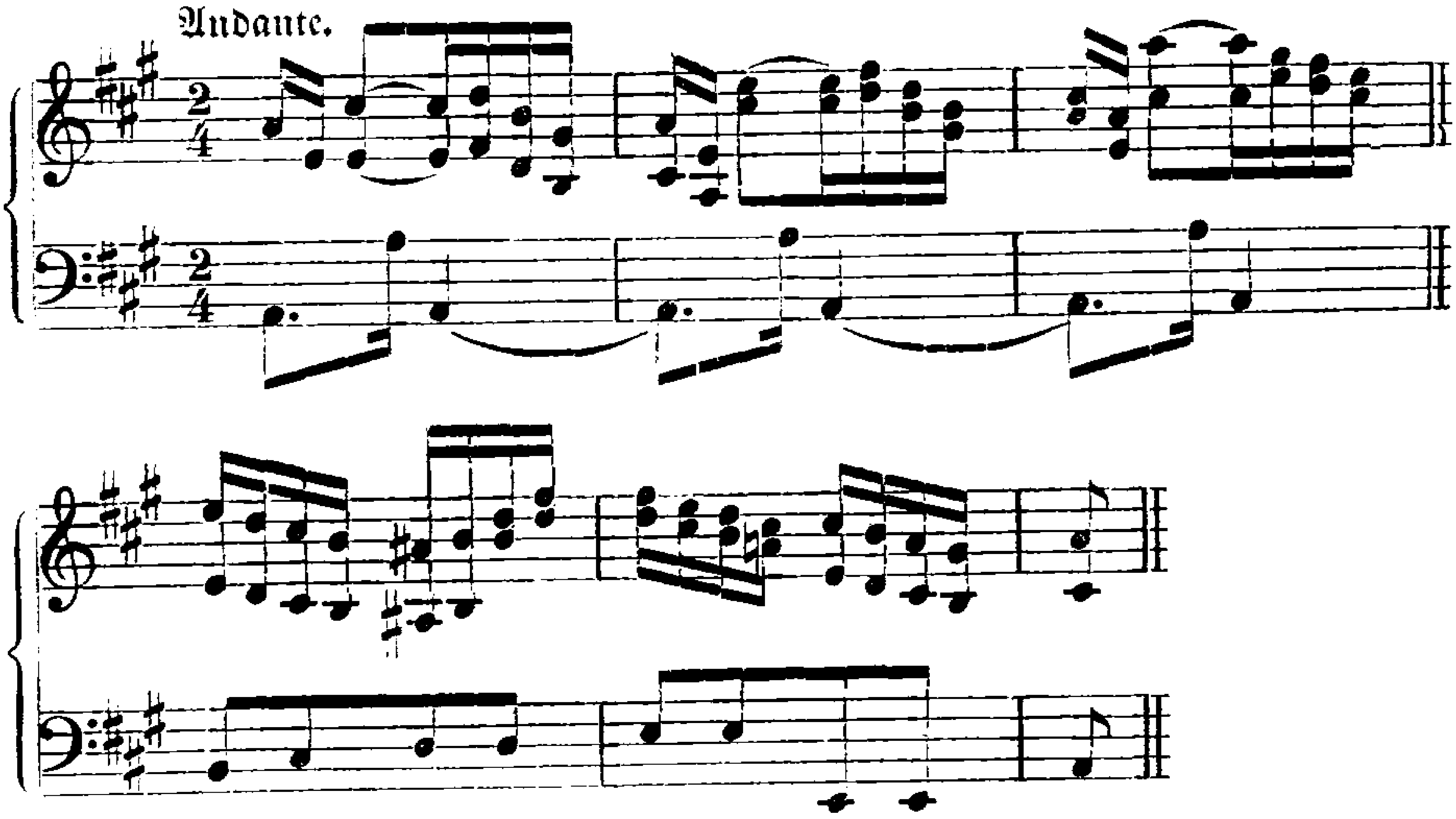
[1] Bei Paisiello in A dur. [2] Das zeigt sich auch darin, daß das Motiv bei Paisiello der Hauptgedanke, bei Mozart nur eine Episode ist. [3] Diese Wendung erscheint auch bei Ph. E. Bach in einer Triosonate in B dur im Mittelsatz (herausgegeben von G. Schumann, Leipzig).



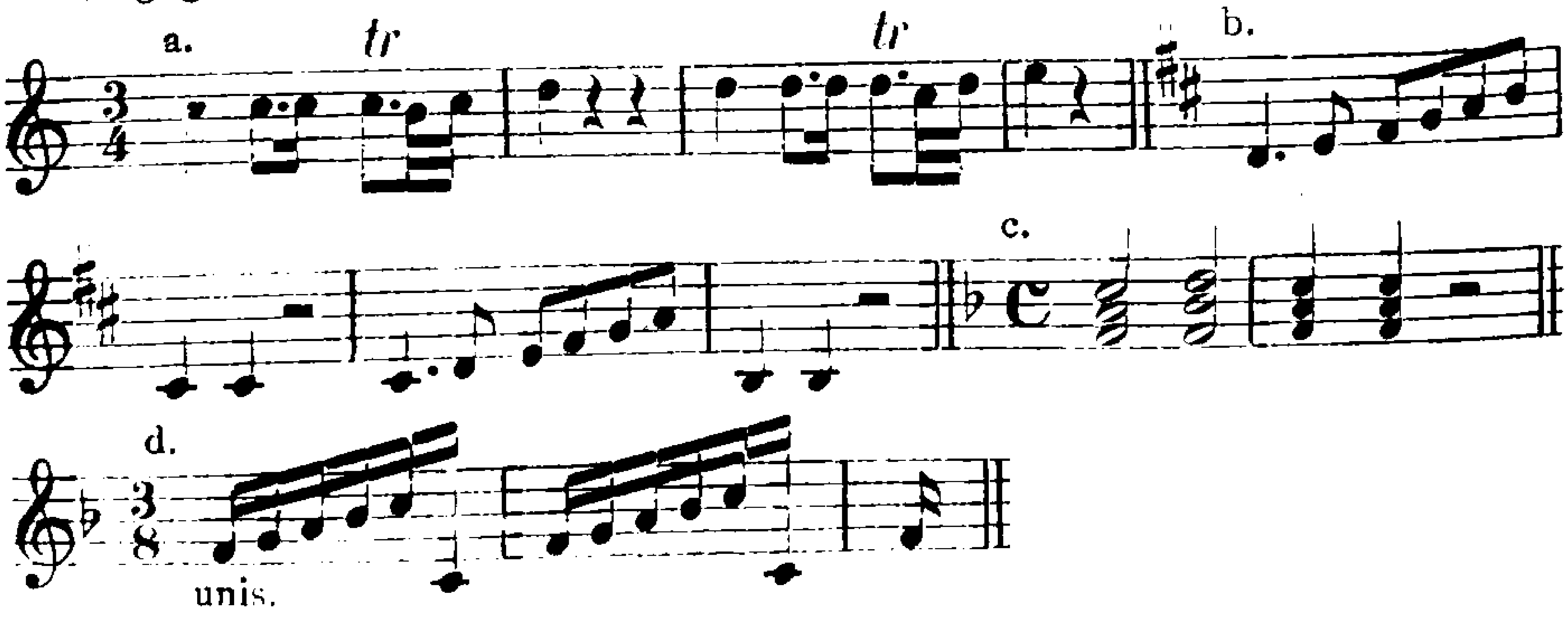
In derselben Oper heißt es I 6 im Orchester:



in den Scherzi d'amore II 7:



Namentlich ist eine Reihe von Motiven von herrischem oder kurz abgerissenem und deshalb besonders spannendem Rhythmus für Mozart wichtig geworden, wie die folgenden, die häufig bei Paisiello auftreten:



Introduzioni und Finales unterscheiden sich im Bau wenig von den Piccinnischen, nur sind sie durchschnittlich dramatisch schlagkräftiger. Ein so buntbewegtes, aufregendes Bild wie die Banditenschlacht in der Introduktion des Furbo mal accorto sucht man dort vergebens. Paisiellos Finales haben sich ähnlich wie bei Piccinni und unter dessen offenkundigem Einfluß vom rein Musikalischen zum Dramatischen entwickelt, d. h. zu einer abwechslungsreichen Kette von lied- und arienhaften Sätzen und besonders von freien dramatischen Rondos. Charakteristisch für ihn ist die bedeutende Rolle des Akkompagnatos und des selbständigen Orchesters; beides hängt mit seiner Vorliebe für umfangreiche Parodien der opera seria in seinen Finales zusammen[1]. Im Allgemeinen bringt jede Wendung der Handlung auch einen neuen Satz, doch kommen auch die motivischen Brücken Piccinnis vor[2]. Der Hauptunterschied diesem Meister gegenüber besteht somit nicht in der Form, sondern in einer beträchtlichen Steigerung der Komik. Der tolle und abenteuerliche italienische Buffogeist feiert hier wahre Orgien; die unmöglichsten Gegensätze platzen zusammen und erzeugen ein Durcheinander, dessen wilde Komik von den Späteren wohl Rossini, Mozart dagegen niemals auch nur annähernd erreicht hat[3]. Die eingestreuten Liebesszenen und Natur-

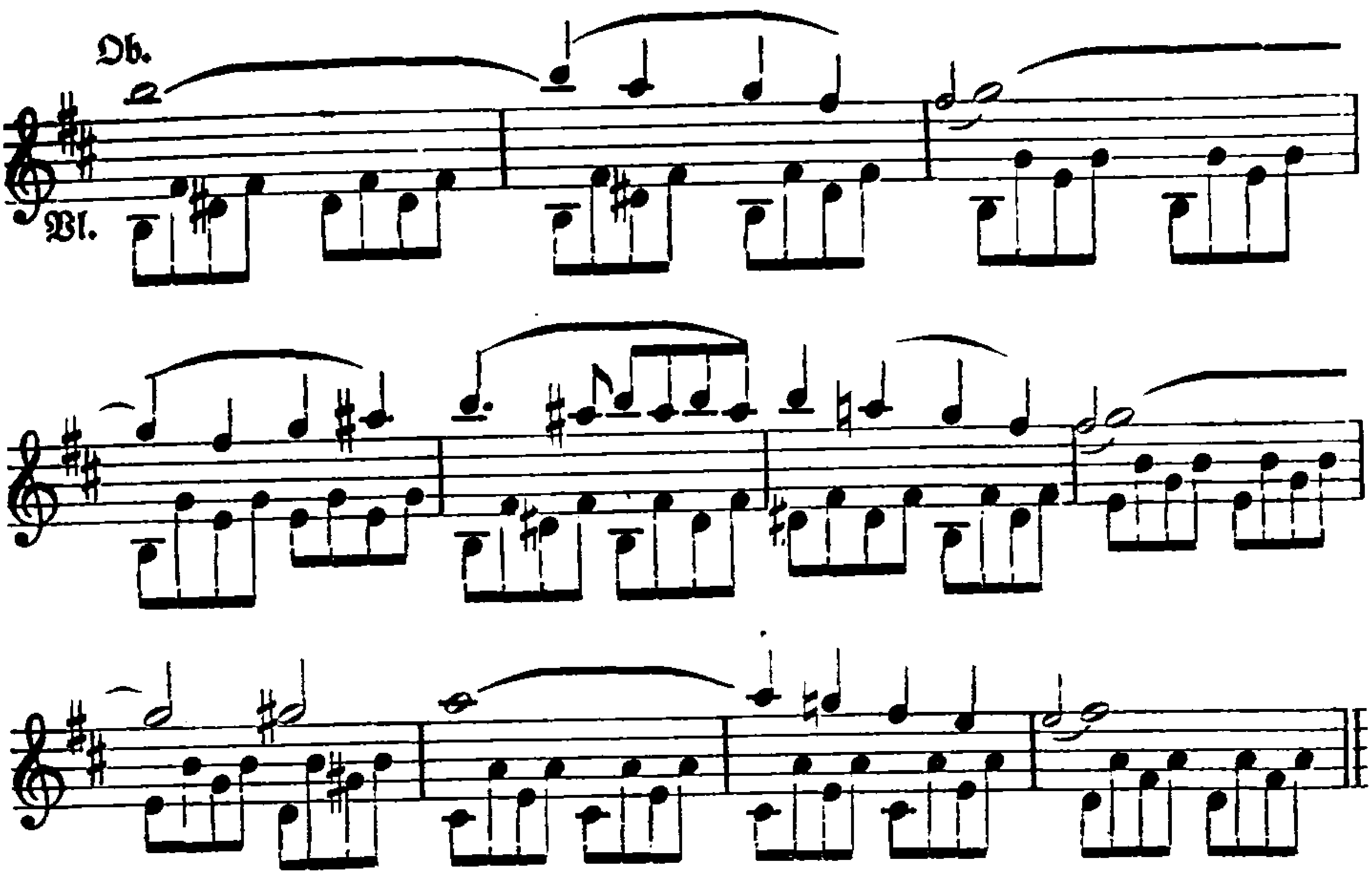
[1] Zu ihnen gesellt sich im Laufe der Zeit auch Gluck. Über den Credulo vgl. Gluckjahrbuch II 108 f.; auch der Socrate immaginario gehört hierher. [2] Ein Muster der Symmetrie ist das erste Finale der Vedova di bel genio. Von seinen sieben Gliedern hängen das 1.—3. und 5.—7. unter sich motivisch zusammen; das 2. und 6. tragen nur Episodencharakter, während das Mittel- und Hauptstück, das 4., auch seine eigene Musik hat. [3] Im zweiten Finale der Osteria del Marecchiaro ruft die trauernde Lesbina zunächst den Geist ihres verstorbenen Gatten an; sie singt ihr placati sposo amato sehr gefühlvoll in Moll, während der Geist, unter beständigem Gekicher des Orchesters, sein Dur festhält. Nach einigen kurzen Rezitativtakten geht es mit plötzlichem, an Mozart gemahnendem Ruck von G- nach Es dur: ein übertrieben pathetisches Ensemble schildert den Eindruck dieses Vorgangs auf die Anwesenden. Dann werden Pluto und Proserpina angerufen (ein 42 taktiger Orgelpunkt auf Es mit Tremolo). Der Graf, der daran gleichfalls teilnimmt, fällt bald mit tollem Buffogeplapper aus der Rolle. Von jetzt an dreht sich das Ganze um die Verspottung der hysterischen Lesbina, die zum allgemeinen Gaudium schließlich sogar noch die sfere armoniche ansingt nnd dabei der Reihe nach alle Orchesterinstrumente herbeiruft. Auch das Hennengegacker (com' a gallina voi strillate cà cà cà), womit im zweiten Finale des Furbo mal accorto die komischen Personen den ernsten Gesang des Grafen und Ginevras umspielen, gehört hierher. Um eine vereitelte Entführung handelt es sich dagegen im zweiten Finale des Arabo cortese; Osmirones triumphierendes Geschimpfe dabei erinnert dem Geiste nach stark an Mozarts Osmin.

idyllen scheinen nur dazu da zu sein, die tolle Flut ein wenig zu stauen, damit sie nachher um so fesselloser dahinrauschen kann. Auch die Stimmführung ist mitunter von großem dramatischem Leben; sicher und fest arbeitet Paisiello das Widerspiel sowohl einzelner Personen als ganzer Gruppen heraus.

Während bei Piccinni die Charakteristik nur allzuleicht auf eine mittlere Linie herabsinkt, ist der vielseitige Paisiello weit reicher an ausgesprochenen komischen Charakterköpfen, von denen deutlich erkennbare Fäden zu Mozarts Kunst hinüberführen. Der Orientale Osmirone im Arabo cortese hat mit seinem Gemisch von Aufgeblasenheit, Hinterlist und Gewalttätigkeit und seinem ans Unheimliche streifenden Humor ersichtlich bei Mozarts Osmin Pate gestanden, wie auch sein Pedrillo einige Züge des Miccio aus derselben Oper angenommen hat. Auch die bei aller Skrupellosigkeit doch stets schwungvollen und verführerischen Kavaliersgestalten Paisiellos vom Cavaliere der Frascatana bis zum Grafen Almaviva des Barbiere sind unverkennbare Vorläufer des Mozartschen Grafen und Don Giovanni. Gewiß ist die Wiedergabe gerade tieferer Empfindungen bezeichnender Weise bei Paisiello längere Zeit auffallend matt ausgefallen, er schwankt namentlich bei seinen Frauengestalten zwischen Piccinnischer Sentimentalität und seriösem Pathos hin und her. Aber in seinen reiferen Werken ringt er sich schließlich doch zu echter, inniger Empfindung durch: die Rosina seines Barbiere z. B. hat davon entschieden mehr mitbekommen als die Rossinische.

Paisiellos Sinfonien sind nach Form und Inhalt mannigfaltiger als die Piccinnischen. Neben die dreisätzige Form tritt in den späteren Werken die einsätzige; eine merkwürdige Übergangsform ist die, wo das Andante, wie in Mozarts Entführungsouvertüre, nur Episodencharakter trägt und nach seinem Abschluß das Anfangsallegro fortgesponnen wird[1]. Anordnung und Verarbeitung der Gedanken sind ebenso locker wie bei Piccinni; dessen wichtigen Versuch, Sinfonie und Finale thematisch zu verbinden, hat Paisiello wiederholt aufgenommen, so z. B. in den »Astuzie[2]«. Hier taucht bei der Reprise ein ganz neues, gesangliches Thema mit Triocharakter auf:

[1] Vgl. die Sinfonien zu den Amanti, Astuzie und zur Finta maga. In der Osteria vertritt das Andante zugleich die Stelle des Seitenthemas, das zweimal wiederholt wird, worauf das Schlußallegro beginnt. [2] Vgl. auch die Sinfonie zum Duello comico, die mit der zur Frascatana identisch ist.



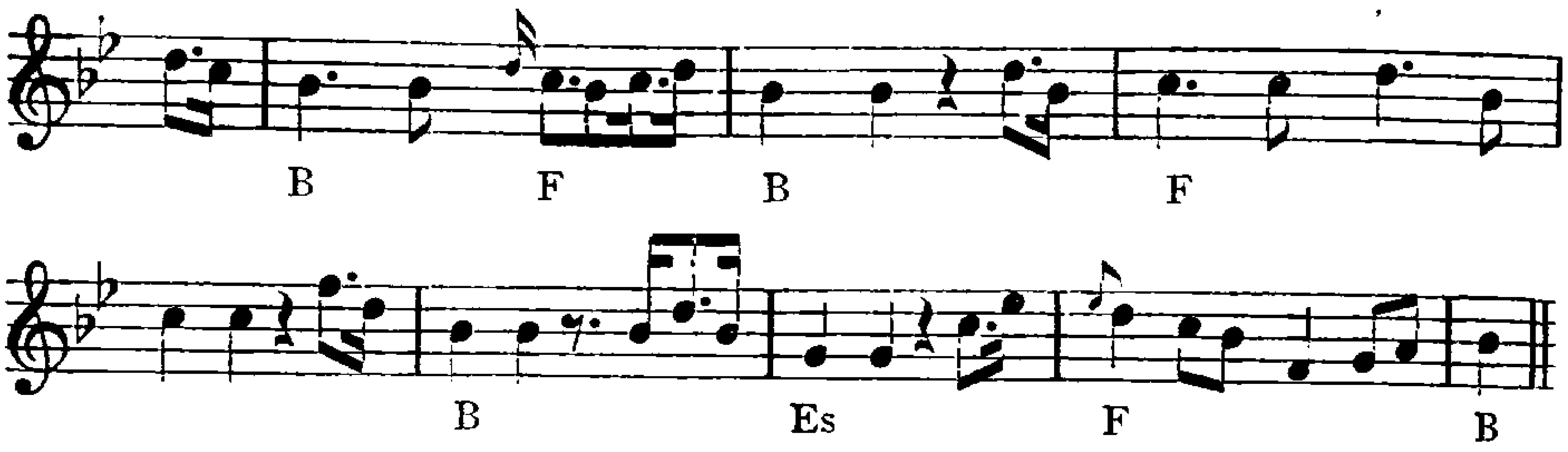
das im ersten Finale bei den Worten lire canore vogliamo sentir wiederkehrt.

Schon aus dieser kurzen Zusammenstellung ergibt sich, was Mozart an Paisiello am meisten angezogen hat: es war weit weniger die derbe Buffokarikatur, die als Selbstzweck für ihn überhaupt nicht in Betracht kam, als einerseits die herzhaft naive, andererseits die schwungvolle und leidenschaftliche Seite seiner Kunst, und vor allem sein Spiel mit wirkungsvollen Gegensätzen. Technisch hatte ihm besonders die Paisiellosche Orchesterbehandlung viel zu sagen, sowohl was die neuen Ausdrucksmittel als auch die dramatisch-psychologische Verwendung der Instrumente betrifft. Erreicht oder gar überboten hat dagegen Mozart diese echte Buffokunst seines Vorgängers auf diesem Gebiete nicht, das war erst Rossini beschieden. Es geht nicht an, Mozart einen Lorbeer aufzudrängen, der ihm nicht gebührt und nach dem er in seinen reifen Werken auch nicht gestrebt hat. Sein dramatisches Kunstwerk ruhte auf anderen Grundlagen; die zahlreichen Bausteine, die ihm die Italiener dazu liefern konnten, nahm er willig, doch nicht ohne Kritik hin, aber das Gebäude, das er damit errichtete, sah ganz anders aus als der kecke und luftige Bau der italienischen opera buffa.

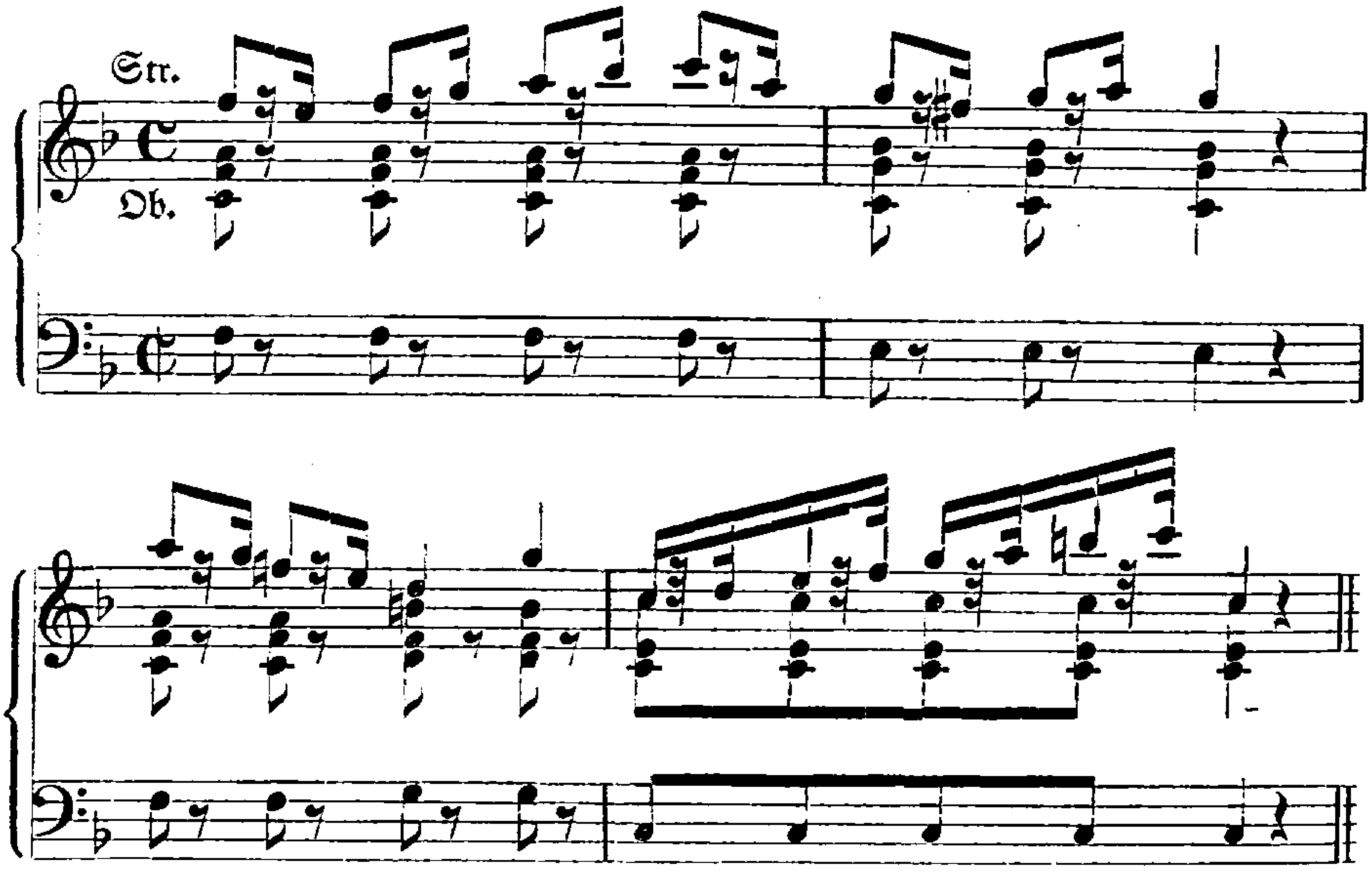
Auch **Pietro Guglielmis** Buffotalent[1] hat seine stärksten Wurzeln

[1] S. o. S. 257.

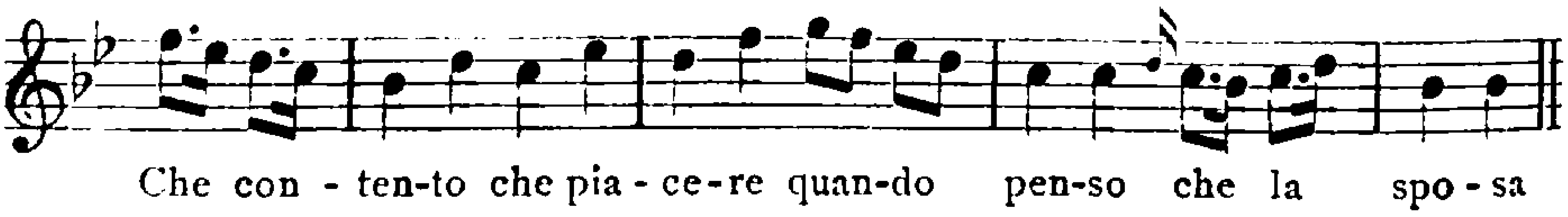
im Volkstümlichen. Aber sein Volkston hat im Unterschied zu der Derbheit Paisiellos etwas Ritterliches, Draufgängerisches; sehr bezeichnend dafür sind die frohgemuten Marschweisen mit ihren punktierten Rhythmen, wie z. B. in den Due Gemelli I 3:



Bisweilen wird man geradezu an Weber erinnert, wie im Matrimonio per contrasto (1782) I 9 mit dem Anfang:

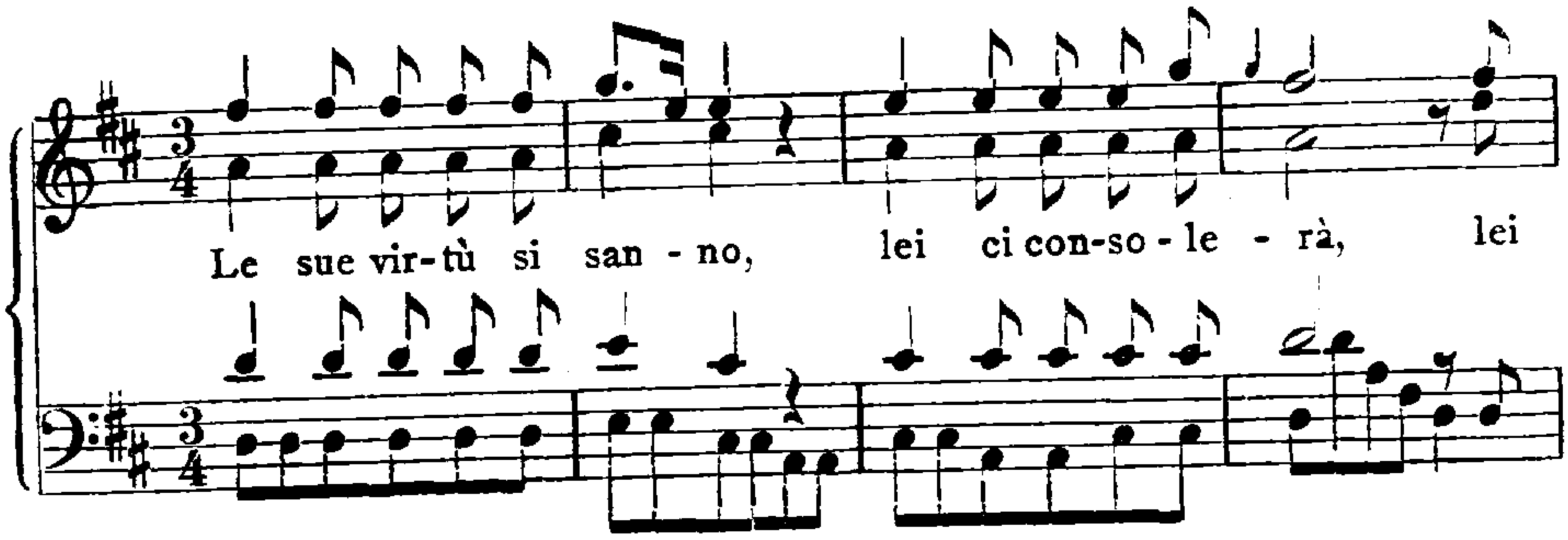


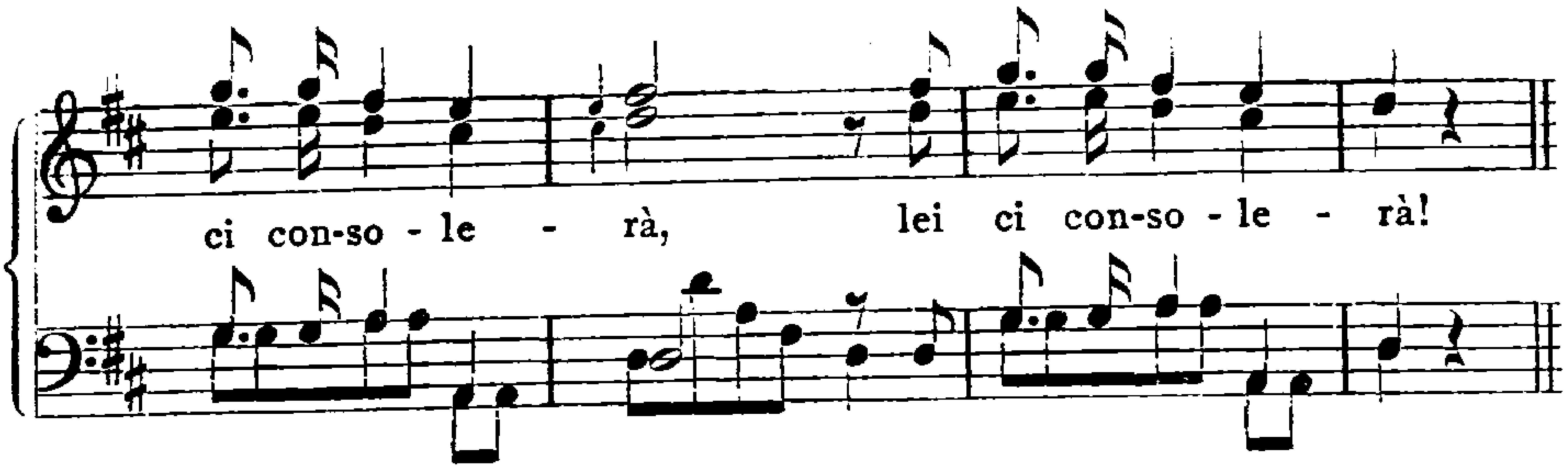
Auch jene auf französische Einflüsse zurückgehende Rondothematik im Stile Sartis[1] und später des Mozartschen Titus taucht in diesen Buffoopern auf, vgl. das Allegro der genannten Arie aus den Due Gemelli:



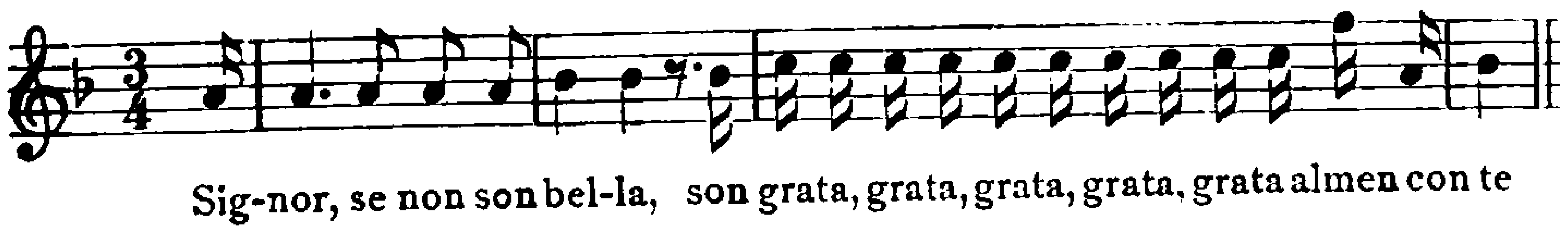
[1] S. o. S. 255.

Alles, was Guglielmi im Volkstone geschrieben hat, wirkt durch seine Wärme, Anmut und Herzhaftigkeit unmittelbar überzeugend. In den Menuettsatz des ersten Finales der Finti amori, wo Lesbina den Pankrazio der Gesellschaft vorstellt, klingt sogar vernehmlich der Kavalierston des Mozartschen Don Giovanni-Menuetts hindurch:

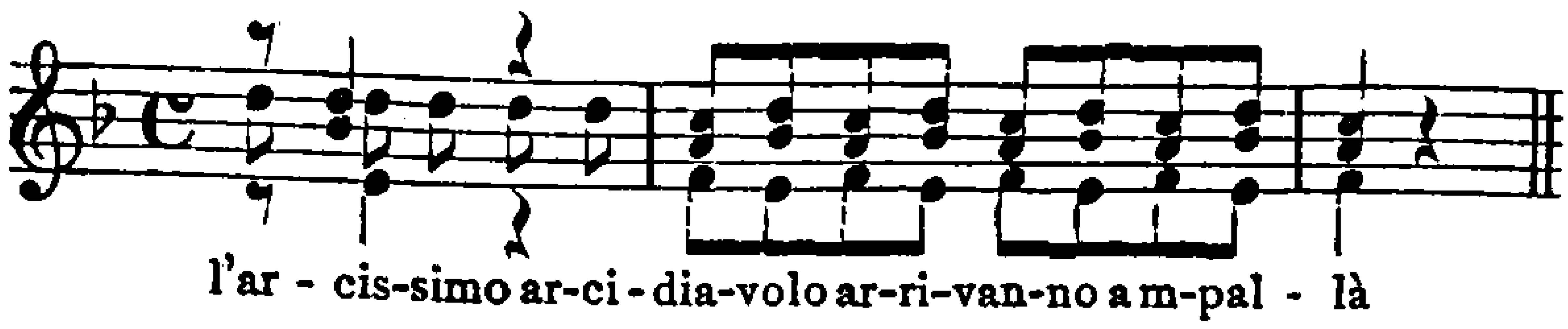




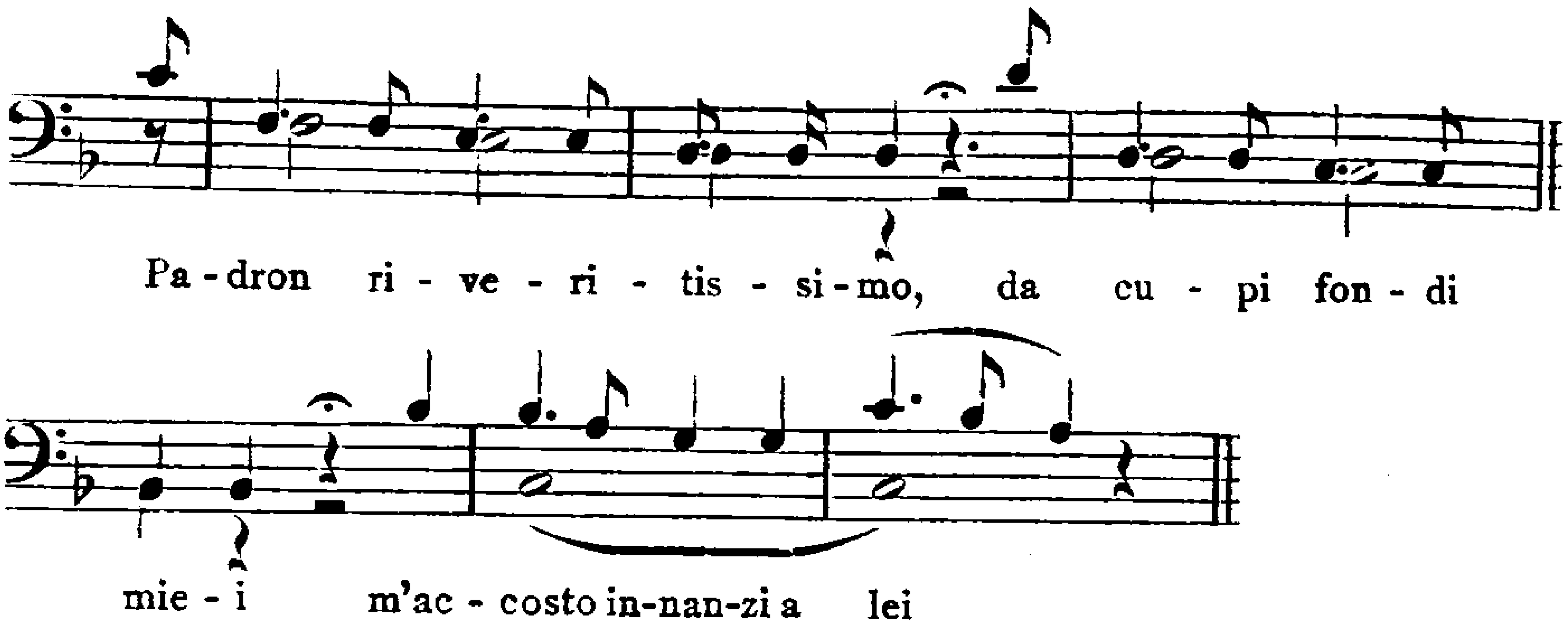
Auch im Ausdruck des Komischen war Guglielmi ein selbständiger Kopf. Seine Buffokunst hat einen starken Stich ins Groteske, sie arbeitet noch weit mehr als die Paisiellosche mit jenen winzigen, naturalistischen Motiven, die durch eigensinnige Wiederholung komisch wirken; sehr häufig läßt er seine Personen überhaupt nur auf einem Ton in den kleinsten Notenwerten daherplappern. Von zwingender Komik ist es, wenn in der Introduzione des »Azzardo« Gebra plötzlich aus ihrer Ruhe losbricht:



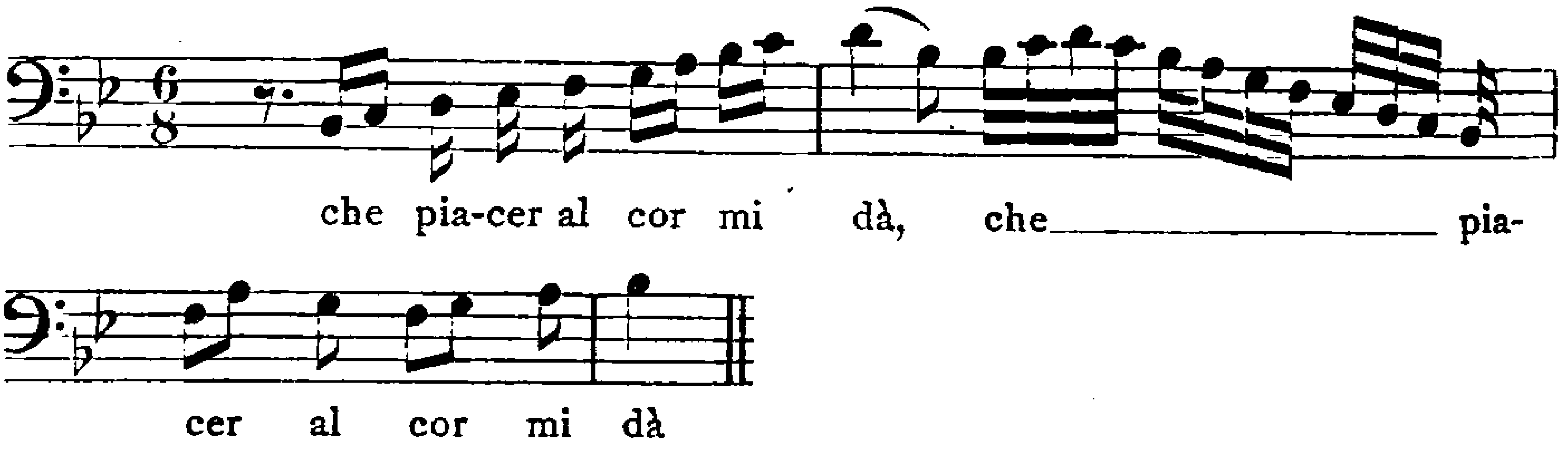
Dieses plötzliche Durchbrechen aller geordneten Melodiebildung durch Plapper- und Tonleitermotive, Pausen und Fermaten hat stark auf Mozart gewirkt, vgl. Matrimonio I 8:



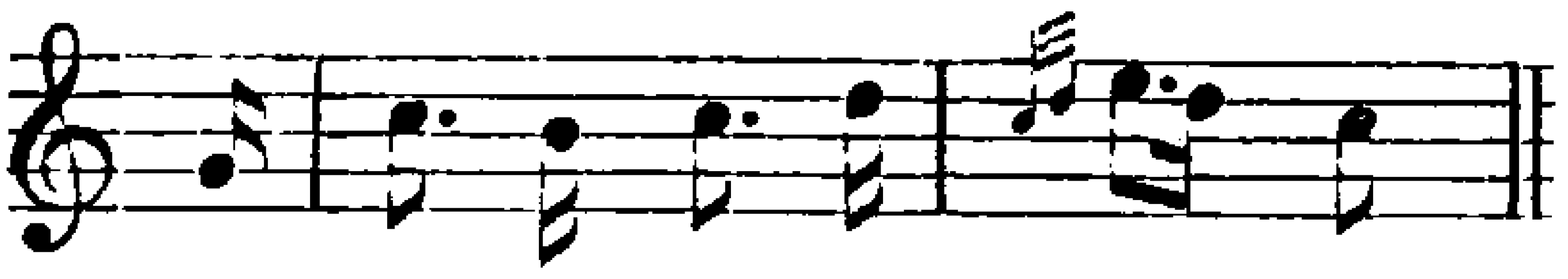
und La bella Pescatrice I 3:



Selbst die Koloratur nimmt unter seinen Händen ein groteskes Gepräge an, wie in dem Duett Finti amori II 3:



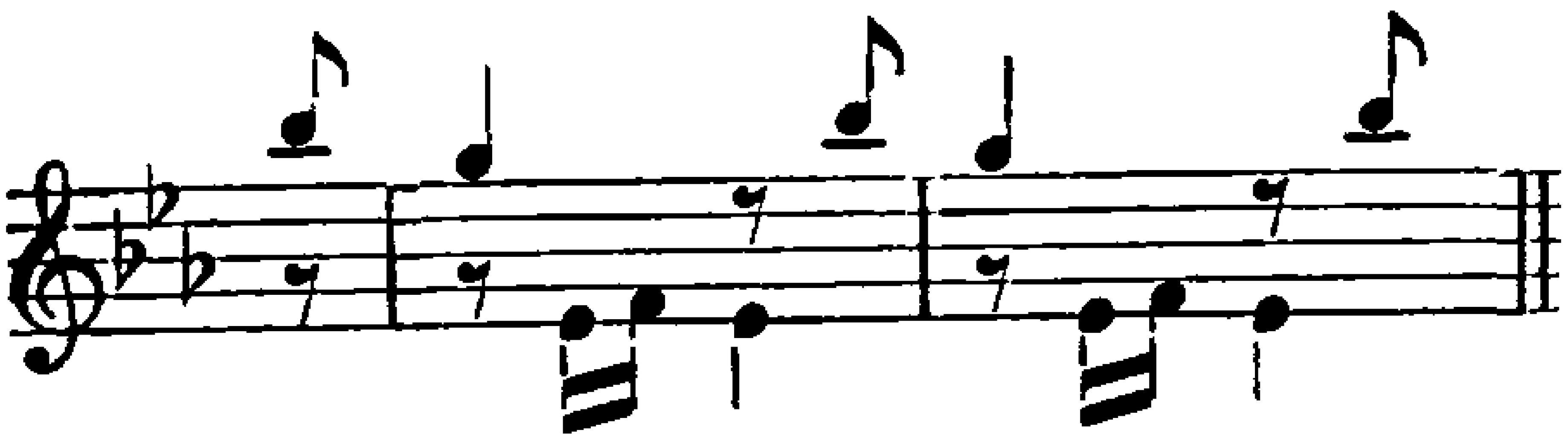
Mit dieser unverfrorenen Melodik vereinigt Guglielmi aber eine große Kunst des Variierens. So erhält das Hauptthema der Arie Io sò qualche costumano le donne in den Viaggiatori ridicoli, ein echter Guglielmi:



später, wenn die Wut über die Weiber ihren Höhepunkt erreicht hat, diese Fassung[1]:

[1] Vgl. dazu Stücke wie das Quartett in Mozarts Così fan tutte Nr. 22 (La mano a me date).

Auch die Orchesterbehandlung entspricht dieser Neigung zum Volkstümlichen und zum Grotesken, sie bringt konzertierende Lauten und Gitarren[1], Postillontrompeten[2], ja sogar in einer grotesken Sterbeszene das Totenglöcklein[3]. Guglielmi liebt in der Begleitung die kurzen, spitzen Orchestermotive, wie



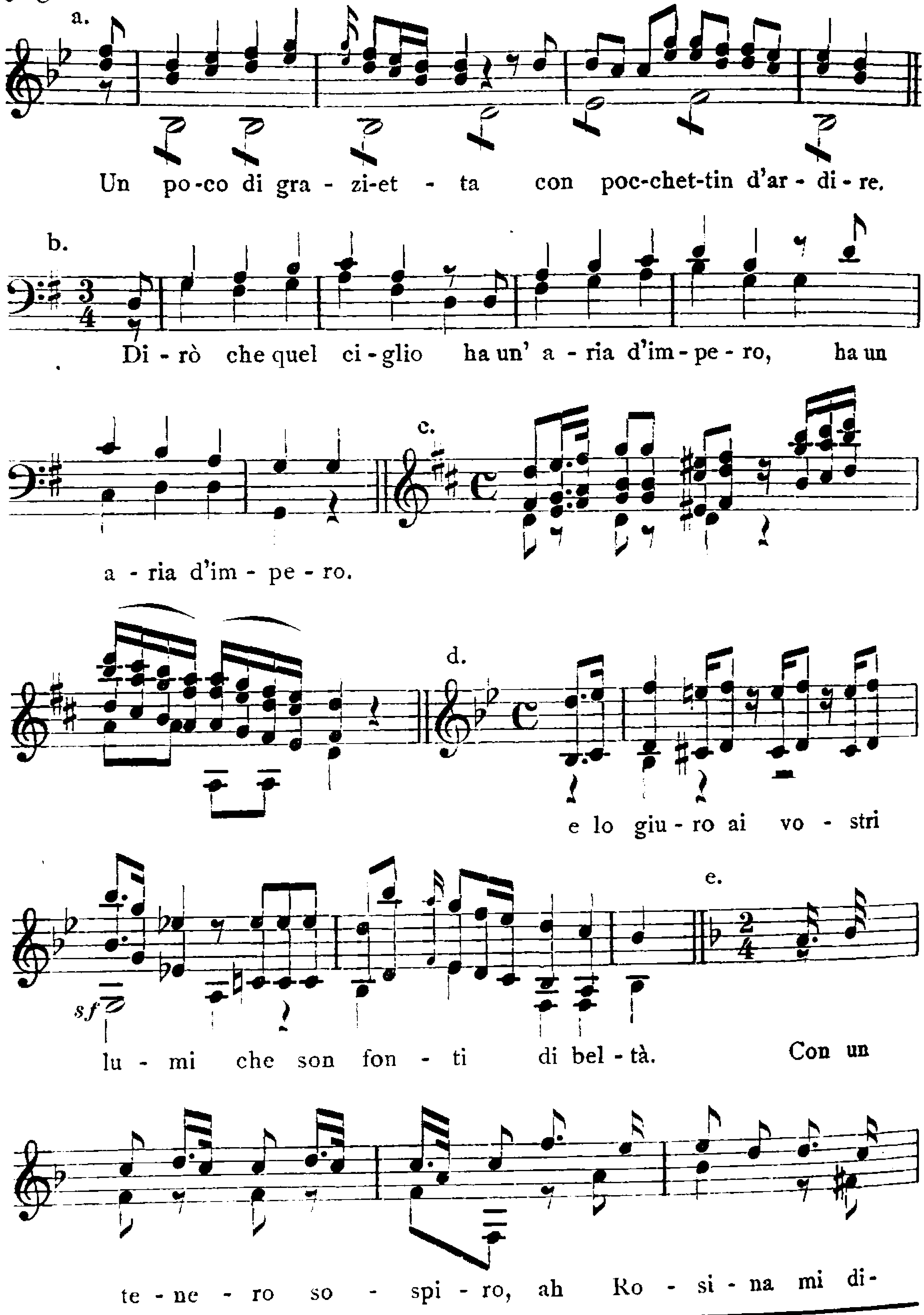
die er auf Grund einer sehr beweglichen Harmonik verarbeitet.

Die Arienform weist große Codas mit wirksamen Steigerungen auf, daneben wird in den Sologesängen das Rondo besonders bevorzugt. Am glänzendsten aber entfaltet Guglielmi seine Eigentümlichkeit in den Ensembles, und zwar nicht allein in den Finales, sondern namentlich auch in den besonders breit angelegten, mehrsätzigen Ensembles im Verlauf der Akte, die sehr häufig nicht bloß den äußeren Umfang, sondern auch das dramatische Leben der Finales erreichen und an Überraschungen besonders reich sind, wie z. B. das eine Musikstunde vorführende große Sextett in den Due Gemelli II 6[4], das auch orchestral glänzend bedacht ist. Auch die Ouvertüren Guglielmis sind besonders mannigfaltig: neben der einsätzigen Form steht die französische zweisätzige und die italienische dreisätzige.

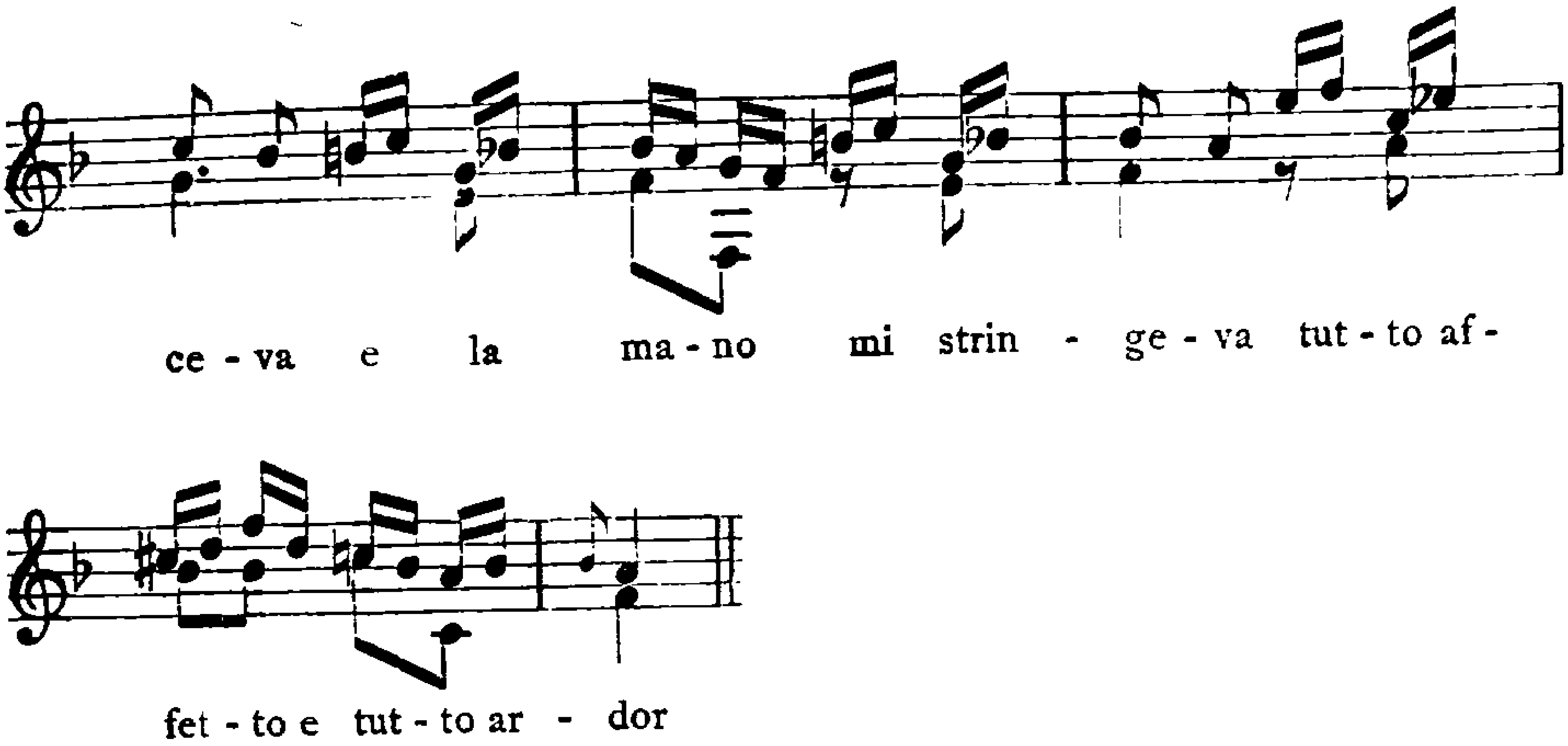
Pasquale Anfossi (1727—1797) zeigt sich schon darin als Schüler Piccinnis, daß er das Rührstück besonders bevorzugt hat; gerade seine erfolgreichsten und für Mozart wichtigsten Opern L'incognita perseguitata (1773), La finta giardiniera (1774) und La pescatrice fedele (La vera costanza, 1776) gehören dieser Gattung an. Sein an der Piccinnischen Sentimentalität genährtes Talent ist denn auch besonders glücklich im Ausdruck zarter Sehnsucht, Schwärmerei und Schwermut. Mit derartigen Gesängen, die mit ihrer bei aller Weichheit doch stets edlen Melodik das Entzücken des damaligen Publikums waren

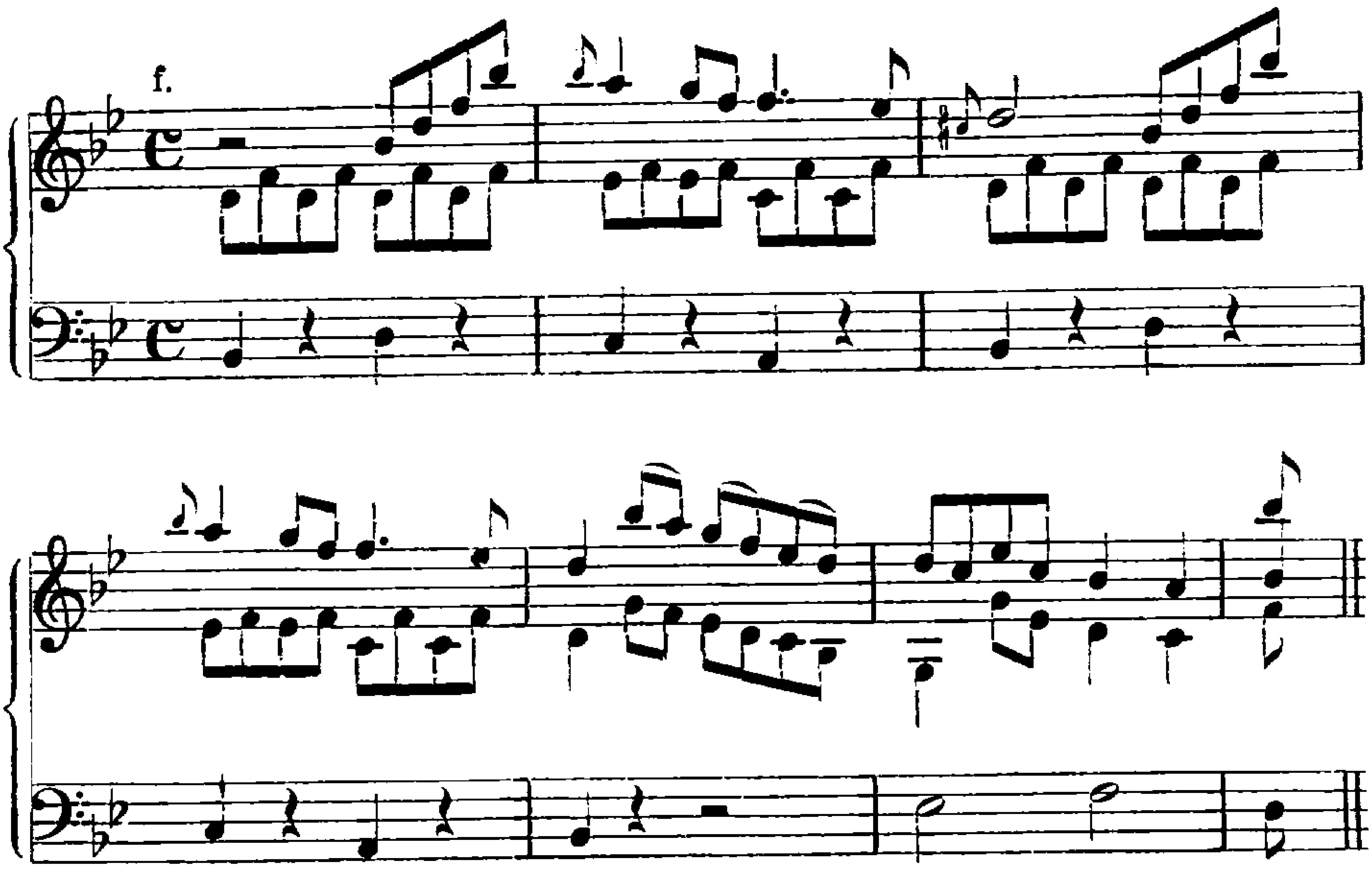
1 Finti amori I 2 und 1. Finale. 2 Ebenda. 3 Matrimonio I 12 (drei in es′ g′ b′ gestimmte Pauken). 4 Es enthält auch Aufschlüsse über die damalige Gesangstechnik. Nachdem die Schülerin auf restò eine Koloratur gesungen hat, heißt es: il maestro avrà sbagliato restò; sopra l'ò non si solfeggia, quel passaggio non ci và. Auch später ist er mit der Koloratur nicht zufrieden: il maestro bastonate!

hat er auch auf Mozart am stärksten gewirkt, wie folgende Beispiele zeigen[1]:

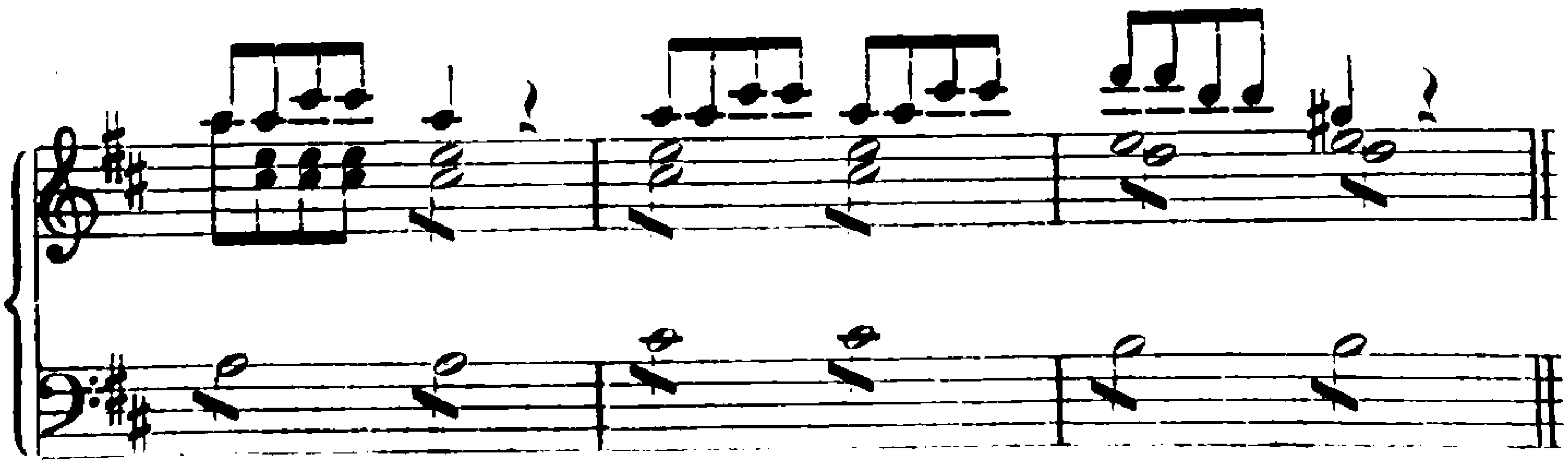


[1] L'incognita perseguitata II 1 und 4, La pescatrice I 6, II 12, Il geloso in cimento I 13 (übernommen in den Pasticcio I tre gobbi, 1. Akt), La Finta giardiniera II 2. Vgl. ferner auch die Beispiele bei Kretzschmar, Ges. Aufsätze II 268.

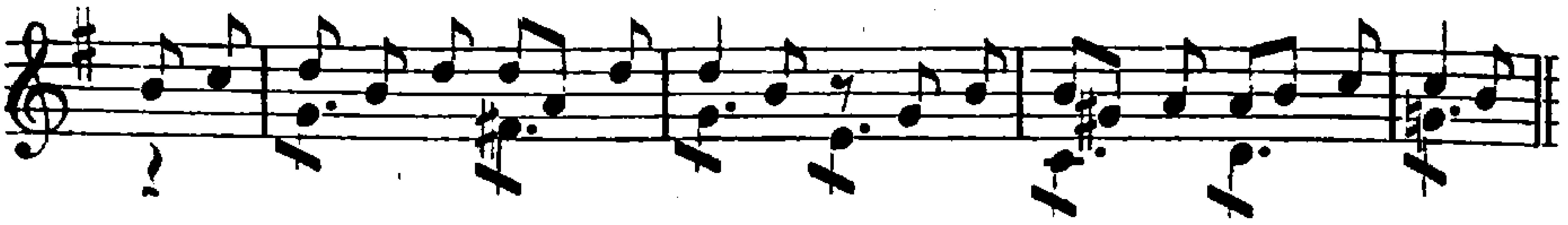




Das Neckische, Graziöse liegt ihm besonders. Echte, sprudelnde Lustspielthemen, wie das folgende der Sinfonie zur Finta giardiniera:



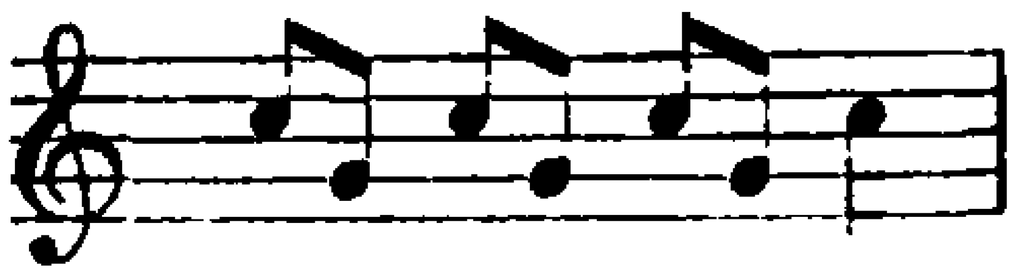
dessen huschender Charakter bereits an den Figaro gemahnt, sind bei ihm nichts Seltenes, aber auch sonst berührt er sich im Ausdruck des Schelmischen stark mit Mozart, wie in Serpettas Arie in derselben Oper I 9:



Von ihm stammt endlich auch die bei Mozart zeitweise sehr häufige Vorschrift Andantino grazioso. Allerdings hat Anfossi daneben noch eine andere Seite, die ihn mit Paisiello und Guglielmi verbindet, nämlich die Neigung zum Grotesken und zum Malerischen. Jenes drastische, rasche Buffogeplapper, jenes unaufhörliche Wiederholen kleiner Motive fehlt in keiner seiner Opern[1], und so stehen meist neben den weichen und verträumten Gesängen der Liebenden die überlebensgroßen Karikaturen der eigentlichen Buffofiguren. Auch den herkömmlichen Szenentypen hat Anfossi vielfach neue Seiten abgewonnen, so der Notarszene des Sposo di tre (1. Finale), der Schatzgräberszene des Avaro (1. Finale) und dem Gewitter in der Pescatrice und dem Geloso (2. und 1. Finale). Ebenso ist er den „Instrumentenarien" besonders zugetan[2]; eine Spezialität seiner Kunst bilden ferner die komischen Bilder aus dem militärischen Leben im Sinne von Figaros Non più andrai[3].

---

[1] Im 1. Finale der Incognita wird auf das kleine Motiv der ganze Satz gesungen: fermate, sentite! che caso spietato! la bella Giannetta così modestina così semplicetta adesso è fuggita! Auch das bei den Italienern für den Ausdruck des Sichabmühens (faticar) stehende Motiv:



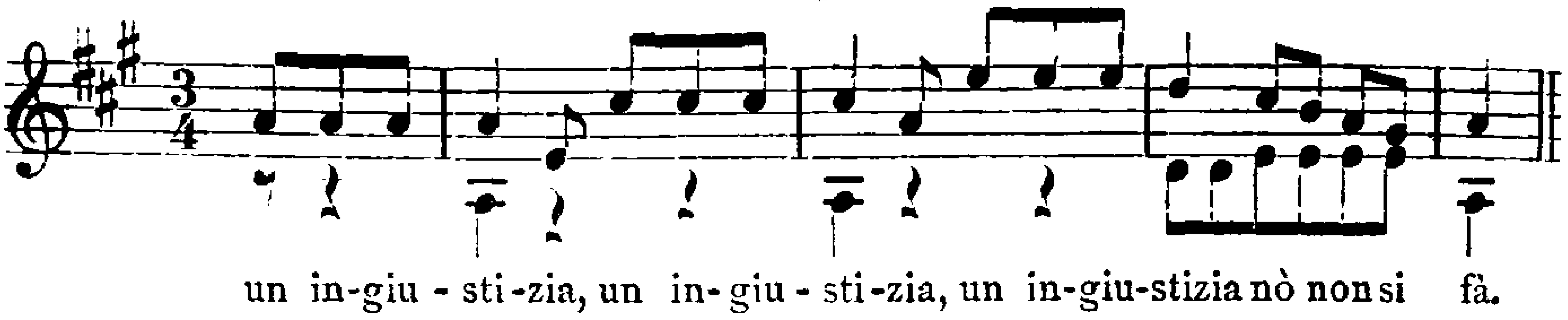
wird bei Anfossi zahllose Male wiederholt, so im Avaro 1. Finale und in der Kriegsarie der Incognita I 13. In der Pescatrice II 9 kommt der Hasenfuß Villotto in seiner Melodik zunächst überhaupt nicht über einen einzigen Ton hinaus.
[2] Finta giardiniera I 2. Auch das aus dem Don Giovanni bekannte Stimmen der Geigen findet sich Pescatrice III 7, Geloso I 1. [3] Incognita I 13, Avaro I 3, Pescatrice I 12.

Von den Arienformen bevorzugt Anfossi besonders die strophische und die in zwei nach Takt und Tempo verschiedenen Teilen[1], daneben stehen aber auch Stücke mit mehreren Teilen (Geloso I 13, II 10). Diese Form kommt bei den Italienern überhaupt namentlich in den allmählich ständig werdenden Duetten der dritten Akte auf, die dichterisch meist die endgültige Vereinigung der Liebespaare bringen und so gewissermaßen einen Ersatz für das auch jetzt öfters noch fehlende dritte Finale darstellen. Endlich tauchen auch große, mehrgliedrige Soloszenen mit Akkompagnatos und größeren, kavatinenartigen Sätzen auf (Pescatrice II 10)[2]. Ebenso zeigt sich in den nach Piccinnis Vorbild mit Vorliebe rondohaft gestalteten Finales das Streben nach Einheitlichkeit, vor allem in der Anspielung auf frühere Sätze in den folgenden, und in der breiten Ausspinnung der einzelnen Sätze; der Fortschritt, den bei Mozart die Finales der Finta giardiniera bedeuten, gehört größtenteils auf Anfossis Rechnung. Auf seine Komposition dieses Textes wird bei der Besprechung der Mozartschen Oper noch näher zurückzukommen sein.

Die übrigen zahlreichen neapolitanischen Buffokomponisten dieser Zeit haben der geschilderten Kunst grundsätzlich keine neuen Züge hinzugefügt, zum Teil werden sie uns, wie Sarti und Martin, bei Mozarts Werken wieder begegnen. Ein besonders liebenswürdiges und frisches melodisches Talent war Antonio Sacchini (1734—1786), später einer der bedeutendsten Vertreter des Gluckschen Musikdramas. Seine Contadina in corte 1766, formell wie dem Charakter nach ein Absenker Piccinnis[3], fesselt durch reiche volkstümliche Erfindung und durch sprechende Orchestermotive und würde bei entsprechender Bearbeitung wohl auch heute noch ihren Weg machen. Der persönlichen Beziehungen zu Mozart halber sei endlich noch Dom. Fischietti (geb. 1729) erwähnt, der in seinem »Dottore« (1758) in bekannten Bahnen wandelt, ohne jedoch seine Vorbilder zu erreichen; in seinem Mercato di Malmantile (1764) ist ihm wenigstens eine lebendige Schilderung

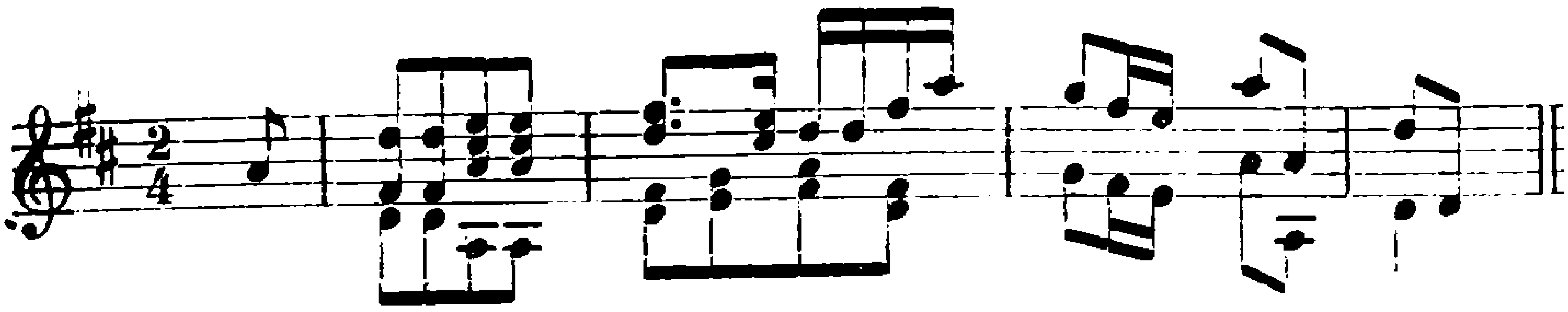
[1] Eine Neuerung Anfossis, wie WSF II 198 annehmen, ist dies allerdings nicht; schon Paisiello und Galuppi waren damit vorangegangen. [2] Hier haben wir zugleich textlich eine der seit der Gluckschen Oper auffallend häufigen Anspielungen auf Orpheus und sein Saitenspiel. Ein ähnlicher Komplex auch in Mozarts Finta giardiniera II 15. Man vergleiche auch das große Duett in der Finta giardiniera III 5 in sechs Abschnitten. [3] Auch die sinnvolle Verwendung von Erinnerungsmotiven gehört hierher.

des Jahrmarktes geglückt, den der Quacksalber Rubbicone mit seinem Besuch beehrt. Freilich ist die Komik ziemlich grobschlächtig[1]. Das zweite Finale enthält einen Anklang an Don Giovanni:

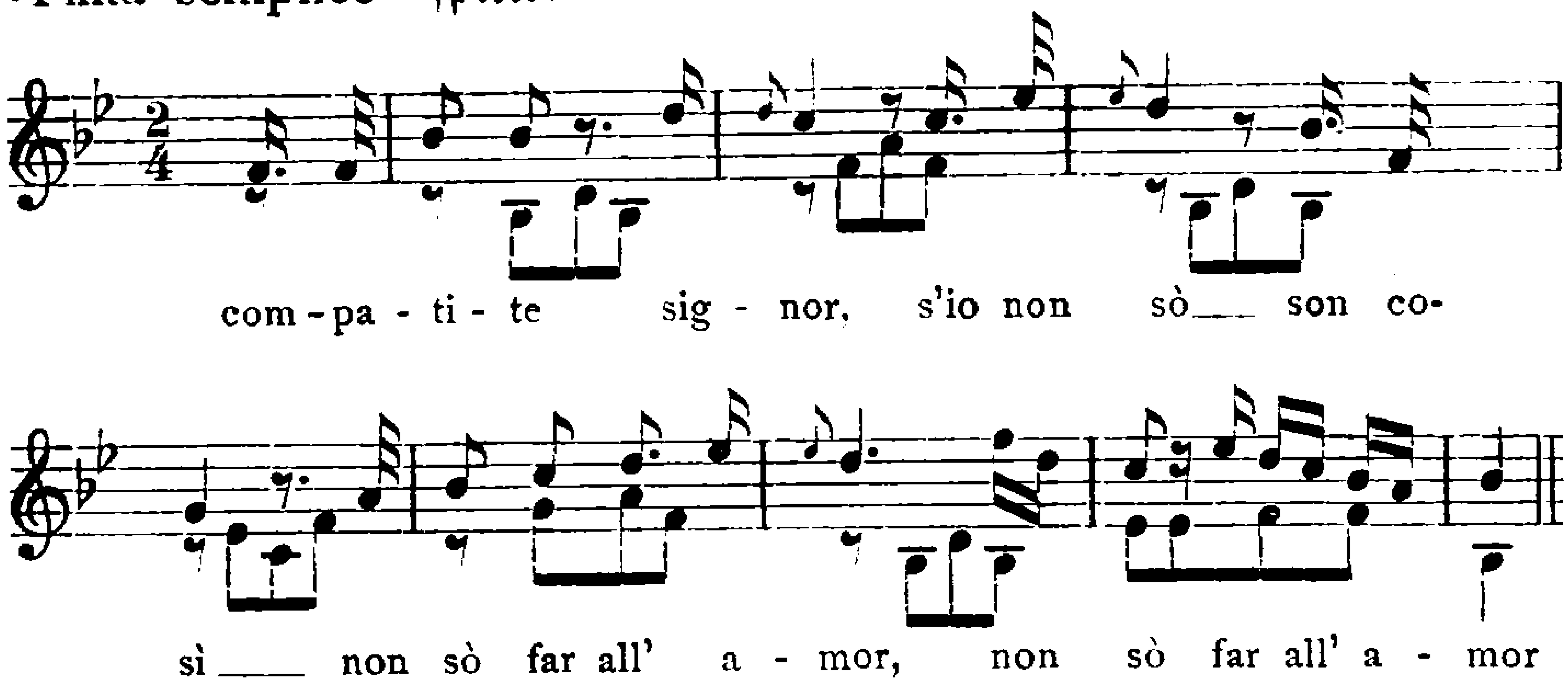


Daß sich auf dem Gebiete der Buffooper Venedig neben Neapel seine Selbständigkeit wahren konnte[2], dankte es hauptsächlich Bald. Galuppi (1706—1785), der nach seinem Geburtsort Burano häufig einfach il Buranello genannt wird[3]. Obwohl er natürlich mit der neapolitanischen Kunst auf das Engste vertraut war und z. B. mit Sicilianos nicht minder freigebig ist als sie[4], so hat ihn doch teils sein eigenes Talent, teils eine besondere venezianische Tradition, die wir nur leider wegen Mangels an erhaltenen Partituren nicht mehr genauer nachprüfen können[5], vielfach auf eigene Wege geführt. Manche Merkmale von Galuppis Buffomusik sind schon der venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts zu eigen gewesen, so besonders die eigentümliche Verbindung von Drastik und Kürze, die von der neapolitanischen Redseligkeit merklich absticht. Wo er nicht offenkundig die Sprache der Neapolitaner redet, haben seine Arienthemen alle etwas kurz Angebundenes, oft geradezu Herausforderndes, aber sie wirken dadurch um so stärker. Die meisten unterscheiden sich von den neapolitanischen durch eine bestimmte, sprechende Rhythmik, die sich nicht mit der hergebrachten Schablone begnügt, sondern mit Erfolg nach individuelleren Bildungen strebt. Die Grundlage ist natürlich auch hier die Volksmusik, aber anders als die Neapolitaner bevorzugt Galuppi auffallend die anapästischen und daktylischen Rhythmen, dieselben, die in der Niedergangszeit hundert Jahre zuvor die venezianische Oper förmlich überschwemmt hatten[6]. Namentlich die Introduktionen und die Schlußensembles weisen diesen volkstümlichen Zug auf. Der Inimico delle Donne (1771) schließt sogar mit einem Anklang an Papageno ab:

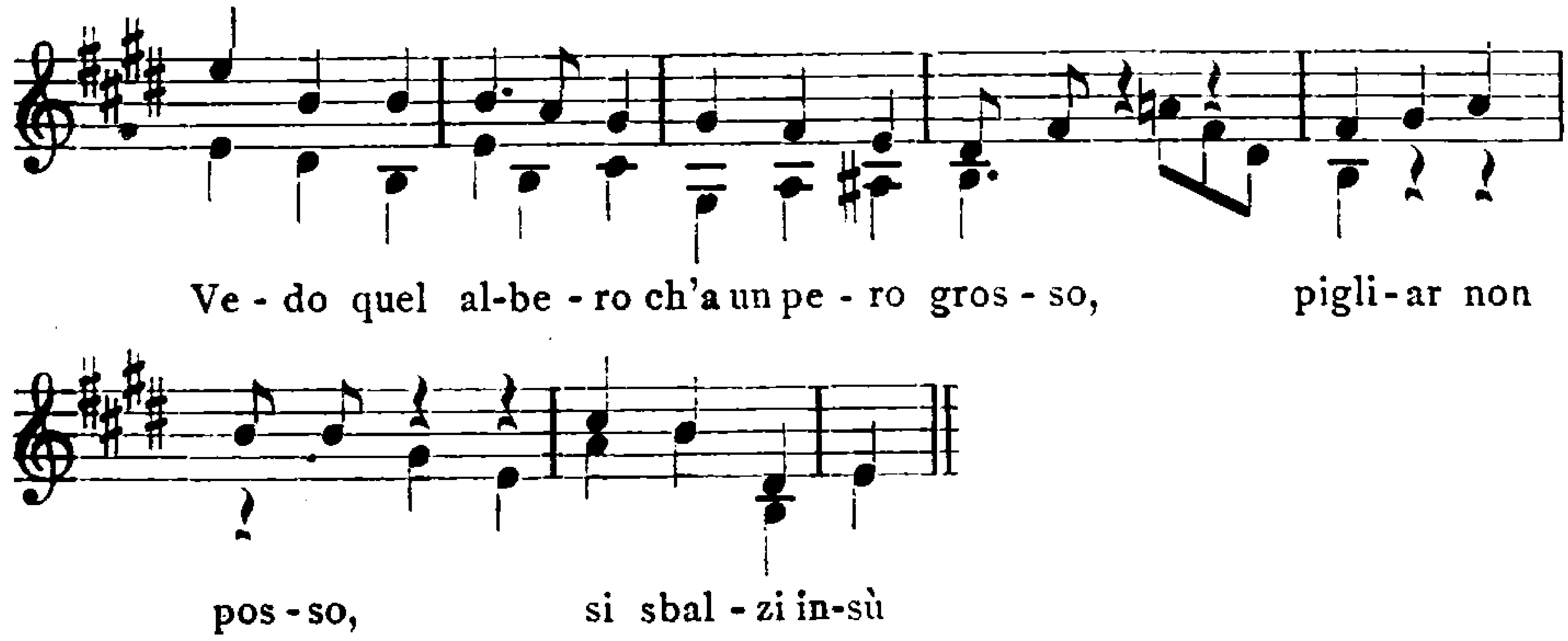
[1] In den Instrumentenwitzen der Arie III 4 kommen sogar Kontrabaßsoli vor.
[2] S. o. S. 414. [3] A. Wotquenne, B. G. 1902, F. Piovano, RMI 1906—08.
[4] In den Tre amanti ridicoli (1761) sind die Ständchen aller drei Liebhaber (II 5—7) Sicilianos. [5] E. Dent, SIMG XIII 329 ff. [6] Vgl. H. Abert, DT LV, S. IX.



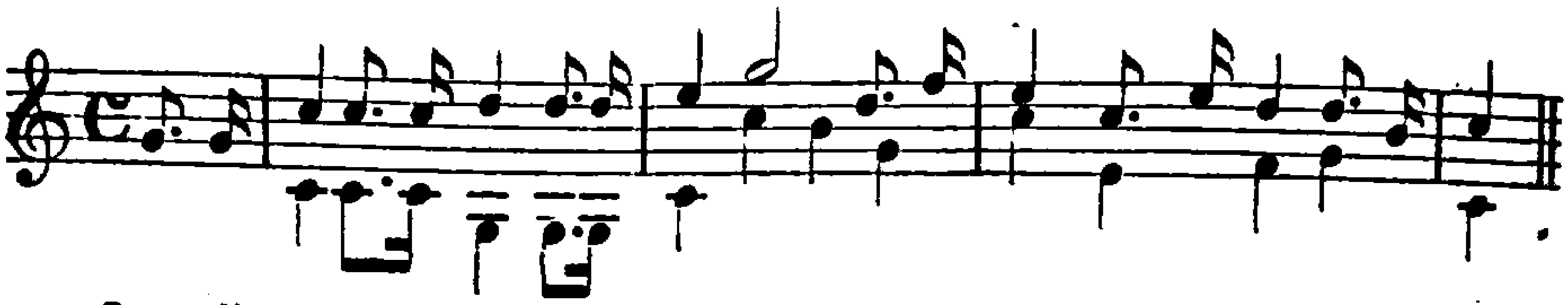
Besonders stark aber ist Galuppi in allerhand rhythmischen Dehnungen und Erweiterungen der Viertaktigkeit, wenn es sich um einen besonders charakteristischen Zug handelt. So sucht schon im Filosofo di campagna II 10 Lesbina den Nardo aufs Eis zu locken, indem sie die ›Finta semplice‹ spielt:



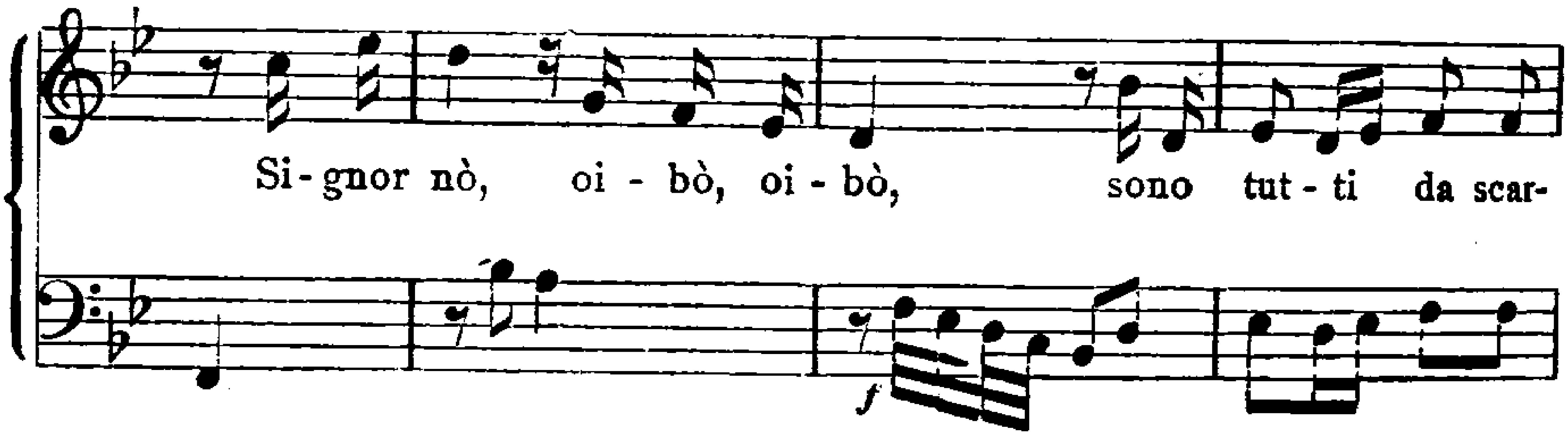
Dieselbe Oper bietet I 7 ein gutes Beispiel für Galuppis drastisches Abschnappenlassen des Rhythmus am Schluß einer Phrase, meist von der Terz nach der Quint:

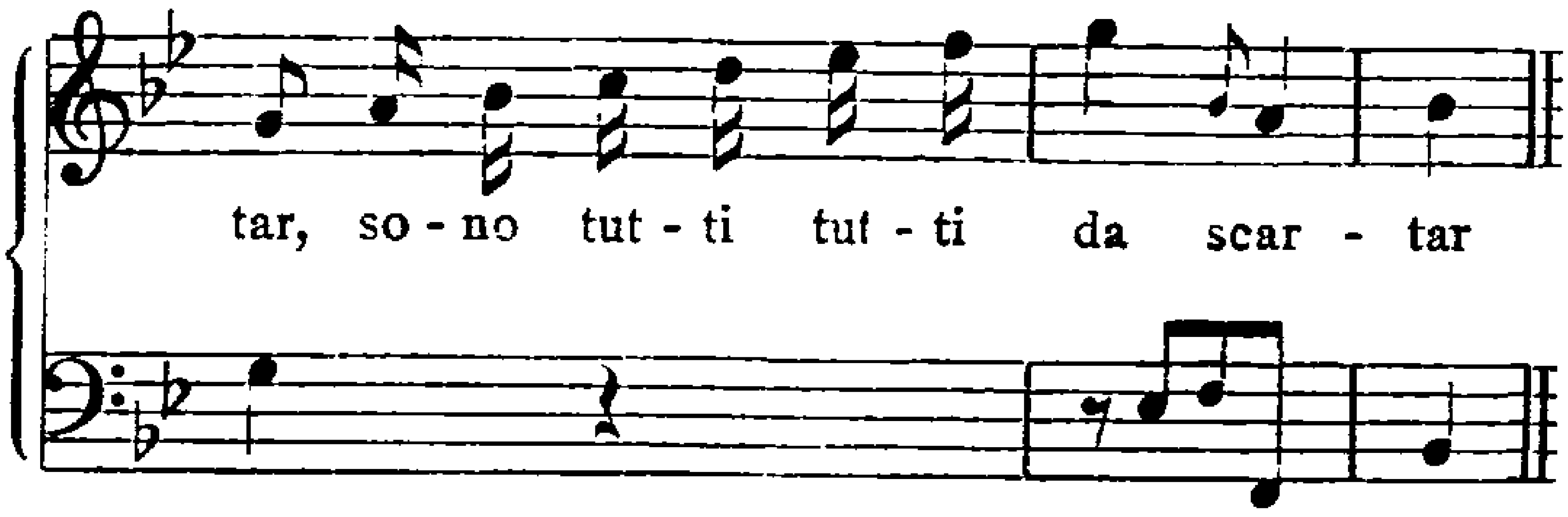


Mozart hat sich besonders die energischen Marschrhythmen Galuppis mit den aufschlagenden Synkopen zu nutze gemacht, vgl. das erste Finale des Inimico delle Donne:



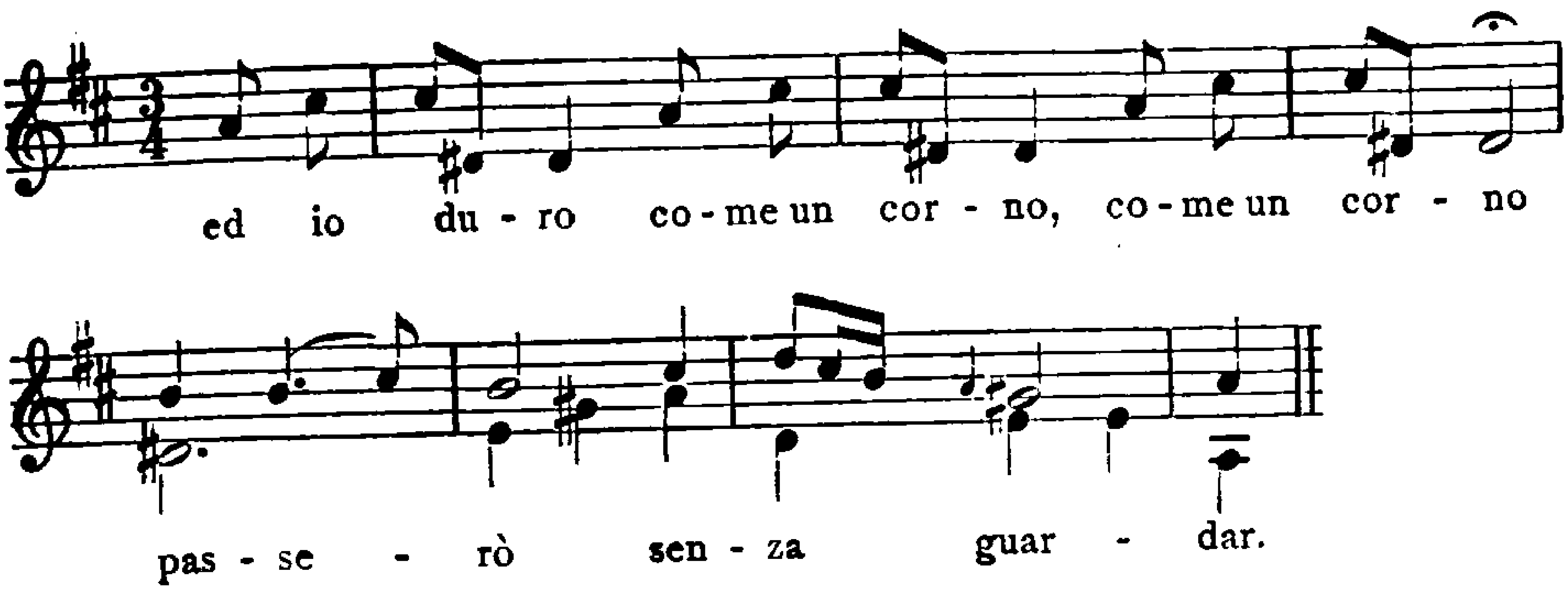
Galuppi hat denn auch die Rhythmik für komische Zwecke wie kein zweiter Italiener auszunutzen verstanden. Er kennt zwar die bewährten neapolitanischen Mittel, wie das rasche Hinplappern auf realistischen Motiven, ebenfalls, aber er ist erstens weit sparsamer damit und bringt sie zweitens an ganz überraschenden Stellen, mitunter sogar schon im Thema selbst an, während die Neapolitaner damit warten, bis das Stück im Gange ist, vgl. I Bagni d'Abano (1753) II 12:



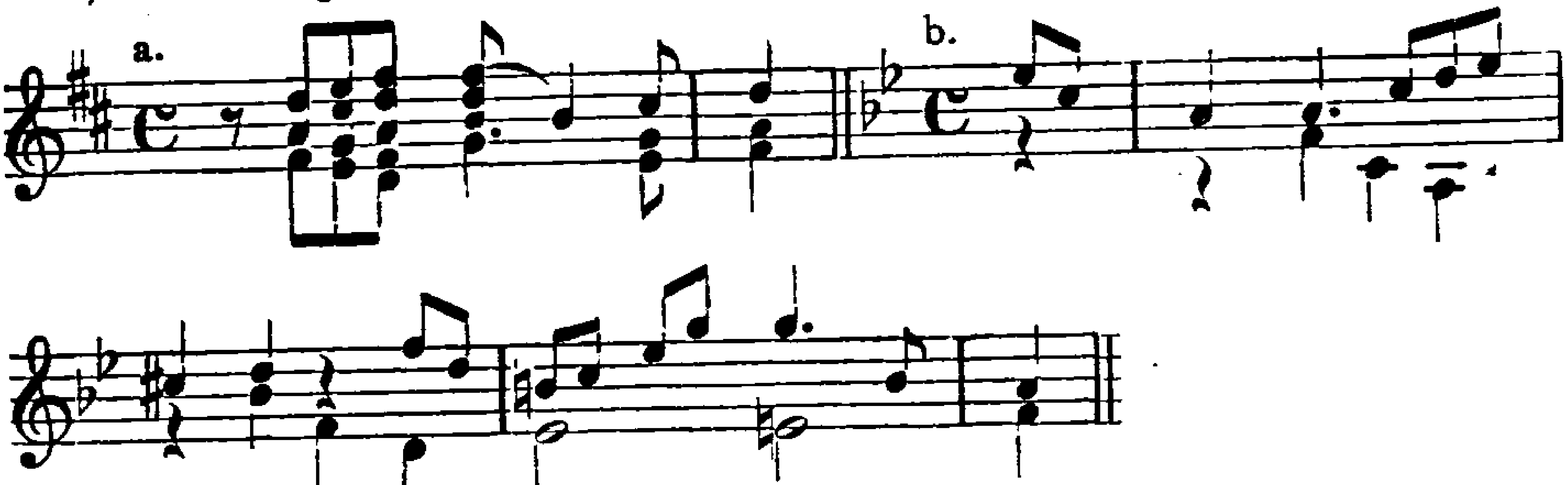


Das ist der ganze Galuppi: eine rhythmisch pikante Schelmenweise, die drastische kleine Randzeichnung im Baß, das Unisono und schließlich das ganz unerwartete Losbrechen der Singstimme, das Alles auf nur sechs Takte zusammengedrängt! Kein Wunder, daß sein Humor etwas Trockenes, häufig sogar Unwirsches, aber eben deshalb besonders Eindrucksvolles hat.

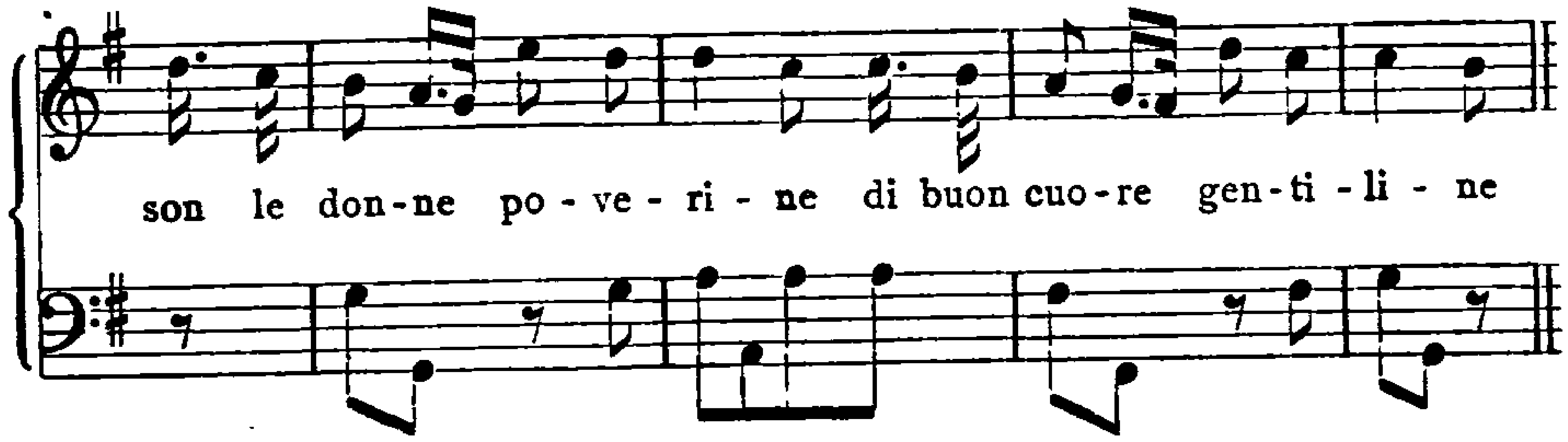
Denselben ungenierten Zug trägt auch die Melodik. Sie ergeht sich gerne in ungewöhnlichen Intervallen, frei eingeführten Vorhalten usw., und Mozarts charakteristische Verwendung des Septimensprungs, z. B. im Don Giovanni, mag von Galuppi angeregt sein, vgl. dessen Amante di tutte I 3, wo Mingone im Vollgefühl seines vermeintlichen Reichtums hochnasig auf seine Mitmenschen herabschaut:



Auch Wendungen wie[1]



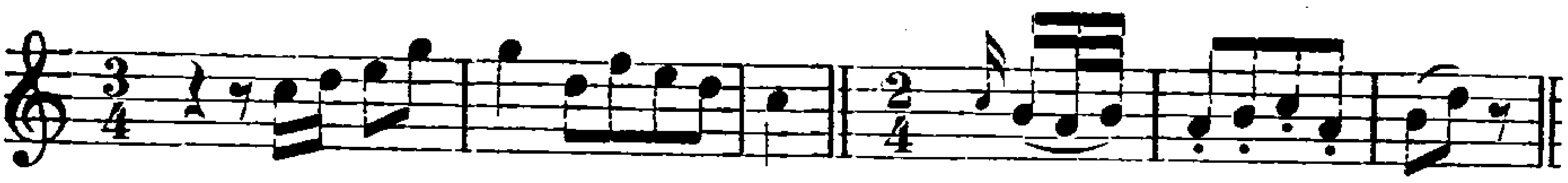
erscheinen häufig; ein Anklang an Cherubin taucht in Agnesinas, das Los der Frauen bedauernder Arie Inimico delle Donne II 6 auf:



Mit seinem ausgesprochen komischen Talent, dem neben der Karikatur auch noch viele andere, feinere Ausdrucksmittel zu Gebote standen, hätte Galuppi den Neapolitanern noch ein weit gefährlicherer Mitbewerber werden können, wenn er seine Arbeiten mitunter nicht gar zu leicht hingeworfen hätte. Denn auch in der Situationsschilderung ist er ihnen mindestens ebenbürtig, namentlich dank dem ausgesprochen malerischen Zug seiner Musik. Szenen, wie das rasch unter Pferdegetrappel und Hörnerschall vorüberziehende Jagdbild im ersten Finale

[1] Vgl. Filosofo di campagna II 5 und 3. Finale, Marchese villano (1762) II 5 u. 6., La partenza ed il ritorno dei Marinari (1765) I 6.

des Re alla caccia (1763), das Seestück des ersten Finales der Marinari mit seinem an Mozarts Così fan tutte erinnernden holden Abschiedsgesang der Zurückbleibenden [1] oder die groteske chinesische Tempelszene im zweiten Finale des Inimico delle Donne gehören zu den gelungensten Beispielen damaliger Situationsschilderung. Natürlich spielt das Orchester dabei eine hervorragende Rolle, und Galuppi unterscheidet sich darin von den Neapolitanern, daß seine Motive nicht allein über den allgemein heiteren Charakter hinweg zu festeren und individuelleren Gebilden hindrängen, wie z. B. Amante di tutte, zweites Finale und III 5:



sondern auch im Verlaufe des Stückes an bedeutungsvollen Stellen geistvoller eingeführt werden, statt wie bei den Neapolitanern gleich von Anfang an die Szene zu beherrschen. Im äußeren Orchesterkolorit steht er den Neapolitanern freilich weit nach und begnügt sich mit der herkömmlichen Praxis [2].

Die Form behandelt Galuppi mit viel Geist und Beweglichkeit. Bemerkenswert ist seine sorgfältige Behandlung des Seccos, die sich namentlich in seiner Vorliebe für scherzhaft bewegte Bässe äußert. In den Gesängen selbst spielt das volkstümliche Strophenlied eine große Rolle. Es ist staunenswert, wie mannigfaltig Galuppi den unvermeidlichen Siciliano zu behandeln weiß, vom bewußt leirigen bis zum anmutigen, schwermütigen oder gewollt fremdartigen Ton. Von Bravourarien mit Dacapo sind zwar seine Opern nicht frei, sie treten aber doch stark zurück gegen die freieren Formen, von denen die kurze Kavatine besonders beliebt ist. Unter den Arienformen ist die wichtigste die zweiteilige mit Takt- und Tempowechsel, wobei beide Teile wiederholt werden. Aber die Wiederholung geschieht selten wortgetreu, sondern meist variiert und erweitert, und häufig mit dem Zusatze einer steigernden, strettaähnlichen Coda. In diesen Variationen liegt eine

[1] Die Ähnlichkeit geht bis in die murmelnde Begleitung der beiden Geigen in Terzen hinein. [2] Ein Doppelorchester erscheint Re alla caccia II 2, der Ottavino hübsch verwandt im Amante di tutte I 1; ganz besonders häufig aber ist das Pizzikato der Geigen bei den zahlreichen Gitarrenständchen. Ein typisches Beispiel für eine sogenannte Instrumentenarie ist die des Onofrio Amanti ridicoli I 9, die sogar scherzhafte Kontrabaßsoli enthält.

besondere Stärke des Meisters; oft ist der Allegroteil nur eine freie Variation des Andantes.

Mit Ensembles innerhalb der Akte ist Galuppi auffallend sparsam. Ständig sind bei ihm nur die wie bei den Neapolitanern volkstümlich gehaltenen introduzioni, auch liebt er besonders eine mehrsätzige Form des Duetts, die mit wirksamer Steigerung eine kleine dramatische Handlung, wie die Entzweiung und Versöhnung zweier Liebender, in sich schließt[1]. Dagegen ist Galuppi für die Entwicklung des Finales besonders wichtig geworden. Zwar ist ihm das Piccinnische Rondofinale wohlbekannt[2], auch bekundet er schon früh, wie in den Bagni d'Abano (zweites Finale), das Bestreben, die einzelnen Sätze thematisch miteinander zu verknüpfen. Diese thematischen Anspielungen sind bei Galuppi poetisch oft noch feiner ausgeführt als bei Piccinni. Aber er kennt daneben auch noch eine freiere Form des Finales. Schon in den Bagni d'Abano und im Filosofo werden die Hauptphasen des dramatischen Verlaufs in einer Reihe selbständiger Sätze dargestellt, die je nach dem Charakter der Situation bald in den herkömmlichen geschlossenen Formen, bald aber nach Logroscinos Art auch ganz frei gehalten sind; den Schluß bildet allerdings stets, auch wo stärkere Gegensätze aufeinanderplatzen, ein heiteres, homophones Ensemblestück. Daß die Entwicklung des Finales noch im Flusse ist, lehren die darin zahlreich vertretenen Einzelgesänge, in die die übrigen Teilnehmer nur ein paar kurze Brocken hineinwerfen. Aber sehr bald verstand es Galuppi, das Ensemble in einzelne Gruppen zu teilen und diese mit großem dramatischem Geschick gegeneinander auszuspielen. Im lebendigen Wechselspiel dieser verschiedenen Parteien besteht ein Hauptreiz seiner Finales, der dadurch noch gesteigert wird, daß jede Partei auch ihr eigenes Motiv, meist von echt Galuppischer Schlagkraft, erhält und auch durchführt[3]. Im allgemeinen zeigt sich der Unterschied zwischen Neapolitanern und Venezianern in diesen Finales besonders deutlich: jene geben sich beweglicher und übermütiger, diese derber, gröber, oft aber auch charakteristischer. Galuppis Sinn für wirksame Szenenbilder tritt hier besonders deutlich zutage, wie z. B.

---

[1] Sie tritt häufig im dritten Akt auf, gleichsam als Ersatz für das hier meist fehlende ausgeführte Finale. [2] Erstmals, offenbar unter Piccinnis Einfluß im Amante di tre (1760). Rondos im freisten Sinne sind die beiden ersten Finales des Marchese villano (1762). [3] Vgl. den Anfang des Finales der Tre amanti ridicoli.

in der auch für Mozart wichtigen Ballszene der Marinari (zweites Finale) mit Menuett und der Tafelszene des Amante di tutte (erstes Finale); beide Male fällt die Schilderung des Festes hauptsächlich dem Orchester zu.

Galuppis Opernsinfonien zeigen erst in den späteren Werken, offenbar unter neapolitanischem Einfluß, ein individuelleres Gesicht, besonders was die Gegensätze der Themen betrifft. Gelegentlich greift er aber auch hier, wie im Schlußsatze der Sinfonie des Amante di tutte, mitten in die Volksmusik hinein.

Von Venedig führt mit Fl. L. Gaßmann (1723—1774), der hier einen Teil seiner Lehrzeit verbracht hatte, ein gerader Weg nach Wien. Hier war die opera buffa 1757 durch Gius. Scarlatti eingeführt worden, hatte aber sehr bald durch das Zusammentreffen mit anderen Kunstgattungen, namentlich der französischen komischen Oper, der bodenständigen Wiener Volksmusik und der Wiener Instrumentalmusik, ein ziemlich verändertes Aussehen erhalten, dem sich auch Mozart nicht zu entziehen vermochte. Gaßmann ist neben einigen kleineren Talenten wie Fl. Deller (1729—1763)[1] der Hauptvertreter dieser Wiener Buffokunst[2], die von der italienischen hauptsächlich in der Melodik und im Orchestersatz abweicht. Neben echt italienischen Arienthemen stehen andere, die bald an den Wiener Liederton, bald an die französische opéra comique gemahnen[3], Gesänge von individuellerem Leben, freierem Bau und weiteren Melodiebogen, und gerade mit ihnen hat Gaßmann Mozart ganz offenkundig vorgearbeitet, namentlich da, wo es sich um den Ausdruck des Treuherzigen oder Sehnsüchtigen handelt[4]. Er sucht aber auch, und zwar häufig nicht ohne Erfolg, bewußt über diesen ganzen Reichtum an Stilelementen zu verfügen[5]. Mit Mozart verbindet ihn ferner der weit leisere

---

[1] H. Abert, Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit, 7. Abschnitt 1905, S. 580 ff. [2] G. Donath, Fl. L. Gaßmann als Opernkomponist, in Adlers Studien z. Musikw., 2. Heft 1914, 34 ff. (mit Zusätzen von R. Haas). Neudruck der »Contessina« (R. Haas) DTÖ XXI, vgl. H. Abert, ZfM I 207 ff. [3] In der Aria der Smorfiosa in der »Opera seria« (1769) I 8 klingt sogar die erste Arie des Amor aus Glucks Orfeo nach. [4] Beispiele bei Donath S. 126, 200 f. Contessina, Neuausg. S. 51, 99, 106, 254 u. ö. [5] Der verkleidete Marquis singt in der Contessina Nr. 22 eine französische chanson, der verkleidete Bauer im 2. Finale einen Mollsiziliano, aber auch in der Kavatine der Contessina Nr. 4 mit der koketten Synkope steckt französisches Blut (am Anfang klingt das Don Giovanni-Menuett durch), ebenso im letzten Finale.

Charakter seiner Komik, der die ausgelassene Lustigkeit der Italiener nur selten erreicht, dafür finden sich aber schon bei ihm Ansätze zu verwickelterer Seelenschilderung, die sich mit der bloßen Karikatur nicht begnügt; gerade die Contessina enthält einige feine Beispiele für die Mischung gegensätzlicher Züge in demselben Charakter[1]. Zu diesem Zwecke benutzt Gaßmann aber besonders das Orchester. Von der Sinfonie an finden sich in der Contessina zahlreiche, sorgfältig geführte Mittelstimmen, die sich merklich von der lockeren italienischen Art unterscheiden. Hier zeigt sich der Einfluß der Wiener Instrumentalmusik, ebenso wie in der Neigung zu konzertierender Behandlung. Nicht allein die Sinfonien liefern dafür den Beleg — die zum dritten Akt der »opera seria« bringt sogar eine vollständige Fuge in Sonatenform, wie wir sie gleichzeitig auch in M. Haydns Sinfonien finden — sondern auch der Orchestersatz der Arien und anderen Gesänge. So hat das geistvolle motivische Spiel im Orchester in Wien eine neue Schattierung erhalten; manche Sätze Gaßmanns sind einfach Orchesterstücke mit leichtem deklamatorischem Überwurf.

Dieselbe Neigung zu strengerer Schreibart zeigt sich auch in den Ensembles mit ihren häufigen kleinen Kanons, ihrer wirksamen, gegensätzlichen Stimmengruppierung nach Galuppis Vorbild und ihrer Kunst der Steigerung, die bei entsprechendem Text mitunter von großer Wirkung sind[2]. Formell herrscht in diesen Ensembles die größte Freiheit, vom Rondo bis zum freien, durchkomponierten Satz. Auch die Arien weisen trotz der üblichen Bevorzugung der Zweiteiligkeit eine beachtenswerte Mannigfaltigkeit der Form im Großen und Kleinen auf. Die individuelle Behandlung des Seccorezitativs[3] ist ein Erbteil Galuppis.

Gewiß war Gaßmann kein Buffokomponist großen Stils und ist im allgemeinen vom italienischen Typus nicht losgekommen. Aber es zeigen sich bei ihm doch schon Ansätze zur Verinnerlichung der ganzen Gattung und namentlich zur Individualisierung der einzelnen

---

[1] Ein gutes Beispiel bietet die Arie des Pancrazio Nr. 3 mit ihrem fortwährenden, auch in der Dynamik zum Ausdruck kommenden Stimmungsumschlag und besonders die Arie der Contessina Nr. 9, in ihrem bewußten Hinundherschwanken der Gefühle ein kleines Meisterstück. [2] Gaßmann erreicht sie sehr oft teils durch Verkürzung der Notenwerte (Contessina 1. Finale und Terzett 19) teils durch immer engeres Zusammenrücken der einzelnen Stimmengruppen (ebenda 1. und 2. Finale). [3] Vgl. R. Haas a. a. O. S. XI.

Typen. Die Art, wie er z. B. in der Contessina die beiden scharf geschauten Figuren des bei aller Treuherzigkeit doch selbstbewußten Pancrazio und die adelsstolze, verstiegene Gräfin einander gegenüberstellt, erklärt den Erfolg der Oper ohne weiteres: die drastische Gegenüberstellung der beiden Stände war damals aus dem Leben gegriffen, und dieser soziale Zug spielt ja noch im Figaro eine große Rolle. Aber auch sonst erinnert in Gaßmanns Wesen so manches an Mozart. Wie er in seinen Sinfonien kantable Themen bringt, so legt er in seiner Buffokunst Wert auf eine feinere Seelenmalerei, die einen Charakter als Mischung verschiedener lebendiger Kräfte auffaßt und nicht bloß einen einzigen Zug ins Überlebensgroße steigert. Nicht vergessen sei endlich auch noch sein Talent für die Parodie, das in seiner »Opera seria« (mit dem Calsabigischen Text), übrigens einer drastischen Quelle für die damaligen Opernverhältnisse, geradezu groteske Blüten getrieben hat.

La finta Giardiniera

Das Personenverzeichnis ist folgendes:

Don *Anchise* Podestà di Lagonero, amante di Sandrina. (Tenor.)
La Marchesa *Violante Onesti,* amante del Contino Belfiore, creduta morta, sotto nome di *Sandrina* in abito da giardiniera. (Sopran.)
Il Contino *Belfiore,* primo amante di Violante ed ora di Arminda. (Tenor.)
Arminda, gentildonna Milanese, prima amante del Cav. Ramiro ed ora promessa sposa al Contino Belfiore. (Sopran.)
Il Cavaliere *Ramiro,* amante di Arminda dalla stessa abbandonato. (Sopran.)
Serpetta, Cameriera del Podestà innamorata del medesimo. (Sopran.)
Roberto, Servo di Violante, che si finge suo cugino sotto nome di *Nardo* in abito di giardiniero, amante di Serpetta, da lei non corrisposta. (Baß.)

Die Marchesa Violante Onesti ist von ihrem Geliebten Conte Belfiore in einem Anfall von Eifersucht verwundet worden, und da er sie getötet zu haben glaubt, flieht er. Verkleidet macht sie sich mit einem treuen Diener Roberto auf, ihn zu suchen; beide treten als Gärtner bei Don Anchise, Podesta von Lagonero, in Dienste, sie unter dem Namen Sandrina, er als Nardo. Der Podesta verliebt sich in die schöne Gärtnerin und vernachlässigt die Zofe Serpetta, der er früher den Hof gemacht hat, und um deren Gunst sich nun Nardo vergeblich bemüht; die beiden fremden Eindringlinge sind ihr gleich verhaßt. Bei Don Anchise hält sich als Gast Ramiro auf, früher ein begünstigter Liebhaber Armindas, einer Nichte von Don Anchise, die ihn aber verabschiedet hat, um sich mit Belfiore zu verloben.

Die Oper beginnt mit den festlichen Vorbereitungen für den Empfang der Verlobten. Ramiro gesteht dem Podesta, daß eine unglückliche Liebe ihn quäle und verläßt ihn. Dieser versucht, von Serpetta immer wieder gestört, der Sandrina seine Liebe zu erklären. Sandrina erklärt dem Nardo, sie wolle den Ort verlassen, um den Bewerbungen des Podesta zu entgehen, sie klagt über die Untreue der Männer, ebenso wie der wieder hinzugekommene Ramiro über die Untreue der Frauen und Nardo über die Hartherzigkeit Serpettas. Die launische Arminda kommt und wird von dem geckenhaften und adelsstolzen Conte Belfiore als Braut begrüßt. Nach einer Zankszene Nardos und Serpettas erfährt Sandrina von Arminda, daß sie die Braut des Conte sei, und fällt in Ohnmacht. Arminda ruft Belfiore zu Hilfe, auch Ramiro kommt

hinzu. Die vier Liebenden erkennen einander zu ihrer äußersten Bestürzung, über die der hinzukommende Podesta vergebens Aufschluß verlangt. Serpetta erzählt ihm, um seine Eifersucht zu erregen, sie habe den Conte mit Sandrina in zärtlicher Unterhaltung gesehen; er beschließt darauf, sie zu beobachten. Der Conte lockt Sandrina das Geständnis ab, daß sie Violante sei und wirft sich ihr reuevoll zu Füßen. Die übrigen kommen hinzu, überhäufen das Paar mit Vorwürfen und in allgemeiner Verwirrung schließt der erste Akt.

Im zweiten wirft zuerst Ramiro der Arminda und dann diese dem Conte Untreue vor, darauf verspottet Serpetta den Nardo. In einer erneuten Szene zwischen Sandrina und dem reuigen Conte erklärt jene, sie habe nur die Gefühle der ihr bekannten Violante geäußert. Der Conte will ihr unter zärtlichen Entschuldigungen die Hand küssen, erfaßt aber die des herangeschlichenen Podesta und geht bestürzt ab. Der Podesta erklärt Sandrina seine Liebe, darauf zeigt ihm Ramiro den Conte als Mörder der Marchesa Onesti an und fordert von ihm obrigkeitliche Untersuchung. Der Podesta erklärt zunächst die Hochzeit für aufgeschoben und verhört Belfiore, der sich dabei höchst verdächtig macht. Da gibt sich Sandrina als Violante zu erkennen, freilich ohne damit Glauben zu finden. Dem Conte selbst erklärt sie, sie sei gar nicht Violante, sondern habe ihn nur durch ihre Ähnlichkeit mit dieser retten wollen. Nun erzählt Serpetta dem Podesta und Ramiro, daß Sandrina entflohen sei, verrät aber dann dem Nardo, Arminda habe sie im nahen Walde versteckt, damit sie ihre Hochzeit mit Belfiore nicht störe. Im Dunkel des Waldes treffen sich sodann alle, was zu den größten Verwechslungen Anlaß gibt; als schließlich Ramiro noch mit Fackeln dazu kommt, entsteht ein allgemeines, erregtes Schelten, das sich jedoch beim Anblick des mittlerweile wahnsinnig gewordenen Paares Sandrina und Belfiore in Erstaunen wandelt.

Im dritten Akt wird zuerst Nardo von Serpetta verspottet und dann von den immer noch Wahnsinnigen bedrängt, ebenso der Podesta von Serpetta, Arminda und Ramiro, der dabei von Arminda erneut abgewiesen wird. Sandrina und Belfiore erwachen unter einer Schlummermusik aus ihrem Wahnsinn; in dem folgenden Duett erhört sie ihn endlich. Auf diese Kunde hin vereinigt sich auch Arminda mit Ramiro und Serpetta mit Nardo, und nur der Podesta bleibt allein zurück.

Die Abhängigkeit dieses Textes von der »Buona figliuola« Goldonis und Piccinnis springt sofort in die Augen; beide gehören der durch Richardsons »Pamela« in Schwang gekommenen Art der „weinerlichen Komödie" an. In beiden ist die Hauptgestalt ein tugendhaftes Mädchen, das sich schließlich nach allerhand Fährlichkeiten und Versuchungen als vornehme Dame entpuppt, ja sogar die Verkleidung als Gärtnerin ist in beiden dieselbe. Nur ist der Piccinnische Text dem Mozartschen gegenüber geradezu als klassisch zu bezeichnen: die Handlung, die sich dort verhältnismäßig einfach und durchsichtig entwickelt, ist hier durch allerhand Zutaten, die ihr mehr sensationelle

Würze geben sollen, verdunkelt und oft geradezu ins Geschmacklose verzerrt worden. Der Dichter wollte offenbar zweien Herren dienen: ein modernes Rührstück schreiben und doch daneben auf die alten, bewährten Buffogestalten und -motive nicht verzichten. So entstand ein ungeschickt zusammengeflickter Wechselbalg, der häufig genug nicht allein dem guten Geschmack, sondern auch dem gesunden Menschenverstand ins Gesicht schlägt. Dergleichen Texte muß man vergleichen, wenn man Mozarts »Così fan tutte« gerecht werden will.

Von Mozarts Originalpartitur (K.-V. 196, S. V. 9 mit Waldersees R.-B.) sind nur noch der zweite und dritte Akt in zwei Bänden von zusammen 344 Seiten vorhanden; der erste ist verloren, eine Abschrift der italienischen Partitur nicht bekannt, daher sind die Rezitative des ersten Aktes nicht mehr vorhanden[1].

Um 1780 hat Mozart das Werk zu einem deutschen Singspiel umgearbeitet, als welches es 1781 in Reichardts Theaterkalender von 1781 unter dem Titel „Das verstellte Gärtner-Mädchen" erscheint; unter diesem Titel wurde es 1789 in Frankfurt aufgeführt[2]. Der Verfasser der deutschen Übersetzung ist unbekannt, vielleicht war es Schachtner, der freilich damit ein bedeutend besseres Geschick bewiesen hätte als bei seinen andern poetischen Leistungen. Die Partitur ist in Abschriften erhalten, und unter dem Titel „Die Gärtnerin aus Liebe" wurde bei André eine Auswahl der Arien, später in Mannheim bei Heckel ein vollständiger Klavierauszug gedruckt. In die Originalpartitur hat L. Mozart den deutschen Text eingetragen und der Deklamation wegen auch in den Noten einiges Unwesentliche geändert[3]. Dagegen wurden für die Münchner Aufführung verschiedene

[1] Einer Abschrift des ersten Aktes mit deutschem Text in der Münchner Bibliothek scheint das Autograph zugrunde zu liegen, vgl. den R.-B. In der Gesamtausgabe konnte der erste Akt nur mit deutschem Texte versehen werden.
[2] Unter dem Titel „Sandrina oder die verstellte Gräfin" wurde die Oper schon am 2. April 1782 von der Böhmischen Truppe in Frankfurt gegeben, vgl. C. Valentin, Gesch. der Musik in Frankfurt a. M. 1906, S. 256.
[3] Es existiert aber noch eine weitere Bearbeitung mit einem neuen deutschen Text, von der Jahn (I¹ 367 ff.) nur das Hausersche Fragment gekannt hat. Die vollständige Partitur und das Textbuch dieser „Gärtnerin aus Liebe" befindet sich auf der Dresdener Landesbibliothek (Sammlung Öls 85). Diese Fassung enthält deutsche Namen, der Podesta erscheint als Gouverneur von Lagonero, Arminda als Agnese, Belfiore als Graf von Aosta, Ramiro als Marchese Grimaldi, Sandrina-Violante als Röschen-Juliane, Serpetta und Roberto als Friederike und Philipp. Nr. 25 fehlt. Das

durch Rötelstriche und Verklebungen bezeichnete Kürzungen in den Rezitativen und einzelnen Arien (13, 17, 19, 25) vorgenommen, sowie der Dialog einer Szene in abgekürzter Form von Mozart neu komponiert. In die deutsche Bearbeitung sind die gekürzten Arien aufgenommen, eine Arie aber (20), der mit Rötel „bleibt aus" beigeschrieben war, ist dort nicht weggelassen. Daß Wolfgang an dieser Bearbeitung beteiligt war, beweisen zwei von seiner Hand auf besonderen Blättern umschriebene Akkompagnatorezitative, die in der deutschen Fassung beibehalten wurden. An die Stelle des Seccos trat gesprochener Dialog; die deutschen Stichwörter sind von dritter Hand eingetragen. Ob Mozart freilich, seiner sonstigen Gepflogenheit gemäß, bei dieser neuen Bearbeitung auch an der Musik geändert hat, wissen wir nicht; einschneidend können diese Änderungen jedenfalls nicht ge-

Textbuch bringt einige wichtige szenische Bemerkungen, wie z. B. über dem Andantino am Anfang des 1. Finales: „wie im Traume" oder bei dem Adagio ma non molto (S. 86 der G.-A. oben): „Zu Ende des Gesangs bleiben alle unbeweglich und wie vom Donner gerührt stehen." Wichtiger ist, daß hier in Nr. 15 der Allegroteil von dem Grafen und dem Gouverneur (Podesta) abwechselnd gesungen wird, so daß der Satz Padrone stimatissimo usw. dem Podesta, dagegen der zweite, Destin maledettissimo usw., dem Grafen zufällt, was natürlich die Buffowirkung bedeutend erhöht. Der gesprochene Dialog gibt den Inhalt der Seccopartien frei wieder, ein sehr zeitgemäßer, auf Lavater zielender Zusatz betrifft ein I 7 erwähntes physiognomisches Bilderbuch, das Abbildungen ungetreuer Liebhaber enthält und in dem Agnes eines Ähnlichkeit mit dem Grafen herausfindet. Noch einschneidender sind die musikalischen Änderungen; sie bestehen in zum Teil erheblichen Kürzungen und in einer bedeutenden Verstärkung der Instrumentation. So sind namentlich die Ritornelle häufig auf wenige Takte gekürzt, aber auch im Verlaufe der Stücke fallen mitunter, wie in Nr. 19 und 27, ganz erhebliche Partien weg, ebenso fehlt es nicht an Umstellungen einzelner Teile (Nr. 7), ja an wirklichen Änderungen (Nr. 8). Die orchestralen Zusätze beziehen sich äußerlich auf Trompeten (Clarini), Pauken und namentlich auf Klarinetten. Ungleich wichtiger aber ist die fortschrittliche Verwendung des orchestralen Apparates, und zwar sowohl der Streicher, besonders der Bratschen und Celli, als namentlich der Bläser. Diese dienen ganz in der Art des späteren Mozart dazu, die Schlußfälle der einzelnen thematischen Abschnitte durch kleine, ausdrucksvolle Phrasen zu überbrücken, haben aber daneben auch koloristische Aufgaben; vor allem verbinden sie sich mit den Streichern in jener neuen, von den Mannheimern begründeten Art, die sie nicht mehr bloß auf einzelne Strecken, sondern eigentlich beständig beschäftigt. Fast alle Streicherepisoden werden mit Bläserklang durchsetzt, aber auch die solistischen Wirkungen sind weit schlagender, wie namentlich die orchestralen Witze von Nr. 3 und 8 lehren. So ist das instrumentale Kolorit sämtlicher Nummern mit einziger Ausnahme von Nr. 9 mehr oder minder stark verändert; in Nr. 6 z. B. sind die ursprünglichen Oboen durch

wesen sein, da der ganze Stil der Partitur im wesentlichen dem Stande seiner künstlerischen Entwicklung um 1775 entspricht.

Daß Mozart Anfossis Partitur[1] gekannt hat, geht aus der verwandten Anlage einzelner Stücke[2] wie aus verschiedenen Anklängen[3] deutlich hervor. Aber damit ist seine Abhängigkeit von dem Italiener[4] auch erschöpft; viel wichtiger als diese Äußerlichkeiten ist sein klar hervortretendes Bestreben, von Anfossi loszukommen. Ein Vergleich beider Werke ist für Mozarts wachsende Selbständigkeit seinen Vorbildern gegenüber überaus lehrreich. Während Anfossi seiner Art[5] auch hier treu bleibt und eine stilgerechte italienische Buffooper mit ihren festumrissenen Charakteren schreibt, sucht Mozart zu individualisieren; Stimmungsbilder, die jener in einem einzigen Satze entwirft, teilt er gerne in zwei oder gar drei verschiedene Abschnitte; wo Anfossi

Flöten und Klarinetten ersetzt. Die Themen sind beibehalten (ebenso die Koloraturen), doch mit gelegentlichen Varianten, so beginnt z. B. Nr. 15 folgendermaßen:

Dynamik und Tempo sind sorgfältiger bezeichnet als in der bekannten Fassung. Es liegt demnach eine textlich wie musikalisch durchaus selbständige Bearbeitung vor, die in jeder Hinsicht eine erhebliche Verbesserung der ursprünglichen Gestalt bedeutet. So unwesentlich, wie Jahn a. a. O. meint, sind die Änderungen durchaus nicht, sie lassen vielmehr deutlich eine ganz bestimmte Methode und eine äußerst kundige Hand erkennen. Der Schrift nach gehören Text und Partitur eher den achtziger als den neunziger Jahren an, es ist also sehr wohl möglich, daß Mozart sein Werk nach der Rückkehr von Paris entweder noch in Salzburg oder in den allerersten Wiener Jahren nochmals vorgenommen hat; besonders die Instrumentation weist dieselbe Freude an neuen Klängen auf, die z. B. auch dem Idomeneo eigentümlich ist. Freilich lassen uns die übrigen Zeugnisse darüber im Stich. Nimmt man dagegen einen fremden Bearbeiter an, so muß dieser ein ausgezeichneter Mozartkenner und außerdem ein Künstler von besonders feinem und sicherem Geschmack gewesen sein.

[1] Beide Werke decken sich textlich völlig bis auf den ersten Abschnitt der Wahnsinnsszene im zweiten Finale (von Mio Tirsi — grato piacer), der bei Anfossi fehlt; dagegen hat Mozart in dem Duett Tu mi lasci (III 5) die zweite Partie (Senti l'assignuolo) nicht komponiert.

[2] So vertritt z. B. gleich in der Sinfonie bei beiden die gesungene Introduzione die Stelle des dritten Satzes.

[3] So namentlich in den Arien des Ramiro (1), der Arminda (7), des Contino (8) der Serpetta (9, 20) und des Podesta (25).

[4] WSF II 198 betonen diese Abhängigkeit viel zu stark. Die formalen Eigentümlichkeiten, die sie Anfossi zuschreiben, finden sich zum größten Teile auch bei den übrigen zeitgenössischen Italienern.

[5] S. o. S. 447 ff.

gleich mit einer vollen Gesangsmelodie beginnt, fängt er zunächst rezitativisch an; Züge, die jener mit Liebe ausführt, umgeht er geflissentlich und arbeitet dafür andere heraus, die der Italiener vernachlässigt. Vor allem aber ist sein Streben nach psychologischer und dramatischer Vertiefung ganz unverkennbar. Daß er hier mitunter sehr stark aus dem Stile der Buffooper herausfällt und damit stilistisch, aller höheren musikalischen Potenz ungeachtet, dem Italiener nachsteht, wird gleich zu zeigen sein. Für seine Entwicklung ist deshalb aber gerade dieses Werk besonders wichtig, als der erste, wenn auch noch keineswegs geglückte Versuch einer praktischen Kritik an der italienischen Buffokunst.

Der große Fortschritt über die Finta semplice hinaus ist selbstverständlich. Aber das Werk deshalb mit dem Figaro in einem Atem zu nennen, geht doch nicht an. Schon die Wahl des Textes zeigt, daß Mozart als Dramatiker noch lange nicht auf der Höhe steht. Wohl leuchtet an einzelnen Stellen die spätere Meisterschaft auf, und die meisten Nummern zeigen das Gepräge des Mozartschen Stiles so deutlich, daß man dabei ganz unmöglich an einen anderen Verfasser denken kann. Aber gerade dieser Umstand beweist, daß man lange ein begabter und durchgebildeter Musiker sein kann, bevor man ein dramatischer Künstler wird. Die Voraussetzungen dafür, Reife des Charakters, der Weltanschauung und Lebenserfahrung, waren bei dem Neunzehnjährigen noch nicht vorhanden, und statt in die Tiefe der Charaktere und Begebenheiten zu dringen, bleibt sein Blick noch an Äußerlichkeiten und Einzelheiten haften. Man betrachte daraufhin nur einmal die einzelnen Charaktere. Es ist bei den meisten rein unmöglich, aus ihren einzelnen Äußerungen ein geschlossenes, einheitliches Bild zu gewinnen, man hat vielmehr meist den Eindruck, als hätte Mozart nicht ganze Partien, sondern nur ihre einzelnen Arien komponiert. Gewiß ist die Art, wie er dies tut, höchst eigentümlich und wirft auf seine Entwicklung als Dramatiker ein bedeutsames Licht, wie noch näher zu zeigen sein wird, aber die Tatsache, daß seine Charakterisierungskunst auch in dieser Oper noch in den Windeln steckt, wird dadurch nicht aus der Welt geschafft.

Die Hauptfigur Sandrina ist ein deutlicher Beweis dafür. Ihre erste Arie (4) atmet denselben Geist schalkhafter Tändelei, in dem die Mädchen bei den Italienern die Untreue der bösen Männer beklagen, gemischt mit einem treuherzigen Zug in der Melodik, der aus der Wiener opera buffa stammt. Von dem Herzenskummer des Mädchens

erfahren wir dagegen nicht das Geringste. Wie ganz anders äußert sich Piccinnis kleine Dulderin in ihrem ersten Liede, von Mozarts Gräfin ganz zu geschweigen! Weit persönlicher ist die zweite Arie (11). Sie ist zwar textlich eine modische Gleichnisarie von der beliebten klagenden Turteltaube[1], deren Girren nach italienischem Brauche das Orchester schildert, aber dennoch kommt die Trauer des Mädchens in einem echt Mozartschen, rührenden Gemisch von Lieblichkeit und Schwermut zum Ausdruck. Dagegen verrät die dritte Arie (16) mit ihrem Mangel an innerer Einheit deutlich den dramatischen Anfänger. Der Text enthält drei verschiedene Gedanken, die koketten Schmeichelworte an den verliebten Podesta, den Hinweis auf ihr Unglück, wenn er ihr grollen würde, und die beliebte, buffohafte Anrede an die holden Mädchen im Publikum. Alle drei hat nun Mozart für sich komponiert und zwar als scharfe Gegensätze, den zweiten sogar in hochtragischem Ton, dem außerdem jeder von den Italienern in solchen Fällen beigemischte parodistische Zug fehlt. Wir werden derartiger unvermittelter Ausbrüche von ernst gemeintem tragischem Pathos in dieser Oper gleich noch mehr kennen lernen.

Wieder eine ganz andere Sandrina steht in den beiden letzten Arien (21, 22) vor uns. Schon die dichterische Situation, das verlassene, allen Schrecknissen des dunkeln Waldes preisgegebene Mädchen stammt aus dem bewährten Hausrat der Lamentoszenen aus der opera seria, und Mozart hat diesen tragischen Charakter ohne Rücksicht auf die bisherige Wesensschilderung seiner Helden noch bedeutend gesteigert[2]. In dieser hochpathetischen Szene, die ohne weiteres in jeder ernsten Oper stehen könnte, schnellt Sandrina plötzlich zur Heroine größten Stils empor, und höchst eigentümlich ist auch der Ausdruck im einzelnen. Die erste Arie wird beherrscht durch ein wild leidenschaftliches Geigenmotiv;

mit dem verminderten Intervall und dem forte auf dem letzten Viertel; begleitet wird es beständig durch echt Mozartsche Synkopenharmonien und durch das nach Glucks Art immer wiederholte trotzige Baßmotiv:

[1] Vgl. den ersten Chor in Glucks Orfeo. [2] Merkwürdig ist auch, daß er diese große Szene nicht allein mit dem folgenden Finale unmittelbar verbindet, was sich aus der Handlung von selbst ergibt, sondern auch mit der vorhergehenden Arie Serpettas, die gar nichts mit ihr zu tun hat, sondern sogar noch durch einen Szenenwechsel von ihr getrennt ist.

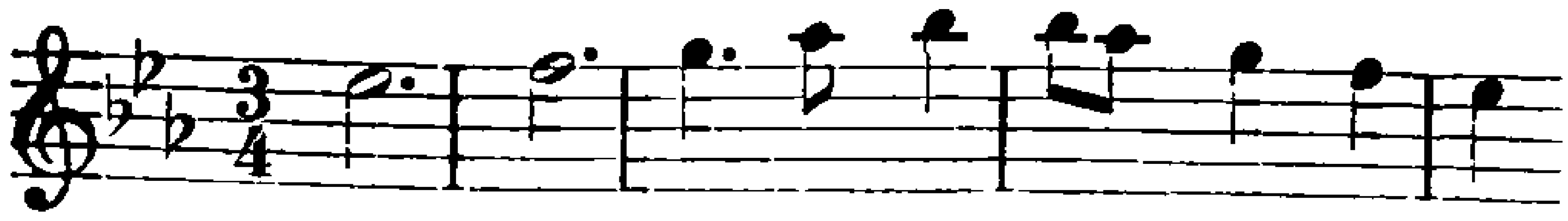
dem sich noch schwere Bläserakkorde auf den schlechten Taktteil beigesellen.

Die Singstimme bringt es diesem erregten Toben des Orchesters gegenüber kaum über einzelne verzweifelte Ausrufe hinaus und bewegt sich, von einem kurzen melodischen Ansatz abgesehen, durchaus in deklamatorischen Phrasen. Das ist nicht mehr die „atemlose Angst eines zarten furchtsamen Mädchens"[1], sondern die empörte Verzweiflung einer tragischen Heldin, in die sich vernehmlich auch schon das Rachegelüst mischt. Das Ganze aber ist erfüllt von dem eigentümlich erregten, Mozartschen Leidenston mit seinem resignierten Mollcharakter, den charakteristischen Dissonanzen und Modulationen, den wir von den Messen und Sinfonien her kennen. Auch in das folgende Akkompagnato spielen die Orchestermotive der Arie noch herein; mit einer überraschenden enharmonischen Rückung schließt es leise in A moll ab. Die Kavatine (22) hat mit dem Vorhergehenden die Unruhe des Orchesters, die deklamatorische Führung der Singstimme und das Pathos des Ausdrucks gemein. Eine Beruhigung der Leidenschaft findet nicht statt, sie steigert sich vielmehr bis zu voller Hoffnungslosigkeit, die in den kleinen melismatischen Gesangsmotiven und dem Wechselgespräch von Oboe und Fagott etwas Rührendes hat. Ein Akkompagnato mit tonmalerischen Orchesterfiguren schließt sich an und leitet in echt Mozartscher, spannender Weise mit gebrochenen Akkorden des Streichorchesters ins Finale hinüber. An und für sich genommen ist diese tragische Szene eine bedeutende Leistung, aber sie sprengt den Rahmen der opera buffa vollständig. Einzelne tragische Arien fügen auch die Italiener gelegentlich ein, aber niemals lassen sie das Seriöse in solchem Umfange zu, wie es hier geschieht, es sei denn, daß es sich um eine ausgesprochene Parodie handelt, die hier indessen völlig ausgeschlossen ist. Auch in der Charakteristik der Sandrina selbst steht die Szene ganz isoliert da. Geschrieben war die Rolle für Rosa Manservisi, die als Sängerin und Darstellerin sehr gepriesen wird[2].

[1] J I^1 243, der auch in der Amoll-Kavatine merkwürdigerweise den „Zauber der Schönheit und Anmut" betont. [2] Schubart, Teutsche Chron. 1775, 267. Burney, Reise II 109. Mozart fand sie 1789 in Dresden wieder, wo sie hochbetagt gestorben ist.

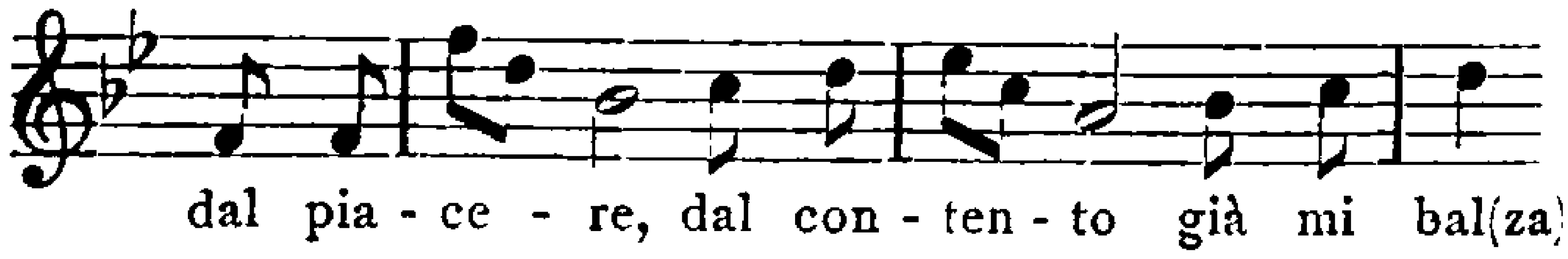
Nicht minder schwankend ist die Charakteristik (wenn überhaupt von einer solchen gesprochen werden darf) des dem Buffo Rossi übertragenen Contino Belfiore. Komisch ist auch er von Hause aus so wenig wie Sandrina, er gehört vielmehr zu den beliebten, weitherzigen Kavaliersgestalten, die, bewußt oder unbewußt, beständig unter dem Banne mehrerer Frauen zugleich stehen. Als vollendeter Kavalier preist er denn zunächst auch die Schönheit Armindas (6) mit männlichem Feuer, das in einzelnen Zügen schon an Belmonte gemahnt. Um so befremdlicher erscheint dagegen seine ausgesprochene Buffoarie (8), worin er in eitler Aufgeblasenheit vor dem Podesta seinen ganzen Adelskram auspackt[1]. Die Arie ist hier nicht allein fehl am Ort, sondern steht auch an komischer Wirkung ihren Vorbildern entschieden nach. Sandrina gegenüber verwandelt sich der eitle Geck aber alsbald wieder in einen Liebhaber, der diesmal (15) sein Gefühl weit inniger ausspricht als gegen Arminda. Die Arie ist voll Mozartscher Gefühlstiefe; daß sie buffomäßig endet, ergibt sich aus der Situation, da der Graf hier statt Sandrinas Hand die des Podesta zu fassen bekommt. Ins Abgeschmackte sinkt die Partie des Grafen wieder herab, wenn er auf offener Szene den Verstand verliert (19). Verrückte sind bei den italienischen Buffonisten nichts Seltenes[2], aber stets komische Figuren, die schon die Dichter gerne zu allerlei parodistischen Anspielungen auf die opera seria benützen, ganz wie es in unserer Szene mit Blitz, Donner, den sonstigen Naturerscheinungen und den elysischen Gefilden der Fall ist. Auch Mozart gibt sich zunächst hochtragisch[3], aber bald verrät die Aufdringlichkeit des seine Motive beständig wechselnden Orchesters die Parodie, die auch in der folgenden Esdur-Arie deutlich hindurchblickt: die Gesamthaltung ihres langsamen Satzes ist zwar tragisch, darüber tummeln sich im Orchester aber allerhand Motive herum, die dem Hörer von der Buffooper her bekannt waren; auch die Singstimme streift öfters, so gleich am Anfang, das Buffohafte. Der Menuettsatz gibt der Freude über das Wiedererwachen aus dem Wahn einen ziemlich hausbackenen Ausdruck. Er wird eingerahmt von einem selbständigen Orchestergedanken:

[1] Das Motiv ist alt, vgl. Galuppis Filosofo in campagna II 4 und Marchese villano, Amante di tutte I 7, Gaßmann, Contessina II 6, von Molière ganz zu schweigen. [2] Vgl. Traëttas »Cavaliere errante« oben S. 422 f. [3] Das Pizzikato in der Andante-Episode in B dur stammt aus den neapolitanischen Ombraszenen, vgl. auch Glucks Orfeo, 3. Akt, 2. Szene (»Sì, aspetta«, S. 134 der Neuausgabe).



der, wie schon Sonnleithner hervorhebt, sowohl an das Menuett-Trio der Ddur- (K.-V. 385), als an ein paar Takte im ersten Allegro der großen Esdur-Sinfonie erinnert[1].

Von den Duetten des Liebespaares steht das erste (24), das sich an Nardos komische Arie anschließt, gleichfalls unter dem Zeichen des Wahnsinns. Verglichen mit ähnlichen Leistungen der Italiener, die auch aus derartigen unsinnigen Situationen durch groteske Übertreibung noch einige komische Wirkung herauszuschlagen verstehen, ist Mozarts Stück entschieden zu ernst geraten und läßt den Hörer das Peinliche der Situation doppelt empfinden. Weit höher steht die große Szene der Beiden im dritten Akt (27) mit dem für diese Szenen stehenden Thema: gegenseitiges Sicherkennen, Sichentzweien und Wiederversöhnen der Liebenden. Die »dolce sinfonia«, unter deren Klängen das Paar aus seinem Schlummer und damit auch aus seinem Wahn erwacht, beherrscht in den mannigfachsten Variationen das schöne und ausdrucksvolle Akkompagnato. Dann folgt in dem Adagiosatz die Absage Sandrinas an den Grafen noch ganz in der alten Scarlattischen Manier, d. h. dieselben Tongedanken werden auf beide Teile verteilt, so daß die Absicht der Trennung bereits hier durch die Musik Lügen gestraft wird. In dem folgenden Andantino 3/8, das die Wiederannäherung bringt, hat das Orchester meist die Führung, so gleich zu Beginn, wo die Oboen sich in einer schon an den späteren Mozart gemahnenden, rührenden Weise als Herzenskündiger erweisen. Schritt für Schritt sehen wir die Beiden sich nähern, bis schließlich im Allegro das Glück der Versöhnten sich in italienischen Zungen, aber mit Mozartschen Zügen vermischt, freie Bahn bricht. Ein Motiv von echt Mozartscher, feuriger Rhythmik und Melodik:



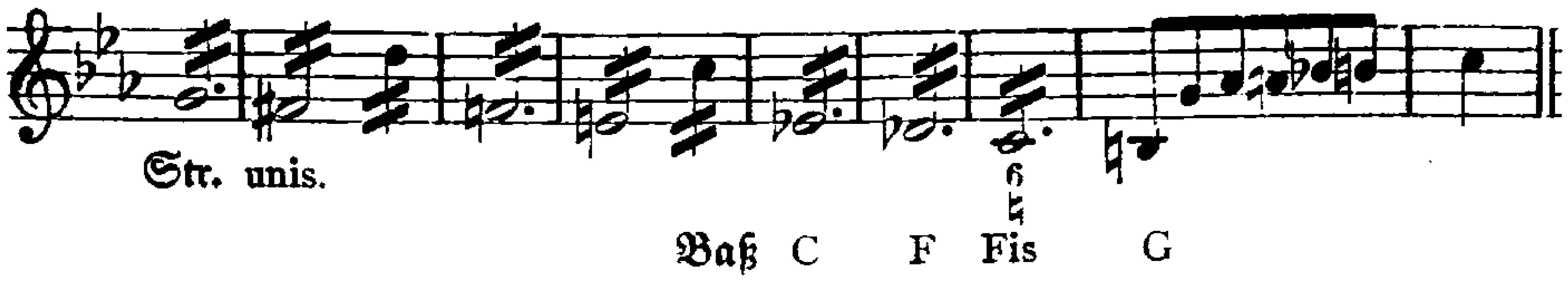
nimmt sich wie eine Steigerung von Sandrinas Hauptmotiv aus dem ersten Finale aus (s. u.); den Schluß bildet eine jubelnde Koloratur mit der auch bei Anfossi sehr beliebten Bettelkadenz.

[1] Der Beginn des Gesanges greift dagegen auf ein Motiv aus dem Finale von „Bastien und Bastienne" zurück.

Neben diesen beiden Hauptpersonen bringt der Text aber noch ein zweites, nichts weniger als komisches Liebespaar in Arminda und ihrem treuen, aber von ihr beständig mißhandelten Ramiro auf die Bühne. Der spätere Mozart hätte den Gegensatz beider Paare in bewußter Absicht herausgearbeitet, um eines durch das andere psychologisch zu stützen und zu vertiefen. Hier findet sich dazu kaum ein schwacher Ansatz; wiederum werden nur einzelne Arien komponiert, ohne Rücksicht auf die Gesamtcharakteristik, geschweige denn auf die übrigen Figuren. Arminda erscheint in ihrer ersten Arie als ein ebenso aufgeregtes wie durchtriebenes Mädchen, das zudem trotz seinem Adel in den Ton eines verschlagenen Kammerkätzchens verfällt. Dagegen ist sie in ihrer zweiten Arie (13) ganz die beleidigte, rachedürstende Adlige. Das Stück ist sicher nicht, wie Jahn[1] meint, parodistisch gedacht — dafür fehlen alle Anhaltspunkte — sondern ein Mozartscher Gmollsatz in all seiner herben Leidenschaft, voll unruhiger Gärung, der eben nur beweist, daß Mozart die Situation durchaus ernst nahm und diesen Ernst kraft seines eigentümlichen Temperaments noch bedeutend gesteigert hat. Die Münchner Sängerin dieser Partie ist nicht näher bekannt. Dagegen ist die Partie des Ramiro offenbar für einen Kastraten geschrieben, wahrscheinlich den ausgezeichneten Sopranisten Tomm. Consoli (geb. 1735), der 1744 in die Münchner Kapelle eintrat und für die nächste Festaufführung nach Salzburg berufen wurde. Schon darin liegt eine Annäherung an die opera seria; die Partie hat denn auch einen durchaus ernsten Charakter. Nur darf man dabei nicht vergessen, daß derartige gefühlvolle, unglückliche Liebhaber für das italienische Publikum stets komische Figuren waren. Nicht so bei Mozart. Ramiros nach Text, Form und Ausdruck durchaus seriös gehaltene erste Arie (2) hat in ihrer gefaßten Haltung etwas Rührendes. Nur der Mittelsatz, worin er auf seinen Liebeskummer zu sprechen kommt, läßt die Wogen der Erregung in echt Mozartschen Tönen höher schwellen; bezeichnend ist auch die kurze, gewaltsame Art, wie der Rückgang ins Dacapo erzwungen wird. Mit derselben Weichheit, die übrigens allen derartigen lyrischen Jünglingsgestalten bei den Italienern gemeinsam ist, spricht er später (8) auch seine hoffnungsvolle Liebe aus, nicht ohne eine ziemlich äußerlich aufgeheftete Koloratur auf das Wörtchen te. Aber auch

[1] I[4] 243.

seine Partie bringt in seiner letzten Arie (26) noch eine Überraschung, nämlich den Ausbruch eines Zornes von unheimlicher Wildheit. Man beachte das Anfangsritornell, das, wie öfter in dieser Oper, ganz selbständig ist und erst am Schlusse wiederkehrt:



Die chromatische Tiefenlinie dieser Melodie, die beiden Sextensprünge und der drangvolle chromatische Anlauf am Schluß, das alles sind ganz unverkennbar Mozartsche Züge. Die Arie bildet das Seitenstück zu der Arie Armindas (13), nur ist sie noch energischer und dämonischer im Ausdruck. Kühner als bei den Worten già misero mi vuoi usw. konnte die Verzweiflung eines tödlich verwundeten Herzens damals wohl nicht dargestellt werden. Auch hier hat Mozart die Situation durchaus tragisch aufgefaßt.

Ein echter Buffo ist der Podesta. Der ebenso amtsstolze, als dumme und dabei stets verliebte Dorfschulze ist eine Lieblingsfigur der opera buffa, und auch Mozart hat sich ganz an diesen Typus gehalten, nur daß er ihn, wohl aus persönlichen Gründen, Tenor statt wie gewöhnlich Baß singen läßt[1]. So wird bei dieser Figur durch den Typus wenigstens die Einheit des Charakters im allgemeinen gewährleistet. Dabei gehört freilich die erste, übrigens für die deutsche Bearbeitung nachkomponierte Arie (3) nicht eigentlich in sein Charakterbild, sondern ist eine der beliebten Instrumentenarien mit humoristischem Konzertieren der im Texte genannten Instrumente, wobei namentlich die Bratschen durch einen plötzlichen Trugschluß auf B höchst witzig als böse Geister eingeführt werden. Im italienischen Text steht hier eine an Sandrina gerichtete, der Situation entsprechende Arie Dentro il mio petto io sento, die auch Mozart komponiert hatte[2]. In der zweiten Arie (17) kommt namentlich die gespreizte Würde des Mannes zum Ausdruck, die dritte (25), die nur zu lang geraten ist, schildert sehr ergötzlich die Bedrängnis des von allen Be-

[1] Ganz ungewöhnlich war freilich auch der Tenor nicht, vgl. Arteaga, Riv. del teatro c. 15 III 147, II 415. [2] B IV 151; Leopold ließ sie für Schikaneder abschreiben.

stürmten; bemerkenswert ist daran die äußerst schmiegsame und selbständige Orchesterbehandlung, die bereits den späteren Meister ahnen läßt.

Die beiden komischen Diener Serpetta und Nardo führen sich zusammen mit einem kleinen Strophenliedchen (9) Anfossischen Stiles ein[1]. Serpetta, gleich allen ihresgleichen eine nackte Egoistin, boshaft und neidisch, verbirgt, wie bei den Italienern, in ihren beiden Arien (10. 20) ihren Charakter hinter einem zwar oberflächlichen, aber anmutigen und schalkhaften Ton; von der Feinheit der späteren Mozartschen Soubretten ist freilich noch nichts zu verspüren[2].

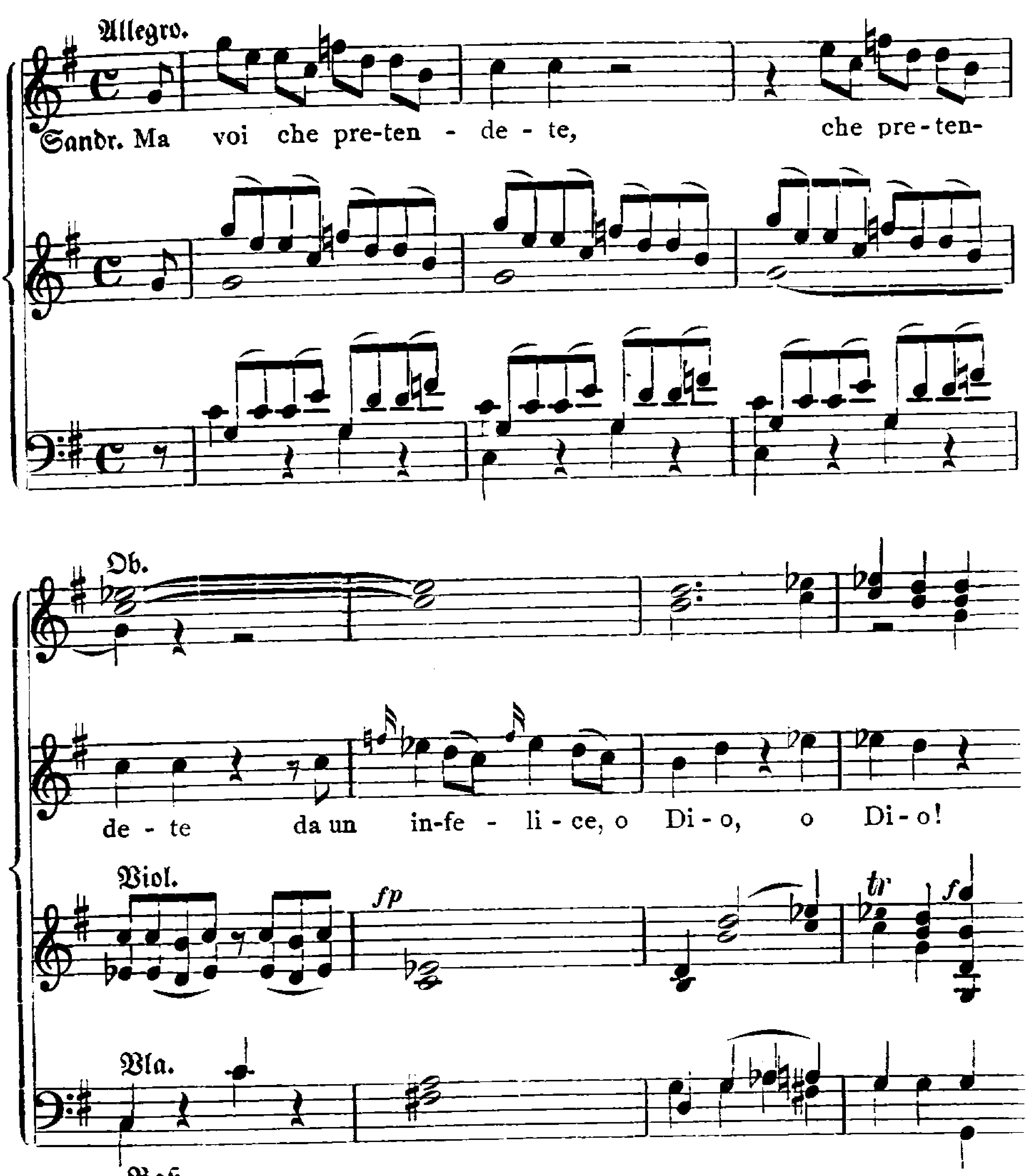
Nardo zeigt als Violantes treuer Diener Gemüt, wozu allerdings die Rolle des einfältigen Liebhabers, der Serpetta trotz allen Abweisungen nachläuft, nicht recht paßt. In seinen Arien spielen allerhand malerische Äußerlichkeiten eine große Rolle, so gleich in der ersten (5) das pochende Hammermotiv, das dann im Allegro einer gelungenen Nachbildung des Anfossischen Buffostils mit seinen raschen, spitzen Motiven und seinem grotesken chromatischen Abschluß Platz macht. In der zweiten wird die Rondoform sehr artig verwandt. Nardo sucht Serpetta durch Komplimente in verschiedenen Sprachen und Manieren zu gewinnen, wofür ebenfalls zahlreiche italienische Vorbilder vorliegen: so erscheint er das eine Mal mit einem straff rhythmisierten, mit Trillern reich verzierten Menuett als Franzose und dann in einer steifbeinigen Anglaise als Engländer. Seine dritte Arie (24) schildert den Verliebten den allgemeinen Aufruhr am Himmel unter wachsender Erregung im Orchester; die Zwischenbemerkung sono incantati già gemahnt schon an die vielsagende Verschmitzheit Leporellos.

Die Introduktion bildet zugleich den dritten Teil der in den beiden ersten durchaus auf italienische Heiterkeit gestimmten Sinfonie. Ein frisches, von hochzeitlicher Festfreude erfülltes homophones Ensemble der Sandrina und Serpetta, sowie Ramiros, Don Anchises und Nardos schließt mit seiner Wiederholung einen solistischen Mittelsatz ein, worin jeder einzelne seine Sinnesart und Situation sehr treffend andeutet; zugleich tauchen aber auch sämtliche Motive des Ensemblesatzes in entsprechender Umbildung wieder auf. So führt uns Mozart in diesem wohl abgerundeten und motivisch einheitlichen

1 Die Melodie erinnert auffallend an die Introduzione in Anfossis »Avaro«.

2 Die Arien enthalten zwei unverkennbare Anklänge an den Figaro (S. 75 d. Part. „und schweige zu allem" und S. 176 »la voglio«).

Stück mit großem Geschick mitten in die Handlung ein. Es ist zwar noch weit eher die Art der älteren Einleitungen, wo sich die einzelnen Personen der Reihe nach dem Publikum vorstellen, als die der späteren, echt dramatischen, aber innerhalb dieser Grenzen bewegt sich Mozart doch schon mit großer Sicherheit und unverkennbarem Sinn für dramatische Charakteristik. Noch weit mehr ist dies im ersten Finale (Septetto) der Fall (12). Nach einem leidenschaftlichen Akkompagnato des Grafen, das von Sandrinas rührender Klagemelodie unterbrochen wird, erscheint ein Allegro, worin sich innerhalb kurzer, hastiger Zwischenrufe ein winselndes Angstmotiv einschleicht, das kurz darauf plötzlich das ganze Ensemble ergreift und es sequenzenmäßig bis nach Gmoll hineintreibt. Darauf kommen in einer genialen Anwendung des Strophenprinzips die einzelnen Personen zum Wort: alle beginnen nacheinander mit derselben, auf einem Tone haften bleibenden Melodie, die Männer in Dur, die Mädchen in Moll, aber die Fortsetzung ist bei jedem, seinem Wesen entsprechend, wieder anders. Den Schluß bildet ein Ensemble mit der aus der italienischen Oper stammenden, stockenden Melodik, die sogar einzelne Worte durch Pausen zerreißt. Darüber stimmen die Oboen in echt Mozartscher Art einen langgezogenen Klagegesang an. In der Überleitung zum folgenden Adagio und in diesem selbst tritt die Klaue des Löwen noch deutlicher zu Tage: binnen zwei Takten geht es über gebrochene Baßakkorde mit darüberliegenden Synkopen von Emoll nach Esdur, der Tonart der überirdischen Mächte, und unter pathetischem Hörnerklang erscheint der Podesta, zuerst selbst stark befangen, dann halb würdevoll, halb begütigend, wobei der auch für den späteren Mozart charakteristische Septimensprung zu beachten ist. Kleinlaut antwortet das übrige, geschlossene Ensemble, wobei die Synkopen im Orchester in kurze Sechzehntel mit Pausen zerflattern. Und nun geht es in ähnlich kühner Weise wie zu Anfang von Gmoll in das Ddur-Allegro hinüber, sodaß sich also das Bild des Dorfschulzen wie eine Erscheinung aus einer andern Welt aus dem ganzen Finale heraushebt. Nun hat er sich völlig wieder gefunden und wettert gehörig drauf los. Dieser Ddur-Satz ist von allen am meisten italienisch; die melodische Linie läuft, mit einzelnen charakteristischen Accenten, über sämtliche Personen hinweg. Das folgende Gdur-Allegro, die Krone des ganzen Finales, ist ein mit geistvoller Freiheit behandeltes Rondo. Sein Hauptthema:



weist nach rückwärts auf Piccinni[1], nach vorwärts auf das erste Finale des Figaro hin[2]. Es bleibt zunächst dem Paar Sandrina und Belfiore vorbehalten, auf das somit das Hauptlicht fällt; den Übrigen fallen die mehr oder minder ausgedehnten Episoden zu, von denen sich die komische Serpettas und des Podesta und die ironische der Arminda (in E-moll, mit dem sprechenden Oboensolo) als besonders charakteristisch herausheben. Erst gegen Schluß ergreift jenes Hauptmotiv auch die Übrigen, und zwar im Gegensatz zu der Molltonart,

[1] S. o. S. 427. [2] Nicht zu vergessen ist in unserer Oper die meist den Oboen anvertraute, einleitende Achtelfigur, die das Motiv besonders spannend einführt.

in der es bisher gestanden hatte, in hellem, stechendem Dur und außerdem in kanonischer Führung, ein geniales Beispiel schneidender Ironie, gegen die die beiden Liebenden mit dem Thema in Moll kaum noch ankommen. Dieser Satz ist wirklich ein Meisterstück, sowohl was Wahrheit der Charakterzeichnung als auch packende Steigerung und lebendige Ausnützung der Orchestersprache anbetrifft; man wird bei den Italienern wenige seines Gleichen finden. Leider hält sich das Folgende nicht auf dieser Höhe: das Allegro (3/4) führt die einzelnen Gestalten zwar noch charakteristisch gegeneinander und hält auch den erregten Ton noch mit Glück fest, aber das durchaus homophone Schlußensemble mündet trotz seinen die Verwirrung malenden Orchestermotiven doch wieder in die Art so mancher italienischer Schluß-Cori zurück, die ohne höhere dramatische Ziele lediglich einen wirksamen, rauschenden Aktschluß anstreben.

Das zweite Finale (23, ebenfalls als Septetto bezeichnet) besteht aus weniger, dafür aber um so breiter ausgeführten Sätzen. Es steht, was rein musikalische Arbeit anlangt, ebenso hoch über dem ersten, wie es ihm an Feinheit der Charakteristik und an Kunst der Steigerungen unterlegen ist. Daran ist freilich zum großen Teil der Text schuld; der abgeschmackten Wahnsinnsszene gegenüber wäre selbst der reife Mozart machtlos gewesen. Im ersten Teil, wo sich die ganze Gesellschaft im Walde trifft und sich die Einzelnen verwechseln, war Mozart im Wesentlichen auf die Schilderung der unheimlichen Situation angewiesen, er tut dies auch nach bewährtem italienischem Vorbild, indem er den Schwerpunkt ins Orchester verlegt und die Singstimmen mehr deklamatorisch darüber hinführt. So entsteht ein pittoreskes Tonstück, in dem sowohl die schreckhaften Geräusche des nächtlichen Waldes als auch das zaghafte Getrippel und Geflüster gut zum Ausdruck kommen; die hüpfenden Bässe und das Gekicher in den Bläsern sorgen immer wieder dafür, daß die Sache nicht zu ernst wird. Auch beim Hinzukommen Ramiros im Allegretto behält das Orchester das Hauptwort; ein hübscher Effekt ist das Eintreten der Flöten und Hörner beim Aufleuchten der Fackeln, das plötzlich alle die Verwechslungen offenbart[1]. Im Ganzen aber enthält diese Szene lediglich Situationskomik nach italienischem Muster, ohne Versuch einer näheren Charakteristik der einzelnen Personen. Im folgenden Cdursatz entlädt sich der allgemeine

[1] Der spätere Mozart hätte wohl den Tonartenwechsel mit diesem Bläsereffekt zusammengelegt, vgl. die bekannte Stelle im Sextett (20) des Don Giovanni.

Unmut in einem hochpathetischen Motiv, das im weiteren Verlaufe des Satzes rondoartig wiederkehrt. Die Zwischensätze kontrastieren scharf, sie sollen den unter dem Druck des Hauptthemas allmählich ausbrechenden Wahnsinn der beiden Hauptpersonen zum Ausdruck bringen — so ergibt sich von selbst die Gruppierung der Parteien. Das kleine Pastoral der beiden Verrückten ist mit seinen Bläsernachspielen, zu denen schließlich sogar noch die auf Gluck anspielende Leier des Orpheus tritt, zwar nicht ohne pikanten Reiz, aber der Effekt als solcher ist doch allzugrobe Buffotheatralik. Eine große Steigerung versucht Mozart auch hier, und das ekstatische Che giubilo è questo Sandrinas greift sogar in grausamer Ironie unbewußt auf jenes Hauptmotiv im ersten Finale zurück, auch schließt unser Finale entschieden bewegter ab als das erste. Jedoch das alles ändert nichts an der Tatsache, daß die Torheit des Textes allen Aufwand an Kunst zu Schanden macht.

Das dritte Finale, einfach als Coro bezeichnet (28), bringt in Form eines homophonen, aber orchestral reich bedachten Ensembles die stehende Aufforderung zu frohem Lebensgenuß.

An der Ungleichheit der Partitur haben auch die Seccopartien Anteil. Die meisten sind sehr flüchtig, nicht wenige tragen aber dabei doch schon das schlagfertige Wesen der Italiener, so ist z. B. Belfiores Verhör vor dem Podesta mit der raschen Folge von Rede und Gegenrede und den bewegten Bässen sehr eindrucksvoll. In anderen, wie z. B. III 6, wirft die folgende pathetische Arie ihre Schatten auch ins Secco voraus; hier wird weit ausdrucksvoller deklamiert, als gewöhnlich.

Ist die Finta giardiniera somit auch als Kunstwerk nicht zu halten, so ist sie doch für die Entwicklung des Dramatikers Mozart von hoher Wichtigkeit. Sie lehrt uns erstens, daß seine dramatische Begabung ihre ersten bedeutenden Erfolge nicht in den Arien, sondern in den Ensembles davontrug. Hier treten die einzelnen Charaktere scharf auseinander, dort geht es nicht ohne Risse und Widersprüche ab. Das ist ganz natürlich: bei raschem Fortschreiten der Handlung, bei lebhafter Rede und Gegenrede sieht das Auge des angehenden Dramatikers seine Gestalten in schärferen Umrissen, als bei den Monologen der Arien, die an seinen Kunstverstand höhere Ansprüche stellen. Technisch setzen die Ensembles zwar eine größere Meisterschaft voraus, indessen war Mozart damals bereits soweit vorgeschritten, daß ihm hieraus keine Schwierigkeiten mehr erwachsen konnten.

Noch wichtiger ist jedoch die eigentümliche Rolle, die das Tragische in dieser Oper spielt. Für italienische Begriffe war dieses plötzliche Hervorbrechen echter, nicht parodierender Leidenschaft geradezu stillos, um so mehr als, wie gezeigt wurde, die Schilderung der Charaktere fortwährend im Zickzack geführt wird. Anfossis Oper weiß nichts von den Leidenschaften, von denen die Mozartschen Gestalten immer wieder urplötzlich geschüttelt werden, sie hält sich stets innerhalb des Buffostiles und gibt ihren Figuren zwar keine Tiefe, aber auch keine Widersprüche mit. Ihr Gesamteindruck ist darum weit harmonischer und ästhetisch befriedigender, so sehr sie an Reichtum und Ursprünglichkeit der Erfindung der Mozartschen nachsteht. Mozart aber hat damit den ersten, wenn auch unsicheren Schritt auf einem neuen Wege getan, der ihn später auf die Höhe des Figaro führen sollte. Es widerstrebte ihm, mit den Leidenschaften nur zu spielen, im Gegenteil, wo ihm sein Dichter nur irgend eine Handhabe bot, holte er sie mit der ganzen dämonischen Glut seiner Seele heraus und durchbrach so die Schranken der italienischen Buffokunst ganz ebenso, wie er es in manchen Instrumentalwerken mit denen der Gesellschaftsmusik getan hatte. Zum ersten Male erhielt die Buffooper bei ihm einen starken Zusatz tragischer Motive, aber das Ergebnis war noch nicht, wie später, eine Veredlung und Vertiefung, sondern nur eine Zersetzung der ganzen Art. Wohl ist dieser sein erster Versuch, den italienischen Figuren die Masken vom Gesicht zu reißen und sie die leidenschaftliche Sprache des Herzens reden zu lassen, für Mozarts innere Entwicklung von höchster Bedeutung, allein so weit war seine innere Reife längst nicht gediehen, daß ihm die gemeinsame Wurzel von Tragik und Komik aufgegangen wäre, daß er das Widerspiel ernster und heiterer Motive in seiner ganzen Tiefe und Lebenswahrheit hätte erfassen können. Auch daß es dazu eines ganz neuen Stils bedurfte, wird ihm noch nicht klar. Tragik und Komik stehen noch ohne jede äußere und innere Verbindung nebeneinander, jene im Gewand des seriösen, diese in dem des Buffostils. Die Finta giardiniera ist das Werk eines jungen Genies, das von einem übermächtigen, dunklen Drange auf eine neue Bahn gewiesen wird; wo diese Bahn enden wird, bleibt ihm vorerst noch verborgen. Erst dem in harter Lebensschule gereiften Künstler sollte sich das Ziel in voller Klarheit entschleiern.

Bis zur Entlassung aus dem Salzburger Dienst (1775–1777)

Die angeführten Umstände erklären es, daß die Finta giardiniera in München trotz ihrem anfänglichen starken Erfolg schon nach der dritten Aufführung von der Bühne verschwand. Auch die übrigen, insgeheim auf München gesetzten Hoffnungen hatten sich so wenig erfüllt, wie L. Mozarts Wiener Pläne kurz zuvor. Kein Wunder darum, wenn Vater und Sohn mit recht gemischten Empfindungen nach Salzburg zurückkehrten, wo der alte, stillschweigende Kampf mit dem Erzbischof aufs Neue ihrer harrte. Wolfgangs nächste Werke deuten darauf hin, daß er sich, vielleicht auf Zureden des Vaters, zunächst entschloß, sich dem am Hofe herrschenden Geschmacke anzubequemen; freilich merkt man einem großen Teil davon zugleich auch die innere Unlust an, mit der dies geschah. Äußerlich blieb seine künstlerische Tätigkeit dieselbe, wie vor der Münchner Reise: außer seinem Kapelldienst hatte er den Aufträgen des Erzbischofs für Kirche und Hofkonzerte zu genügen, dazu wurden seine Dienste gerade damals auch vom Adel und den angesehenen Bürgerkreisen stark in Anspruch genommen. Auffallend ist, daß in dieser Zeit keine einzige Sinfonie entstanden ist. Höchstwahrscheinlich war der Erzbischof von Wolfgangs letzten Sinfonien und ihrem persönlichen, revolutionären Gepräge so wenig erbaut gewesen, daß er auf weitere Proben verzichtete. Bezeichnender Weise scheint auch L. Mozart, der noch ganz dem Ideal der alten Gesellschaftsmusik anhing, derselben Ansicht gewesen zu sein, denn er schrieb dem Sohne am 24. September 1777[1]: „Was Dir keine Ehre macht, ist besser wenns nicht bekannt wird, deswegen habe

---

[1] B IV 104 f.

von Deinen Sinfonien nichts hergegeben, weil ich vorauswußte, daß Du mit reiferen Jahren, wo die Einsicht wächst, frohe seyn wirst, daß sie niemand hat, wenn Du gleich damals, als Du sie schriebst, damit zufrieden warest. Man wird immer heikler."

Im April stattete Erzherzog Maximilian, Maria Theresias jüngster Sohn (geb. 1749), der spätere Erzbischof von Köln, der beim Pariser Karneval durch seine Taktlosigkeit die Königin in Verlegenheit gesetzt hatte[1], nach einem kurzen Aufenthalt in München dem Erzbischof in Salzburg einen Besuch ab. Zu den dabei veranstalteten Hoffesten sollte Mozart Metastasios Re pastore als Festoper komponieren. Viel Zeit zur Komposition hatte er nicht, denn schon am 29. April war die Aufführung, der am Tage vorher eine Serenata von Fischietti voranging[2]. Für die Aufführungen hatte der Erzbischof von München den Kastraten Consoli und den Flötisten Becke kommen lassen. Am 24. wurde nach den Aufzeichnungen eines Kavaliers von Erzherzog Maximilian „die Unterhaltung der Musique wie die vorhergehenden Täge vorgewählet; am Ende der Musique ließ sich der berühmte junge Mozart auf dem Flügel hören und spielte Verschiedenes aus dem Kopfe mit soviel Kunst als Annehmlichkeit".

Von Kirchenkompositionen fällt mit Sicherheit in das Jahr 1775 nur eine Kirchensonate (K.=V. 212, S. XXIII. 6), dagegen bringt das Jahr 1776 vier Messen (K.=V. 257, 258, 259, 262, S. I. 9—12), davon drei in den letzten Monaten, eine Litanei in Esdur (K.=V. 243, S. II. 4) und ein Offertorium Venite populi für zwei Chöre (K.=V. 260, S. III. 26), beide im März, sowie zwei weitere Kirchensonaten (K.=V. 244, 245, S. XXIII. 9—10). 1777 folgten eine weitere Messe (K.=V. 275, S. I. 13), ein Graduale Sancta Maria (K.=V. 273, S. III. 27, am 9. September) und eine weitere Sonate (K.=V. 274, S. XXIII. 11).

An weltlichen Kompositionen sind zunächst die für die erzbischöfliche Tafelmusik bestimmten sechs Divertimenti für 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Fagotte zu nennen (K.=V. 213, 240, 252, 253, 270, 289, S. IX. 22, 23, 26—28, 30), die sich vom Juli 1775 an über den ganzen Zeitraum hinziehen. Für die Hochzeit des Salzburger Bürgers F. X. Späth mit Elise Haffner, der Tochter des ver-

[1] Mme. Campan, Mém. sur Marie Antoinette V 107 f. Iris III 224. [2] Vgl. darüber S. 281 ff.

dienten Großhändlers und Bürgermeisters Sigmund Haffner[1], wurde am Tage vor der Trauung (22. Juli 1776) eine Serenade (K.-V. 249, 250, S. X. 6, IX. 9) aufgeführt, die später als „Haffnermusik" erwähnt wird. Aber auch der Adel nahm Mozart von jetzt an in Anspruch. Für den Namenstag der Gräfin Antonia Lodron (13. Juni) schrieb er 1776 und 1777 in den Briefen mehrfach erwähnte Nachtmusiken[2]; der von 1777 wohnte Schiedenhofen in der Probe bei[3]. Er berichtet auch, daß am 25. Juli 1777 beim Materialienhändler Gusetti die Probe einer Serenade war, die Wolfgang seiner Schwester zum Namenstag (26. Juli) komponiert hatte, und die aus einer Sinfonie, einem Violinkonzert, von ihm selbst gespielt, und einem von Cosel vorgetragenen Flötenkonzert bestanden habe. Vermutlich war daher auch das im Juli 1776 komponierte Divertimento (K.-V. 251, S. IX. S. 25) zur Namensfeier der Schwester bestimmt. Die Veranlassung zweier anderer Werke dieser Gattung, einer Serenade (K.-V. 204, S. IX. 7) vom 5. August 1775 und der Serenata notturna (K.-V. 239, S. IX. 8) vom Januar 1776 ist nicht bekannt.

Daß Mozart nunmehr in den Kreisen des Adels festen Fuß faßte, beweisen auch seine Klavierkompositionen. Das Cdur-Konzert (K.-V. 246, S. XVI. 8) wurde im April 1776 für die Gräfin Lützow, die Gemahlin des Kommandanten von Hohen-Salzburg, Grafen Joh. Gottfr. v. Lützow, anscheinend eine Schülerin L. Mozarts, geschrieben, das Konzert für drei Klaviere (K.-V. 242, S. XVI. 7) für die Gräfin Lodron und ihre beiden Töchter Luise und Josepha (Februar 1776). Dieser Umgang mit der Aristokratie und namentlich mit deren Damen, von denen die jüngeren zum Teil auch Unterricht bei ihm nahmen, und die von dem nunmehr Zwanzigjährigen sicher mit aller Schwärmerei seines jungen Herzens verehrt wurden, steigerte nicht allein sein Selbstbewußtsein, sondern auch die ganze ritterliche Seite seines Wesens. Gerade die hierher gehörenden Werke offenbaren das aristokratische Musikideal der damaligen Zeit mit besonderem Schwung,

---

[1] Koch-Sternfeld a. a. O. 30, 187. [2] Mozart erwähnt (3. Oktober 1777) die „zwei Cassationen für die Gräfin", die der Vater die Lodronschen Nachtmusiken nennt. Die „letzte Cassation aus dem B", die Wolfgang in München spielte (6. Oktober 1777) ist das Divertimento (K.-V. 287, S. IX. 29) für Quartett und Hörner, die frühere das ähnliche, im Juni 1776 komponierte Divertimento in F dur (K.-V. 247, S. IX. 24). [3] Die in Schiedenhofens Beisein am 9. August 1775 einstudierte, am 23. aufgeführte „Finalmusik" ist die Andretter-Serenade (K.-V. 185).

der die innere Teilnahme des Komponisten verrät. Aber auch ein Gast aus der großen Musikwelt draußen fand sich damals in Salzburg ein, die berühmte französische Pianistin Mlle. Jeunehomme[1], die Mozart später in Paris wieder traf; im Januar 1777 hat er für sie sein Konzert in Esdur (K.=V. 271, S. XVI. 9) geschrieben, ein anderes in Bdur aus demselben Monat (K.=V. 238, S. XVI. 6) scheint er für sich selbst komponiert zu haben. Unbekannt ist die Veranlassung zur Komposition der fünf Violinkonzerte im Jahre 1775 (K.=V. 207, 211, 216, 218, 219, S. XII. 1—5)[2], denen im Jahre 1777 noch ein sechstes folgte[3] (K.=V. 271a); sie beweisen aber jedenfalls, daß Mozart sich damals mit Energie dem Violinspiel zuwandte. Aus dem August 1776 stammt ferner das noch „Divertimento a 3" genannte Bdur=Trio (K.=V. 254, S. XVII. 4) für Klavier, Violine und Violoncell.

Stark in der Minderheit sind die weltlichen Gesangswerke. Sie beschränken sich auf einzelne Arien[4], die Mozart, der Sitte der Zeit gemäß, einzelnen Sängern zur Einlage in Opern schrieb. So entstanden im Mai 1775 die Buffoarien »Con ossequio, con rispetto« und „Si mostra la sorte«, im Oktober die Arie einer Dorina »Voi avete un cor fedele«, im September 1776 die für den Tenoristen Palmini komponierte Buffoarie »Clarice cara mia sposa« und die tragische Szene und Arie (Rondo) »Ombra felice« aus M. Mortellaris »Didone abbandonata«[5], für einen Altisten Fortini bestimmt, endlich im August 1777 die große Szene und Arie »Ah lo previdi« aus Paisiellos „Andromeda" für Frau Josepha Duschek. Diese ebenso schöne wie liebenswürdige Frau, die Gattin des Prager Pianisten Franz Duschek, die selbst eine fertige Sängerin und Klavierspielerin war, kam im Sommer 1777 in Familienangelegenheiten nach Salzburg, und hier spann sich jene Freundschaft mit Wolfgang an, von der noch öfter zu reden sein wird. Von dem starken Eindruck, den sie auf sein leicht entzündliches Herz machte, legt diese Komposition, eine seiner letzten vor der Abreise von Salzburg und wohl eine seiner bedeutendsten in ihrer Art, das beste Zeugnis ab.

---

1 Mozart nennt sie in seinen Briefen bald Jenomé, bald Jenomy. 2 Das Adur=Konzert erhielt 1776 ein für Brunetti bestimmtes Adagio (K.=V. 261, S. XII. 6), vgl. B III 210. 3 WSF II 379 ff. bezweifeln indessen mit Grund, daß die erhaltene Partitur die ursprüngliche Fassung vom 16. Juli 1777 enthalte. 4 Veröffentlicht Ser. VI der Ges.=Ausgabe. 5 WSF II 339. Der Text der Arie stammt jedoch aus Metastasios Issipile II 13. 1783 erbat sich Mozart diese Arie von seinem Vater aus Wien, B II 221.

Es waren zugleich aber auch die letzten Jahre, die Wolfgang in ungetrübter Harmonie mit den Seinen im Elternhause verbrachte. Später, als er von Paris nochmals dahin zurückkehrte, fehlte die Mutter, und mit dem Vater war eine tiefe Entfremdung eingetreten, die nie wieder schwinden sollte. Die kalte und harte Schule des Lebens, die für ihn mit jener Reise begann, hat auch dieses Verhältnis innerlich gelockert; vorerst aber durfte er noch alle Segnungen dieses Familienlebens genießen, dessen Grundlagen strenge Religiosität, bewußte Sittlichkeit und herzliche und vertrauensvolle Liebe der einzelnen Glieder untereinander waren. Wohl mochte er selbst fühlen, wie nötig ihm der Halt an seinem Vater gerade jetzt war, wo er allmählich lernen mußte, auf eigenen Füßen zu stehen. Die Zeiten der Wunderkindschaft mit ihren verhältnismäßig leicht gepflückten Lorbeeren waren vorbei, und eine seiner ersten bitteren Erfahrungen war die Erkenntnis gewesen, daß jene Lorbeeren weit mehr dem Wunderkinde als dem Künstler gegolten hatten. Dem Knaben hatte es die Welt willig verziehen, wenn ihn sein Genius gelegentlich auch aus den herkömmlichen Geleisen herausdrängte; bei dem heranreifenden Manne begann sie dergleichen gefährlich, ja unerträglich zu finden. Der Kampf des Genies mit dem Philister kündigte sich jetzt vernehmlich auch in Mozarts Leben an. In ihm selbst weckte er die Kritik am eigenen Schaffen und das Streben, über seine Ziele ins Klare zu kommen, stärkte aber auch zugleich mächtig sein eigenes Selbstbewußtsein, das nun wiederum den Haß der Kleinen steigerte. Gerade in diesen Salzburger Jahren wurde ihm immer klarer, daß die Umwelt die Gaben des Genies willig annimmt, solange sie ihre eigenen Wünsche und Anschauungen darin wiederfindet, allen seinen höheren Forderungen aber einen unbarmherzigen Widerstand entgegensetzt. Mit den kleineren Geistern mochte Mozart leicht fertig werden, gefährlicher aber war das Wetter, das vom erzbischöflichen Palast immer drohender gegen ihn heraufzog, denn hier kam sein ganzes äußeres Dasein in Frage. Er hat diese Gefahr ohne Zweifel immer deutlicher erkannt; es galt, sich dagegen mit Kraft und Klarheit des Geistes zu wappnen, und nichts war natürlicher, als daß er seine Hauptstütze abermals bei dem oft bewährten Vater suchte. „Nach Gott kommt gleich der Papa." An diesen seinen alten Wahlspruch klammerte er sich auch jetzt noch an.

Der kluge L. Mozart erkannte sehr wohl, daß sich mit der zu=

nehmenden Reife des Sohnes auch sein eigenes Verhältnis zu ihm verschieben mußte. Schon in seinen letzten Briefen sucht er aus dem früheren Ton des Erziehers in den des väterlichen Beraters und Freundes überzugehen, dem es weniger darum zu tun ist, das Genie des Sohnes in bestimmte Bahnen zu lenken als darum, dessen Persönlichkeit soweit zu festigen, daß er von seinen Gaben den richtigen Gebrauch machen lernte. Aber freilich, er hätte nicht er selbst sein müssen, wenn dieses Entgegenkommen nicht seine bestimmten Grenzen gehabt hätte. Zwar ließ ihn das Gerede der Leute nach wie vor kalt, zumal in Salzburg. Aber er hatte doch vom Leben seine ganz bestimmten Begriffe, denen sich die Seinen unbedingt unterzuordnen hatten, und diese Begriffe bewegten sich, wie wir sahen, vorwiegend im Kreise der Nützlichkeit. Der äußere Vorteil stand auch in seinen Zukunftsplänen für seine Kinder obenan, in ihm sah er die unerläßliche Vorbedingung für die volle Entfaltung ihres Talentes. Dieser Grundsatz mochte auf Durchschnittsbegabungen anwendbar sein, das Wesen des Genies aber, dessen Schaffen durch keine äußeren Zwecke bestimmt wird, verkannte er nach gut rationalistischer Art vollständig. Vater und Sohn traten damit in den denkbar schärfsten Gegensatz zueinander: jener wollte auch in die künstlerische Tätigkeit Ordnung, Regel und Zwecke hineinbringen, dieser fühlte sich mehr und mehr als Schöpfer im Herderschen Sinne, der überhaupt keine außerkünstlerischen, von Menschen geschaffenen Gesetze mehr anerkennt. Natürlich führte dieser Unterschied ohne weiteres auch zu ganz entgegengesetzten Ansichten über das Verhältnis des Künstlers zum Publikum. Für Leopold war, wie für die gesamte, in der Musik damals tonangebende aristokratische Gesellschaft, der aufnehmende Teil, d. h. das Publikum, die Hauptsache, bei Wolfgang verschiebt sich langsam, aber sicher der Schwerpunkt zugunsten des Schaffenden, des Künstlers, und hierin war Beethoven sein folgerichtiger Fortsetzer.

Solange Wolfgang als Mensch und Künstler in der Entwicklung begriffen war, unterlag er selbstverständlich den Grundsätzen des Vaters. Sobald er sich jedoch seines inneren Reichtums bewußt wurde, war der Konflikt da. Natürlich vollzog sich die Wendung ganz allmählich, und eben in unseren Salzburger Jahren war ein gewisses vorläufiges Gleichgewicht der beiden Kräfte erreicht, das freilich bei der kleinsten Belastungsprobe in die Brüche gehen mußte. Die oberste Forderung des Vaters, ordentlich und tüchtig zu arbeiten, kam Wolfgang auch jetzt

zugute; darin sah ja Leopold die Grundlagen alles bürgerlichen Daseins und Weiterkommens. Er selbst gab außer seinen Amtspflichten alle anderen Beschäftigungen, sogar eine seiner Haupteinnahmequellen, das Stundengeben, auf, nur um die Arbeit des Sohnes besser überwachen zu können. Neben den eigenen Kompositionen mußte Wolfgang nach gutem altem Brauche auch Werke fremder Meister fein säuberlich ins Reine schreiben. Dafür wurde er aber auch des öfteren vom Vater wegen seines Eifers und Fleißes warm gelobt.

Eine ganze Reihe solcher Hefte in graublauem Umschlag mit Kompositionen jeder Art von Mozarts Hand, vom Vater geordnet und mit Titeln versehen, ist noch erhalten, vielleicht mag auch die eigentümliche Gepflogenheit Mozarts, die für die Datierung seiner Werke nicht unwichtig ist, während bestimmter Zeitabschnitte sich peinlich an ein bestimmtes Notenformat zu halten, auf die Anregung des Vaters zurückgehen.

Dazu kamen die fortgesetzten technischen Studien im Klavier-, Violin- und Orgelspiel, die Tätigkeit für Hof und Privatleute, endlich einige Unterrichtsstunden: man sieht, daß Wolfgangs Tag reichlich ausgefüllt war. Indessen wurde daneben doch auch die allgemeine Bildung nicht vernachlässigt. Vor allem sorgte der Vater dafür, daß das Studium des Lateinischen und die auf den Reisen erworbenen Kenntnisse des Französischen und Italienischen nicht brach liegen blieben. Auch sonst wurde keine Gelegenheit versäumt, sich „in anderen nützlichen Wissenschaften umzusehen", wie der Vater wieder echt rationalistisch schreibt (18. Dezember 1777), „um durch Lesung guter Bücher in verschiedenen Sprachen die Vernunft mehr auszubilden und Dich in Sprachen zu üben"[1]. Leider wissen wir nicht, welche Lektüre Wolfgang geboten wurde und was ihn besonders anzog[2]. Charakteristisch ist, daß der Vater beide Kinder anhielt, jeden Abend in einem gemeinsamen Tagebuch[3] kurze Rechenschaft darüber abzulegen, was sie den Tag über gelernt und erfahren hatten, um sie auch dadurch zur Aufmerksamkeit auf sich und ihr Leben anzuleiten.

Überhaupt fehlte die gemütvolle und herzliche Seite in diesem patriarchalischen, aber durch und durch gesunden Familienleben durchaus nicht. Nach wie vor glich die Hand der Mutter alle Härten des strengen Vaters aus; besonders zwischen den beiden Geschwistern aber herrschte eine ungetrübte, von aller Eifersüchtelei freie Herzlichkeit. Die

[1] B III 298. [2] S. auch o. S. 98f. [3] Leider hat sich davon nur ein kurzes Bruchstück erhalten, vgl. R. v. Lewicki MM 1918, S. 4ff.

Beiden waren andauernd die besten Freunde; Nannerl sah den Erfolgen des Bruders mit neidlosem Stolze zu und ertrug auch willig seine zahlreichen, derben Neckereien, da sie in allen großen und kleinen Freuden und Leiden unbedingt auf ihn zählen konnte. Auch zu den Dienstboten herrschte das beste Verhältnis: die Mägde werden in den Briefen so wenig vergessen[1], wie der Kanarienvogel und der Hund Bimperl, dem Mutter und Sohn von der Pariser Reise aus „Grüße und Busserln" schicken. Wir werden derartiger Belege für Mozarts Liebe zu den Tieren noch mehr kennen lernen.

Außerdem fehlte es auch an Zerstreuungen und Vergnügungen nicht. Leopold sah darauf, daß sein Sohn sich im geselligen Verkehr ein sicheres und unbefangenes Auftreten aneignete, und Wolfgang brachte dafür dank seiner ritterlichen Liebenswürdigkeit ein besonderes Talent mit. Eine wirklich auf der Höhe stehende und zudem meist mit musikalischen Kenntnissen verbundene Bildung besaß damals auch in Salzburg fast nur der hohe Adel. Gerade er ist mit wenigen Ausnahmen warm für Mozart eingetreten. Da waren zunächst die beiden Grafen Firmian, die Brüder des Generalgouverneurs der Lombardei[2]: der Dompropst Vigilius Maria und der Obersthofmeister Franz Lactantius, jener in der Weltliteratur, dieser in der Malerei[3] außerordentlich beschlagen, dann der Domherr Graf Ant. Willibald Wolfegg, der die Baukunst gründlich studiert hatte, der Oberststallmeister Graf Leopold Joseph Küenburg, der Bischof von Chiemsee Graf Ferdinand von Zeill[4], der Oberstkämmerer Graf Georg Anton Felix von Arco, der Oberhofmarschall Graf Nicolaus Sebastian von Lodron, der Hauptmann der Leibgarde Graf Leopold von Lodron u. a. In den meisten dieser vornehmen Häuser erhielt Mozart Zutritt, spielte in den Gesellschaften und durfte in manchen Familien den Töchtern Unterricht geben. Bald hatte er eine

[1] Vor Wolfgangs Rückkehr aus Paris läßt ihm die „Theresel" wiederholt melden, wieviel Kapaunen sie schon für ihn gekauft habe. [2] S. o. S. 180.
[3] Von Musik scheint freilich dieser Graf Firmian nichts verstanden zu haben, denn Wolfgang, den er übrigens sehr hoch schätzte, schreibt am 9. Juli 1778 (B I 209 in einem Briefe, wo er auf die Verbesserungsbedürftigkeit der Salzburger Kapelle zu sprechen kommt: „Der Obersthofmeister müßte mir in Musique-Sachen, alles was die Musique betrifft, nichts zu sagen haben. Denn ein Cavalier kann keinen Kapellmeister abgeben, aber ein Kapellmeister wohl einen Kavalier." [4] Über diese Männer vgl. K. R[isbeck] a. a. O. I 155 ff., über Graf Zeill [Koch-Sternfeld], Die letzten dreißig Jahre, S. 40.

ganze Reihe vornehmer Gönnerinnen; so läßt er von Mailand aus am 17. Februar 1770 Ihro Exzellenz der Gräfin Arco die Hände untertänigst küssen und für den geschickten Kuß danken, der ihm „viel angenehmer als viele junge Busserln" sei. Zwar war es in diesen Kreisen mit dem Kunstverständnis nicht immer zum Besten bestellt[1], indessen darf man den Verkehr Mozarts mit dem Adel als solchen doch nicht zu gering anschlagen: die feine Kenntnis der Sitten und Anschauungen der damaligen vornehmen Welt, die sich in Figaro und Don Giovanni offenbart, beruht durchaus auf eigener Beobachtung.

Der kleine, oder wie er dort hieß, der „wilde" Adel, der durch zahlreiche „Edle" vertreten war, lebte meist ohne Vermögen nur von den vielen kleinen Hofämtern, deren seit langen Jahren nicht verbessertes Einkommen ihnen kein standesgemäßes Leben gestattete; um so mehr zeichneten sie sich durch Titelsucht und Adelsstolz aus, und nach lebendigen Vorbildern für das erste Auftreten seines Belfiore brauchte Mozart nicht lange zu suchen, obgleich es auch unter ihnen an gebildeten Familien nicht fehlte[2]. Mit einigen, besonders unter den Jüngeren stand er in näherem, freilich nur oberflächlichem Verkehr, der in seinen reiferen Jahren allmählich wieder zurücktrat. So finden wir unter seinen Jugendfreunden den unglücklichen Anbeter Mariannes, Herrn v. Mölk (Brief vom 26. Januar 1770), den Sohn des Hofkanzlers, der sich jedoch in München über die Aufführung der Oper derart „verwunderte und verkreuzigte", daß Mozarts sich seiner schämten, weil jedermann klar daraus sah, daß er sein Lebtag nichts als Salzburg und Innsbruck gesehen hatte[3]. Besser gefiel ihm, wenigstens in früheren Jahren, das Fräulein W. v. Mölk, der er sagen läßt, er freue sich darauf, wieder von ihr ein Präsent, wie für die letzten Menuette, zu bekommen, sie wisse schon, welches (Brief vom 13. September 1771). Daß es überhaupt nicht an Gelegenheit zu jugendlichen Neigungen fehlte, beweisen die geheimnisvollen Andeutungen in den Briefen an die Schwester (24. und 31. August 1771, 28. Oktober, 7. und 21. November 1772, 28. und 30. Dezember 1774), sie möge ja — sie wisse schon wen — besuchen, zärtlich grüßen usw.

[1] Wolfgang lobt (2. Oktober 1777) den Grafen Salern in München als einen wirklichen Kenner: „er versteht doch die Musique, denn er sagte allzeit Bravo, wo andere Cavalier eine Prise Tabak nehmen, sich schneuzen, räuspern oder einen Discours anfangen". [2] R[isbeck] I 156. [Koch-Sternfeld] S. 256 f. [3] Br. vom 11. Januar 1775.

Bei der zweiten Abreise nach Italien war, einer Andeutung in einem Briefe des Vaters zufolge, eine Tochter des erzbischöflichen Leibarztes Dr. Silvester von Barisani seine Herzenskönigin. Als andere Jugendfreunde lernen wir Herrn H. W. von Hefner[1], einen Sohn des Stadtsyndikus Frz. Fr. v. Hefner und v. Aman kennen; die anfängliche Zuneigung Wolfgangs zu diesem war später ebenfalls nicht von Bestand[2]. Endlich erscheint der schon mehrfach genannte Joach. v. Schiedenhofen, über den Mozart sich ereiferte, weil er eine Geldheirat gemacht habe[3]. Dieser führte ein von Jahn benütztes „Diarium über seine eigenen Verrichtungen", worin alle Besuche der Mozartschen Familie vermerkt waren. Man sieht daraus, daß Mozarts mit den Familien des Hofkriegsrates Joh. Ernst v. Andretter, des Konsistorial-, späteren Hofrats Joach. v. Schiedenhofen auf Stumm, des Hofrats Franz und des Konsistorialrats Albert v. Mölk, des Leib- und Hofmedikus Silv. Barisani, des Truchseß v. Chiesole und mit den Gilowskys von Urazowa — außer dem Hofrat war ein Kammerfourier[4] und ein Hofchirurgus des Namens da — einen ziemlich lebhaften Verkehr unterhielten. Man besuchte sich gegenseitig nachmittags oder abends einige Stunden, wobei wohl ein Spiel gemacht oder musiziert wurde. Auch regelmäßige Unterhaltungen werden erwähnt, so außer dem gleich zu nennenden Bölzelschießen ein Spielklub; Akademien und Redouten besuchte man gemeinsam.

Von dem Verkehr der Familie Mozart mit der Bürgerschaft, der sie doch durch ihre eigene Stellung angehörte, erfahren wir nicht eben viel. Ja Wolfgang meint einmal ganz bündig, er könne die Salzburger überhaupt nicht leiden (8. Januar 1779), da ihm ihre Sprache und Lebensart ganz unerträglich sei[5]. Aus diesem wohl stark übertriebenen Urteil spricht entschieden der Vater, dessen zugeknöpftes und bildungsstolzes Wesen die Salzburger Bürgerschaft allerdings oft genug vor den Kopf gestoßen haben mag. Von näheren Bekannten tritt der Kaufmann Hagenauer hervor, ein Mann von nicht unbeträchtlicher

[1] Br. vom 18. August 1771, 21. November 1772, 15. September 1773. Hefner trat schon 1759 in Schuldramen auf, war also älter als Mozart. Hammerle S. 8, Anm. [D.] [2] Br. vom 3. und 24. März 1770. [3] Br. vom 3. März, 19. Mai und 4. August 1770. [4] Der „Hochf. Truchseß und Kammerfourier Franciskus Anton Gilowsky von Urazowa" war nach Pirckmayer der Verfasser des Hofdiariums, worin er seiner Bewunderung für den jungen Mozart Ausdruck gegeben hat. [5] B I 283, vgl. auch I 242.

Bildung, der der Familie mit Rat und Tat getreulich zur Seite stand. Er war ihr langjähriger Hauswirt, und die zahlreichen Briefe, die ihm Leopold von seinen Reisen aus schrieb, sind ein schöner Beweis für seine Vertrauensstellung. Seine Frau lernen wir dabei allerdings als eine ziemlich bigotte Person kennen. Von seinem Sohne Dominikus, dem Freunde des jungen Wolfgang, war schon mehrfach die Rede[1]. Der nächste Hausfreund aber, der das Vertrauen des Vaters und der Kinder in gleichem Maße besaß, war Jos. Bullinger, ein Geistlicher, der in München im Jesuitenseminar seine Bildung erhalten hatte und in Salzburg im Hause des Grafen Arco Instruktor war. Der „getreue" Bullinger war im Mozartschen Hause „allemal eine Hauptperson"; in den Briefen, die Wolfgang nach Salzburg schreibt, läßt er nicht allein seinen „besten Freund Bullinger" stets grüßen, er setzt voraus, daß sie diesem mitgeteilt werden, wendet sich mitunter an ihn und bittet, wichtige Geheimnisse niemand als die Nannerl und Bullinger wissen zu lassen. Nachdem die Mutter in Paris gestorben war, richtete Wolfgang an ihn die Bitte, seinem Vater die Trauerbotschaft auf schonende Weise mitzuteilen, was er mit so viel Klugheit wie Teilnahme ausführte, und als Wolfgang dann den schweren Entschluß fassen mußte, wieder nach Salzburg zurückzukehren, war es wieder Freund Bullinger, dem er sein gepreßtes Herz ausschüttete. Bullinger hat diese Zuneigung herzlich erwidert. Als auf der Rückreise von Paris lange Zeit keine Nachricht von Wolfgang einlief und die Familie in Salzburg in ihrer Not beichtete und kommunizierte, da „betete auch der beste Bullinger täglich in der heil. Messe" für den Vermißten (Brief Leopolds vom 19. Oktober 1778). Auch der Vater hatte allen Grund, Bullinger als seinen besten und wahrsten Freund zu rühmen, hatte dieser ihn doch, als er während Wolfgangs Reise in große Verlegenheit geriet, durch ein nicht unbedeutendes Darlehen unterstützt. Er schenkte ihm daher auch sein vollstes Vertrauen, teilte ihm alles mit, was Wolfgang anging, und beriet mit ihm, was zu tun sei. Man kannte in Salzburg dies Verhältnis sehr wohl, und als man daran dachte, Wolfgang wieder dorthin zu ziehen, suchte man nach Leopolds Bericht (11. Juni 1778) Bullinger als Vermittler zu gewinnen. Auch für Musik scheint er Sinn gehabt zu haben; er nahm an einer Privatmusik teil, die allsonntäglich

[1] S. o. S. 97, 166.

um 11 Uhr stattfand, und Wolfgang bittet ihn nach seiner Abreise (11. Oktober 1777) „in seinem Namen eine auctoritätische Anrede zu machen und allen Mitgliedern der Accademie seine Empfehlung zu entrichten." Sehr gern verkehrte der Kreis der Mozartschen Bekannten bei dem Ökonomieinspektor des St. Peterstifts, Mayer, und Mozart erinnerte sich später oft der fröhlichen Stunden, die er dort zugebracht hatte. Von den allerdings in eine frühere Zeit fallenden Beziehungen des P. Placidus Scharl, des damaligen Professors am Salzburger Gymnasium (1759—1770), zur Mozartschen Familie war schon früher die Rede (S. 30f.).

Es fehlte in dem vergnügungssüchtigen Salzburg unter der Regierung des Erzbischofs Hieronymus, der auch über öffentliche Lustbarkeiten freier und aufgeklärter dachte als sein Vorgänger Sigismund, nicht an Gelegenheit zu munterer Unterhaltung[1]. „Der Landesherr" — so charakterisierte man die Salzburger Zustände — „geht auf die Jagd und in die Kirche; die nächsten um ihn gehen in die Kirche und auf die Jagd; die auf diese dem Range nach folgen, essen, trinken und beten, und die ganze untere Klasse betet, trinkt und ißt. Die beiden letzteren Klassen lieben öffentlich und die beiden ersteren verstohlen, alle leben der Sinnlichkeit." Im Rathaus ward im Jahre 1775 ein geräumiger Saal mit einigen Nebenzimmern erbaut, wo im Fasching regelmäßig Maskenbälle unter der Regie des Magistrats, auch sonst Konzerte, Gesellschaften und Spiele stattfanden[2]. Mozart, der gern tanzte und Possen trieb, pflegte sich auf Maskeraden auszuzeichnen; Schiedenhofen erwähnt, wie er in einer Bauernhochzeit und ein anderes Mal als Friseurjunge alle unterhalten habe.

Die beliebteste Unterhaltung war auch hier das Schauspiel; der Erzbischof ließ 1775 auf dem rechten Ufer der Salzach ein neues Theater erbauen und setzte zur künstlerischen und wirtschaftlichen Leitung eine eigene Kommission unter dem Vorsitze des Obersthofmarschalls Grafen Lodron ein; im Winter pflegten die Münchner oder auch wandernde, mitunter französische, Schauspielergesellschaften sich einzufinden[3], dazu kamen Schlittenfahrten und Assembleen. Im Sommer

[1] Literar. Anekd. auf e. Reise durch Deutschland (Frkf. 1790), S. 228f. K. R[isbeck], Briefe I, S. 159. [Koch-Sternfeld,] Die letzten dreißig Jahre, S. 157.
[2] Einen Plan zu diesem Redoutensaale entwarf der Architekt Wolf Hagenuaer. Hammerle S. 75. [D.] [3] K. R[isbeck], Briefe I, S. 157. [Koch-Sternfeld,] a. a. O. S. 157. Pirckmayer a. a. O.

bot die Umgegend mancherlei Vergnügungsorte, außerdem war der etwa eine Stunde entfernte fürstliche Park Hellbrunn ein vielbesuchter Platz[1]. Die Teilnahme an solchen Vergnügungen war für Mozart etwas Seltenes. Wenn auch der Vater seinem Sohne (12. Februar 1778) schreiben konnte: „Denke nach, ob ich Dir nicht allezeit — alle mögliche Unterhaltung verschafft und zu allem ehrlichen und wohlanständigen Vergnügen, oft mit meiner eigenen großen Unbequemlichkeit, geholfen habe", so versagte ihm doch schon seine beschränkte Lage den häufigen Genuß dieser Dinge. Machte ihm doch die zunehmende Teuerung, die er nicht mit Unrecht dem verkehrten System der Regierung zuschrieb[2], immer mehr eine strenge Ordnung und verständige Sparsamkeit zur Pflicht. Diese Verhältnisse legte er seinem Sohne (5. Februar 1778) klar vor[3]:

Ich habe seit Eurer Geburt und auch schon vorhero, seitdem ich verheurathet bin, mir es gewiß sauer genug werden lassen, um nach und nach einer Frau und sieben Kindern, zwei Ehehalten und der Mama Mutter mit etlichen und 20 Fl. monatlichem gewissen Einkommen Unterhalt zu verschaffen, Kindbetten, Todsfälle und Krankheiten auszuhalten, welche Unkösten, wenn Du sie überlegst, Dich überzeugen werden, daß ich nicht nur allein nicht einen Kreuzer auch nur zu meinem mindesten Vergnügen angewendet, sondern ohne sonderbare Gnade Gottes bey aller meiner Spekulation und sauren Mühe es niemals hätte dahin bringen können, ohne Schulden zu leben. Ich habe dann alle meine Stunden Euch zwey aufgeopfert, in der Hoffnung, es sicher dahin zu bringen, nicht nur daß Ihr Beide seiner Zeit auf Eure Versorgung Rechnung machen könntet, sondern auch mir ein geruhiges Alter zu verschaffen, Gott für die Erziehung meiner Kinder Rechenschaft geben zu können, ohne fernere Sorge, nur für mein Seelenheil sorgen und mit Ruhe meinem Tod entgegensehen zu können.

Aber er war mit Verstand sparsam. „Nimm Dir nichts Schlechtes", schreibt er seiner Frau (26. Okt. 1771), „man macht keine Ersparung, wenn man etwas Schlechtes kauft." Wie einfach die Lebensweise, wie bescheiden die Vergnügungen in diesem Hause waren, davon gibt uns die Unterhaltung einen deutlichen Beweis, die in dem ganzen Kreise mit einer gewissen Wichtigkeit als eine Hauptlustbarkeit behandelt wird, das sogenannte Bölzelschießen. Eine Anzahl genauerer Bekannter hatten sich zu einer Art kleiner Schützengilde vereinigt, die sich jeden Sonntag abwechselnd bei den verschiedenen Familien

[1] K. R[isbeck], Briefe I, S. 159. Dort befand sich auch ein Theater, Hammerle S. 65. [2] Näheres hierüber gibt [Koch-Sternfeld,] a. a. O. S. 28 ff. [3] B III 340.

versammelte. Der Reihe nach hatte jeder die Verpflichtung, eine Scheibe zu liefern, und dies gab zu mancherlei Scherzen Veranlassung. Man setzte seinen Ehrgeiz darein, die Scheibe mit irgend einer Darstellung zu schmücken, die sich auf die kleinen Vorfälle des Alltags und die Eigenschaften der Teilnehmenden bezog. Verse mußten sie erläutern, und die salzburgische Neigung zu Spaß und Spott fand dabei ihre Befriedigung je nach den Kräften des „Bestgebers“. Nach dieser Scheibe wurde dann mit Bolzen aus einer Windbüchse geschossen, mäßige Einsätze ergaben eine Gesellschaftskasse, aus der von Zeit zu Zeit Lustbarkeiten bestritten wurden. Längere Gewohnheit bildete dabei einen heiteren, scherzhaften Verkehr heraus, der die Teilnehmer immer enger verband. L. Mozart berichtet seinem Sohn (11. November 1780)[1] eine Begebenheit, die für den bei diesen Späßen für erlaubt geltenden Ton bezeichnend ist. Eine Teilnehmerin, die Gilowsky-Katherl, die übrigens als ein Mädchen, das sich gerne den Hof machen ließ und es nicht allzu genau nahm, mitunter einen kleinen Seitenhieb bekommt, hatte das Unglück, bei hellem Tag „beim Kerschbaumergewölb“ über eine Staffel zu fallen und dabei in eine sehr unerwünschte körperliche Lage zu geraten. Darin wurde sie nun mit entsprechenden Versen auf die Scheibe gebracht und zugleich den Scherzen und den Schüssen der Gesellschaft rücksichtslos preisgegeben. Im Briefwechsel der Familie wird das Bölzelschießen nie vergessen, besonders unterhaltende Scheibengemälde werden mitgeteilt und, da die Abwesenden Mitglieder blieben und Stellvertreter erhielten, über Gewinn und Verlust sorgfältig die Kreuzerrechnung geführt. Noch von Wien aus schrieb Mozart seiner Schwester (4. Juli 1781): „Nun wird wohl bald das Schützenmahl sein? Ich bitte solemniter die Gesundheit eines getreuen Schützen zu trinken; wenn mich einmal wieder das Bestgeben trifft, so bitte es mir zu schreiben, ich will eine Scheibe malen lassen“.

Weit lockerer war dagegen der Verkehr mit den eigentlichen Fachgenossen in Salzburg. Eine engere Freundschaft verband die Mozarts eigentlich nur mit dem getreuen Schachtner, mit der Mehrzahl der übrigen war, auch wenn sie, wie Mich. Haydn und Caj. Adlgasser, als Künstler alle Anerkennung verdienten, aus mancherlei Gründen kein näherer Umgang möglich[2]. Nicht ohne Beziehung auf die Salzburger Zustände rühmte L. Mozart von dem Mannheimer Orchester (19. Juli

[1] B IV 139. [2] S. S. 295.

1763), es seien „lauter junge Leute, durchaus von guter Lebensart, weder Säufer, weder Spieler, weder liederliche Lumpen, so daß sowohl ihre Conduite als ihre Produktion hoch zu schätzen sind". Dieselbe Betrachtung stellte später Wolfgang an und schrieb seinem Vater (Paris 9. Juli 1778)[1], wie dort unter Cannabichs Leitung alles ernsthaft betrieben werde, die größte Subordination herrsche und jeder anständig lebe, ganz anders als in Salzburg. „Dies ist auch eine von den Hauptursachen, was mir Salzburg verhaßt macht — die grobe, lumpenhafte und liederliche Hof-Musique — es kann ja ein honetter Mann, der Lebensart hat, nicht mit ihnen leben — er muß sich ja, anstatt daß er sich ihrer annehmen könnte, ihrer schämen; dann ist auch und vielleicht aus dieser Ursache, die Musique bey uns gar nicht beliebt und in keinem Ansehen." Nur darf man nicht vergessen, daß in diesen Worten sehr viel persönliche Bitterkeit steckt. Gewiß ließ der Ton in der Salzburger Kapelle viel zu wünschen übrig, und der Neid der Kollegen mag Wolfgang mitunter arg zu schaffen gemacht haben. Aber auf der andern Seite waren die selbstbewußte Zurückhaltung des Vaters und die unvorsichtige, gelegentlich überscharfe Zunge des Sohnes Mozart alles eher als dazu angetan, die Verhältnisse erträglicher zu machen. Sicher hat man sich auf beiden Seiten das Leben mitunter unnötig sauer gemacht.

Der Kompositionsertrag dieser Jahre ist dem Umfange nach ebenso groß, als dem innern Werte nach ungleich. Man glaubt besonders den für den Hof bestimmten Werken eine gewisse Befangenheit, ja Unlust anzumerken, die sich den dortigen Anschauungen nur mit Widerwillen beugt.

Von den in diese Zeit fallenden Messen gehört die in Cdur (K.-V 220, S. I. 8) aller Wahrscheinlichkeit nach zeitlich an die erste Stelle, etwa in den Anfang des Jahres 1775[2]. Was daran zunächst auffällt, ist die nahezu völlige Ausschaltung des Kontrapunkts, die dieses Stück geradezu zum Antipoden der Fdur-Messe macht. Selbst die beiden Schlußfugen des Gloria und Credo sind verschwunden[3]. Überhaupt scheint es Mozart diesmal um ein besonders eingängliches,

[1] B I 208. [2] So WSF II 208; sie sehen darin, wohl mit Recht, die „kleine Messe", die nach L. Mozarts Bericht vom 15. Februar 1775 kurz zuvor in der Münchner Hofkapelle aufgeführt worden war (B III 185). [3] Das hat freilich seinen Grund in dem mittlerweile erfolgten, ausdrücklichen Verbot des Erzbischofs, an dieser Stelle Fugen zu schreiben.

formell durchsichtiges, kurz um ein populäres Werk zu tun gewesen zu sein. Es herrscht ein gemütvoll traulicher, bisweilen freilich auch ziemlich weltlicher Ton darin, und nur im Qui tollis und Et incarnatus treffen wir jene echt Mozartschen, tief erregten Töne und Harmonien, mit denen er gerade an diesen Stellen immer wieder vom göttlichen Mysterium spricht. Auch formell hat diese Messe wieder ihre besonderen Eigentümlichkeiten. Äußerlich fällt am meisten die Rückkehr des Dona in die Musik des Kyrie auf, ein Verfahren, das sich auch bei den beiden Haydn findet, und das Süßmayer dann bei der Ergänzung des Requiems befolgt hat. Auch das Zurückgreifen auf die Orchesterbegleitung des Pleni sunt bei der Wiederholung des Osanna ist neu. Während das lockerer gebaute Gloria seine Einheit im Wesentlichen nur von dem durchlaufenden Orchestermotiv erhält, hat das Credo wieder jene freie Rondoform, wobei zugleich die chorischen Hauptpartien von den solistischen Episoden durch einen besonderen, ostinaten Baßrhythmus unterschieden sind; dazu geht ebenfalls ein Orchestermotiv durch das Ganze hindurch. Es ist ein merkwürdiger Versuch, der Form abermals eine neue Seite abzugewinnen. Auch die vier Messen des Jahres 1776 (K.-V. 257—259, 262, S. I. 9—12) stehen sämtlich in C dur. Die drei ersten fallen in die beiden letzten Monate, die letzte nach der neuesten Forschung[1] etwa in den Mai. Sie ist stilistisch besonders bunt ausgefallen, denn neben der großen Rolle, die hier dem Kontrapunkt wieder zufällt, steht eine erneute starke Hingabe an den Geist der gleichzeitigen Instrumentalmusik. Gleich das Kyrie beginnt mit zwei Themen, die beständig miteinander kontrapunktieren, auch im Dona spielt, wenngleich in lockerer Form, der doppelte Kontrapunkt eine große Rolle[2], und endlich sind auch die beiden Schlußfugen des Gloria und Credo wieder eingeführt[3], die letzte sogar mit einem äußerst sprechenden Thema[4].

Aber auch die instrumentalen Züge sind stark vertreten, und zwar bis in den Brauch der gleichzeitigen Sinfonik hinein, bei der Reprise

---

[1] WSF II machen auf die stilistische Verwandtschaft mit den Litaneien und auf den Umstand aufmerksam, daß aus dem Mai gerade auffallend wenige datierte Werke vorhanden sind. [2] Am Schluß erscheinen beide Themen in der Vergrößerung. [3] Dieser Umstand deutet darauf hin, daß die Messe nicht für den Hof, sondern für eine private Gelegenheit geschrieben ist. [4] Der Kontrapunkt dazu bringt nach WSF II 299 einen Anklang an das C moll-Fugato der 6. Klaviersonate aus Chr. Bachs erster Sammlung.

die Hauptthemen erst zum Schlusse zu bringen. Das Et in spiritum beginnt ferner mit einem langen, arienhaften Ritornell. Es ist der weltlichste Satz des Ganzen und klingt auch in seiner Melodik an Mozarts allererste Messen an[1], ein Stück von leichthin schwebender Anmut und volkstümlich auch darin, daß der Chor die Worte des Solisten refrainartig wiederholt, wobei bei den letzten Wiederholungen einige vernehmliche Orpheusklänge mit unterlaufen. Gloria und Credo bieten formell nichts Neues, nur daß beim Et resurrexit das Credo nur seinem Tempo nach angedeutet wird. Im allgemeinen entfaltet diese Messe wohl ein glänzendes Leben, aber ohne sonderliche Wärme, nur die öfter erwähnten Episoden im Gloria und Credo machen auch hier eine Ausnahme. Das Qui tollis ist einer der genialsten Einfälle dieser Messen überhaupt und zugleich einer der dramatischsten: in schwerem kirchlichem Ernst, begleitet von einem scharfen rhythmischen Orchestermotiv beginnt es, aber schon im dritten Takt läuft bei dem piano ein Schauer durch den Chor und im 6.—7. folgt ein ganz überraschender Ausbruch der Verzweiflung mit anschließender Generalpause, der Rest ist ein hoffnungsloses Schluchzen des miserere nobis. Dabei zieht sich die Linie des Basses unter beständiger enharmonischer Verwechslung der darauf aufgebauten Akkorde chromatisch von g bis H hinab. Dreimal wiederholt sich mit verschärftem harmonischem Ausdruck dieses Spiel, das in seinem dramatischen Verlauf ebenso erschütternd als echt mozartisch ist. Ähnlich zugespitzt ist der Ausdruck im Crucifixus und zuletzt noch im Agnus Dei. Auch hier beginnt der Chor zunächst gefaßt, wird aber durch das erregte miserere des Solisten mit dem verminderten Septimenschritt ebenfalls in die subjektive Erregung mit hineingezogen; ganz ähnlich wie im Qui tollis ist der Verlauf bei seinem zweiten Einsatz im Agnus Dei, der mit wunderbarer Wirkung mittelst Trugschluß in Esdur erfolgt: ein zuversichtliches forte, ein kleinlautes piano und — ebenfalls auf die Worte peccata mundi — ein plötzlicher Ausbruch der Leidenschaft, der zugleich den schärfsten enharmonischen Ruck bringt — es ist derselbe psychologische Prozeß hier wie dort.

Diesen populären Zug führt die zweite Cdur-Messe (K.-V. 257) in gutem Sinne weiter. Sie geht zwar nirgends besonders in die Tiefe, gehört aber, was Schönheit und Adel der Melodie und des

[1] Vgl. die entsprechenden Stellen in K.-V. 66 und 139.

Klanges betrifft, zu Mozarts gelungensten Kirchenwerken. Statt der opernhaften Einflüsse macht sich der Geist des deutschen Liedes bemerkbar, er verleiht dem Ganzen seinen stillen, traulichen Charakter, der vor allem auch jedem Übermaß aus dem Wege geht. Von hier führt der Weg zu Schuberts ersten Messen hinüber. Auch die Form ist außerordentlich klar und durchsichtig. Das Gloria besteht aus einem Hauptsatz, der am Schlusse, beim Quoniam, in erweiterter Form wiederholt wird. Dazwischen liegen die beiden Episoden des Domine Deus in der Oberdominante, in volkstümlichem Wechsel von Solo und Chorrefrain und mit besonderem Orchestermotiv, und des Qui tollis für Chor in der Unterdominante, gleichfalls mit besonderem Orchestermotiv, das im Basse in der Urform, in den Geigen mit der Trillerform erscheint; sehr poetisch greifen die leise gesungenen Worte Jesu Christe im Schlußteil gerade darauf zurück. Im Credo aber hat sich Mozart des Verfahrens seiner F dur-Messe erinnert: er wiederholt nämlich sein Credo-Motiv immer wieder. Allein während es dort die Musik aller Teile aus sich heraus erzeugte[1], bleibt es hier als abgesondertes liturgisches Motto stehen, das auf die weitere Gestaltung keinen Einfluß hat. Die freie Rondoform ist auch ohne dieses Zitat beibehalten[2]. Das Et incarnatus ist diesmal wieder eine Hirtenszene[3], die in freier Weise, aber doch deutlich fühlbar, mit dem Crucifixus verbunden ist — eine Verknüpfung von Geburt und Tod Christi, die wir in allen diesen Messen finden. Im Sanctus fällt das Zurückgreifen auf das Credothema der F dur-Messe auf. Das Benedictus ist einer der süßesten und schwärmerischsten Sätze seiner Art: es ist, als käme Mozart von diesem holden Idyll überhaupt nicht mehr los. Auch das Agnus Dei betont weit mehr die kindliche Zuversicht als die Bußfertigkeit, die nur einzelne kleine Schatten über das Bild wirft; erst ganz am Schluß wiederholt sich jener seelische Vorgang, den wir schon aus der vorigen Messe kennen. Auch das Orchester spielt in diesem wieder äußerst schön und klar gegliederten Satze eine bedeutende Rolle. Neu aber ist, daß er motivisch mit dem folgenden Dona zusammenhängt. Das Seitenthema des Agnus rahmt das ganze Dona sozusagen ein. Das Dona an und für sich ist

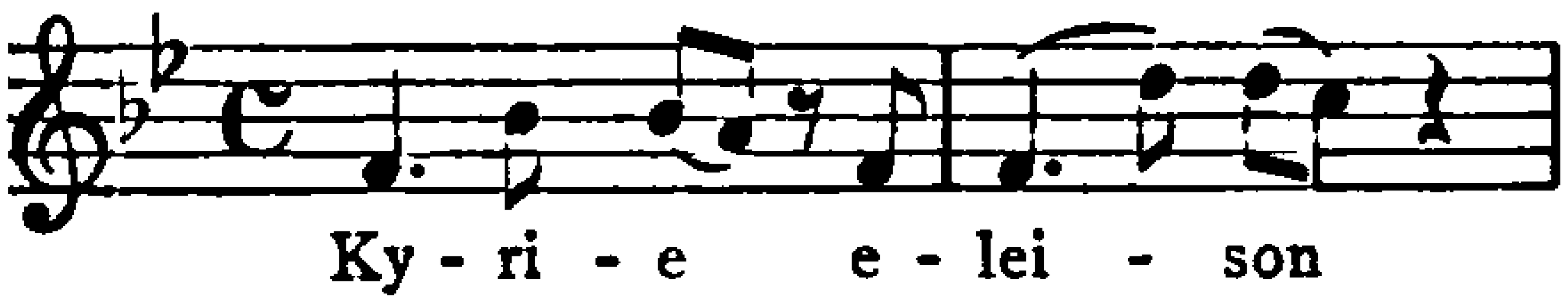
[1] S. o. S. 374 f. [2] Das Et resurrexit ist trotz WSF II 347 mit dem Anfang identisch. [3] Merkwürdig ist dabei wieder die Hervorhebung des et homo factus est durch die Dynamik und die chromatische Koloratur, die nachher bei et sepultus est in Moll wiederkehrt.

ziemlich weltlich und primitiv, aber ein echt Mozartscher Zug steckt in dem Eintritt der beiden weiblichen Soli, die mit ihrer chromatischen Figur zuerst die übrigen Solisten und dann auch den Chor herbeizuwinken scheinen. Von den beiden Messen aus dem Dezember 1776 (K.-V. 258, 259) ist die zweite die weit unbedeutendere, sie treibt die Einfachheit bis zur Trockenheit. Eine Neuheit enthält sie in dem Orgelsolo des Benedictus[1], an dessen Schlusse auf einem gewaltigen Orgelpunkt ein genial geschautes Bild des herabschwebenden, verklärten Gottessohnes steht. Weit bedeutender ist die andere Cdur-Messe (K.-V. 258); schon die weit sorgfältigere kontrapunktische Arbeit zeigt, daß Mozart hier mehr bei der Sache war. Auch im Verhältnis von Wort und Ton ist der Fortschritt vom rein Musikalischen zum Poetischen unverkennbar. Im Grunde genommen war es eine Rückkehr zum Stil Padre Martinis, an den auch die auffallende Zurückhaltung des orchestralen Teils gemahnt, aber freilich mit durchaus modernen Mitteln. Das Gloria ist z. B. was den Gesang anlangt, durchkomponiert, aber in den Geigen wird es von einer Figuration begleitet, die in den mannigfachsten Brechungen und Variationen durchläuft, ein Beweis dafür, daß Mozart die motivische Geschlossenheit auch jetzt nicht missen mochte. Das Credo verzichtet dagegen auch im Gesange nicht auf die rondoartige Anspielung auf das Hauptthema[2]. Die alte Tonmalerei bei descendit, die hier durch das Unisono aller Stimmen noch besonders hervorgehoben wird, ist zudem in eigentümlicher Weise mit den aufsteigenden Unisonogängen des Et resurrexit innerlich verbunden. Besonders schön ist wiederum die Episode des Et incarnatus: aus dem tiefste Ergriffenheit atmenden Gesang des Solotenors ringt sich abermals das erlösende et homo factus est in überraschender Durwendung empor, und alsbald zieht das Crucifixus des Chores mit seinen aufwärtsdrängenden Bässen einen trüben Schleier über das helle Bild, das schließlich in Nacht und Tod versinkt — in ihrer Kürze eine ergreifende Verknüpfung der Geburt und Passion Christi! Das Seitenstück dazu ist auch in dieser Messe das Qui tollis, das abermals in dreimaliger Wiederholung, immer einen Ton tiefer (A-, G- und Fmoll) erscheint. Im Benedictus aber stellt Mozart das erste Wort des Textes wieder als Motto auf, das der Chor in den verschiedensten Variationen in das Gewebe der

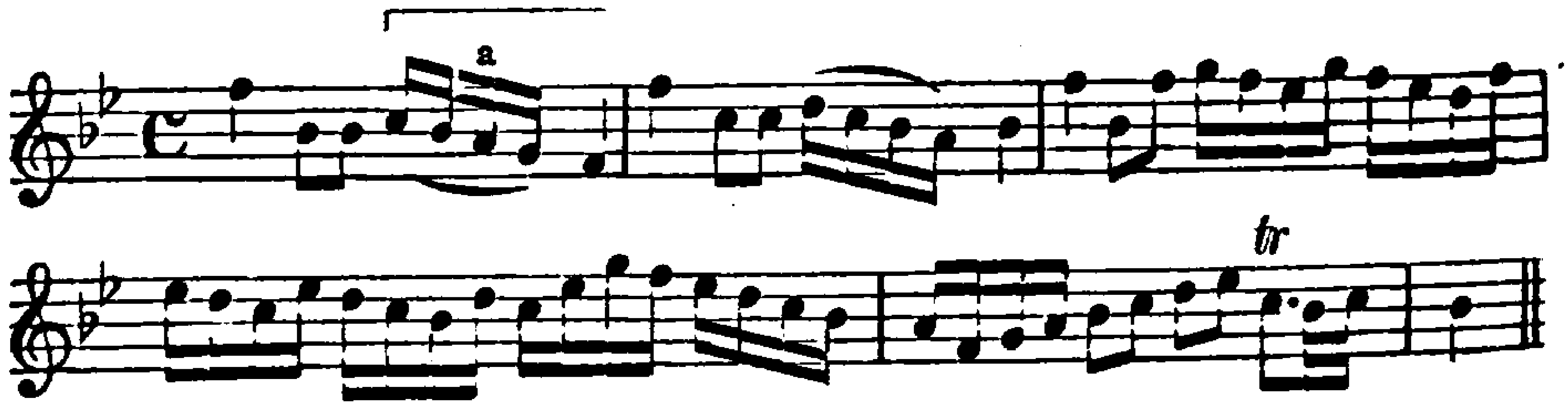
[1] Vgl. B IV 30. [2] Im Et resurrexit T. 3 ff. und Et unam sanctam.

Solostimmen hineinwirft; eine glitzernde Triolenbegleitung in den Geigen scheint auf die göttliche Erscheinung hinzudeuten. Das Agnus Dei ist abermals mit dem Dona, diesmal sogar ohne den üblichen Tempowechsel, verbunden. Ganz unversehens schleicht sich diese Bitte in den freien Gang des Satzes ein, und nur am Schluß erscheint in Form einer plagalen Coda ein kleines, selbständiges Fugato. Es steckt trotz aller Geschlossenheit eine merkwürdige Unruhe in diesem Satze; ihr Hauptträger ist die rastlos sich dahinwindende Unisonofigur der beiden Geigen, die schließlich auch noch auf die Singstimme übergreift.

Die letzte Messe aus der Salzburger Zeit, in B dur (K.-V. 275)[1], schließt sich im allgemeinen stilistisch ihrer Vorgängerin an, ohne sie freilich an Kirchlichkeit zu erreichen. Für ihren weichen, gefälligen Grundton ist schon der Anfang des Kyrie bezeichnend[2]:

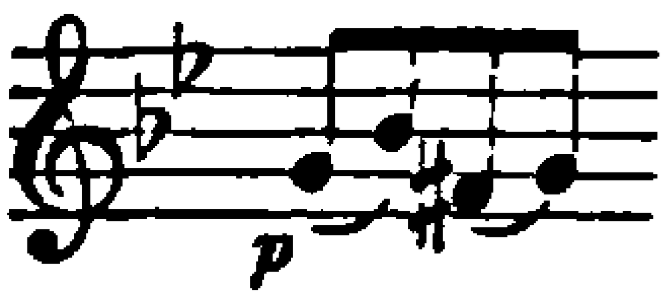


Die Solostimmen haben das Übergewicht über den Chor, die Homophonie über den Kontrapunkt. Daneben zeigt sich freilich in der Kombination verschiedener Texte im Gloria und Credo ein Rückfall in den älteren Brauch. Im Gloria fällt der belegte Ton des Anfangs auf, es ist vollständig durchkomponiert und wird nur durch öfter wiederkehrende Orchestermotive zusammengehalten. Noch weit strenger ist dies beim Credo der Fall, hier beherrscht das Thema:[3]



[1] Aufgeführt am 22. Dezember 1777, also nach Mozarts Abreise. Die im Stifte Lambach befindlichen Stimmen geben 1777 als Entstehungsjahr an, vgl. Nottebohm im K.-V. [2] Dieses Lieblingsthema des 18. Jahrhunderts, das Mozart durch Chr. Bach vermittelt worden war, erscheint auch im Qui tollis. [3] Nach Lorentz soll das Volkslied „Bauer häng den Pummerl an“ dahinterstecken. Man vergleiche aber auch den Schlußsatz der Bachschen Violinsonate in A dur, Ges.-Ausg. IX, Nr. 2. Vielleicht lag beiden Meistern dieselbe Volksweise im Ohr.

mit seinen verschiedenen Untermotiven den ganzen Satz mit einer bisher nicht gekannten Hartnäckigkeit, ja das Motiv a treibt noch in der Begleitfigur des Sanctus und im Benedictus sein Wesen. Das Thema ist Motto und zusammenschließender Begleitgedanke zugleich, es taucht in den verschiedensten Umbildungen auf und verschwindet nur im Et incarnatus, um sich dann beim passus alsbald wieder einzustellen. Diese Episode bedenkt übrigens, anders als in den früheren Messen, Geburt und Passion Christi mit derselben Musik, nur daß beim Crucifixus der Chor eintritt. Die beiden ausgeführten Fugen fehlen, wie in allen diesen Messen außer K.-V. 262; man kann daraus auf ihre Bestimmung für den Hof schließen. Dagegen beginnt das Sanctus diesmal ausnahmsweise mit einem Fugato, zu dem wiederum ein ostinates Begleitmotiv tritt, dafür ist das sonst fugierte Osanna homophon. Das Agnus Dei ist der tiefste Satz der Messe. Die Deklamation, die Stimmführung, das Zusammengehen von Gesang und Instrumenten sind gleich meisterhaft; man denke nur an den spannenden Unisonotakt des Orchesters, der dem Aufschrei des Chores vorangeht und später öfter wiederholt wird:



Es ist einer der ergreifendsten Agnus-Sätze Mozarts und am Schlusse scheint es, als wollte er wiederum das Dona mit hineinziehen, da erinnert er sich plötzlich der alten Zweiteilung und entwickelt das Dona zu einem eigenen Satz, dessen Hauptthema:

mit seltsamer Hartnäckigkeit in allen Stimmen wiederkehrt, ohne einen andern Gedanken aufkommen zu lassen. Man sieht auch hier, wie Mozart frei von jeder Schablone immer wieder nach neuen Gestaltungsmöglichkeiten Ausschau hielt, namentlich nach solchen, von denen er eine Steigerung der Einheitlichkeit nach Form und Stimmung erwarten konnte.

Die Litanei in Esdur vom Hochw. Gut (K.-V. 243. S. II. 4) aus dem März 1776 fällt durch die Ungleichheit ihrer einzelnen Teile auf. Ganze Sätze, wie das Panis vivus und Dulcissimum convivium,

fallen wieder in den Bravourstil der Oper zurück. Es ist ungemein bezeichnend für die damaligen Begriffe von Kirchenmusik, daß die zweite dieser Arien unmittelbar in ein liturgisch so strenges Stück wie das Viaticum überleitet. Hier tragen die Chorsoprane als Cantus firmus die Melodie des Hymnus vom heil. Altarsakrament Pange lingua gloriosi nach römischer Singweise vor. Die Begleitung dazu ist aber nicht etwa kontrapunktisch, sondern harmonisch und koloristisch: Oboen, Fagotte, Hörner, Posaunen und zwei gedämpfte Violen geben die Harmonie an, während die Geigen sich mit ihrem uns aus den Geister- und Sterbeszenen der Oper bekannten Pizzikato meist in gebrochenen Akkorden dazwischen bewegen. Das Ganze ist von ebenso ernster wie malerischer Wirkung. Die darin liegende, ebenfalls echt neapolitanische Bevorzugung der Instrumente findet sich auch in dem rondohaften Sopransolo des Agnus Dei mit seinen konzertierenden Instrumenten (Flöte, Oboe, Cello), einem bei aller Anmut für seinen Text doch zu spielerisch geratenen Stück. Wiederum ein ganz anderes Bild entrollt die vorhergehende, breit angelegte und ausgeführte Fuge des Pignus. Sie ist gewiß keine bloße kontrapunktische Studie, sondern spricht mit ihrer Schwermut unmittelbar zum Herzen des Hörers, nur ist sie durchaus keine Gesangsfuge, sondern könnte ebenso gut für Instrumente geschrieben sein. Von den übrigen Sätzen ragt das kühn entworfene, düster majestätische Tremendum hervor, bemerkenswert auch deshalb, weil es entgegen dem alten Brauch auch noch die Worte panis omnipotentia, verbi caro factus, incruentum sacrificium, cibus et conviva mit in den Satz hineinbezieht. Der Rest der Sätze, von denen die Musik des Kyrie am Schlusse des Agnus verkürzt wiederholt wird, ist auf denselben Ton milder Innigkeit ohne besondere Tiefe gestimmt, den wir auch in anderen Messen dieses Zeitabschnitts vernahmen.

In zeitlichem Zusammenhang mit dieser Litanei steht vielleicht das Offertorium de Venerabili (K.-V. 260, S. III. 26) Venite populi für zwei vierstimmige Chöre, zwei Violinen ad libitum, Baß und Orgel, das Seitenstück zu den mehrchörigen Instrumentalwerken dieser Zeit. Die Hauptsache daran sind nämlich weniger die kontrapunktischen, als die Echowirkungen, die Mozart namentlich bei Mich. Haydn kennen gelernt hatte. Er verwendet sie mit dem ihm eigenen großen Nachahmungsgeschick. Zwei kontrapunktisch gehaltene, auf denselben Themen aufgebaute rasche Teile schließen einen homophonen Teil ein,

der mit seiner schweren, geheimnisvollen Harmonik auch psychologisch den Kern des Ganzen bildet; in den kontrapunktischen Sätzen herrscht ein reges frisches Leben, doch ohne höhere Ansprüche. Dagegen gehören das Graduale ad festum b. M. v. »Sancta Maria« (K.-V. 273, S. III. 27) und das Offertorium de b. v. Maria »Alma Dei creatoris« (K.-V. 277, S. III. 28) zu den besten Kirchenstücken Mozarts aus dieser Zeit. Hinter dem ersten hat man sogar, wohl nicht mit Unrecht, ein persönliches Bekenntnis Mozarts zur Jungfrau Maria vor dem Antritt seiner großen Reise erblickt[1]. Beiden Stücken ist sowohl die dreiteilige, dem Sonatensatz angenäherte Form gemeinsam, als eine wahrhaft rührende Innigkeit der Empfindung[2]; in beiden gemahnt endlich der schlichte und herzliche Ausdruck an das Lied[3]. Während das Graduale ein reines Chorstück ist, wechseln im Offertorium Solo und Chor ab. Die Satzart ist dagegen in beiden dieselbe, d. h. wesentlich homophon mit ganz geringen kontrapunktischen Ansätzen, auch das Orchester ist in der Hauptsache an den Gang der Singstimmen gebunden. Vieles gemahnt, namentlich im Graduale, an das Ave verum von 1791, nur fehlt den früheren Werken noch jener zarte Leidenszug, der dem letzten Mozart eigen ist.

Auch die Kirchensonaten aus dieser Zeit[4] zeigen einen erheblichen Fortschritt. Kirchlicher Geist wohnt ihnen freilich so wenig inne wie ihren Vorgängerinnen, sie unterscheiden sich, von der Einsätzigkeit abgesehen, nach wie vor in nichts von den weltlichen Instrumentalkompositionen. Aber Mozart versucht jetzt neue Klangkombinationen: in zwei Fällen (K.-V. 244, 245, S. XXIII. 9, 10) macht er die Orgel zum selbständigen, konzertierenden Instrument, in einem dritten (K.-V. 278, S. XXIII. 12) fügt er dem alten Trio noch Oboen, Trompeten, Pauken und Celli hinzu. Auch in die Bässe kommt ein neues,

---

[1] WSF II 396. [2] Das Umspielen der Quint bei dem Amen in K.-V. 273 ist ein von jetzt ab bei Mozart sehr beliebter melodischer Typus bis in die Zauberflöte hinein (2. Finale „Wir wandeln durch des Tones Macht"). [3] Bereits ins Weichliche verfällt dieser Ton in dem zeitlich nicht näher zu bestimmenden Offertorium Sub tuum praesidium (K.-V. 198, S. III. 24), einem Duett, nach den Göttweiher Stimmen für Sopran und Tenor, nach den Bludenzer für zwei Soprane. WSF II 427 vermuten dahinter eine ursprünglich auf einen andern Text geschriebene Komposition, ohne freilich nähere Beweise dafür vorzubringen. [4] Mit glaubhaften Gründen setzen WSF II 293 ff. auch die nicht datierten Sonaten in F- und A dur (K.-V. 224, 225) in diesen Abschnitt.

beweglicheres Leben. Bau und Stil entsprechen durchaus den gleichzeitigen Instrumentalwerken; die meist thematisch gehaltenen Durchführungen erheben sich zum Teil zu bedeutender Höhe, wie überhaupt der Ausdruck, was Schwung und oft auch Leidenschaftlichkeit betrifft, auf der vollen Höhe der damaligen Mozartschen Kunst steht.

Mozarts Kirchenmusik bis zum Jahre 1777 hält einem geläuterten kirchlichen Empfinden gewiß durchaus nicht in allen Teilen Stand. Daran ist sowohl die Jugend des Komponisten, als auch der damalige Tiefstand der ganzen Gattung schuld. Trotzdem geschieht ihr schweres Unrecht, wenn man, wie das häufig geschieht, unter Berufung auf Bach und Beethoven über sie einfach zur Tagesordnung übergeht. Wohl ist es ein Knabe, der da seinen Gedanken und Empfindungen von den höchsten Dingen Ausdruck gibt, und von einem solchen wird man keine grundlegenden neuen Offenbarungen erwarten, wie von einem im Lebenskampf gestählten Manne. Gerade Mozarts Kirchenmusik beweist klar, wie viel rascher sich der Künstler in ihm entwickelt hat als der Mensch. Sein Glaube wurzelt fest im überlieferten Dogma; sich ihn wie Beethoven im Kunstwerk selbst zu erkämpfen, liegt ihm vollständig fern. Aber er weiß auch, daß innerhalb des kirchlichen Rahmens für das Empfinden des Einzelnen genug Raum vorhanden ist. Und gerade auf dieser Grundlage treten die Umrisse seiner Persönlichkeit in den Kirchenwerken mit überraschender Deutlichkeit hervor. Auch hier ist ein Vergleich mit J. Haydn sehr lehrreich. Dessen Kirchenmusik ist fest im Diesseits begründet und gibt ihr Bestes da, wo es sich um den Ausdruck der Lebensbejahung in allen ihren Schattierungen handelt. Schwere und dunkle Empfindungen gelingen ihr weit weniger, und vollends vor den Pforten der Mysterien, die der Meßtext andeutet, macht sie gewöhnlich halt. Nun spielt ja auch bei Mozart der Ton kindlicher Zuversicht eine große Rolle, und auch bei ihm überschreitet der Ausdruck der Freude öfter den Rahmen des kirchlich Zulässigen. Aber daneben klingen doch auch ernstere, ja geradezu weltflüchtige Töne an. Es ist kein Zufall, daß gerade die dogmatisch tiefsinnigsten und ergreifendsten Textpartien, wie das Qui tollis, Et incarnatus und auch Agnus Dei, in den meisten seiner Messen zu den Höhepunkten zählen. Das sind dieselben Ausbrüche dunkel glühender Leidenschaft, die wir auch in den übrigen Werken als für Mozarts Individualität besonders charakteristisch erkannten; auch die unvermuteten Stimmungsumschläge

innerhalb kurzer Tongedanken fehlen nicht. Im Gegensatz zu diesen Adagioepisoden reden die Allegrosätze weit vernehmlicher die allgemeine Sprache der Zeit, namentlich sind die Dona-Sätze in den meisten Messen viel zu leicht gehalten — es ist, als stünden wir bei dieser Bitte bereits außerhalb des Gotteshauses im Alltagsgewühl der Straße drin. Im allgemeinen sind die raschen Partien weniger volksfreundlich als bei Haydn, haben aber dafür einen stärkeren Zusatz von Kraft und Energie und einen Zug ins Große, der den Haydnschen abgeht. Dazu trägt aber ganz besonders der in seiner Knappheit so vielsagende formale Aufbau der meisten dieser Sätze bei, der von der Redseligkeit so mancher italienisierender Messen der Zeit so vorteilhaft absticht. Mag ihm der Dramatiker die Feder führen, wie in K.-V. 139, oder der Lyriker, wie in den späteren Werken, die Mehrzahl dieser Bilder ist von einer männlichen Wortkargheit, die allein schon durch sich selbst wirkt. Diese formale Sicherheit, deren Hauptziel möglichste Abrundung und Geschlossenheit der einzelnen Sätze ist, gehört zu den größten Vorzügen dieser Werke. Sie war es zugleich, die den jungen Meister mit steigendem Erfolge durch die verschiedenen Stilwandlungen begleitete, denen sein anlehnungsbedürftiger Genius auch hier wieder ausgesetzt war. Nichts wäre verkehrter als die Annahme, Mozart hätte sich *einem* bestimmten Typus auf Gnade und Ungnade verschrieben. Kaum zwei dieser Stücke sind sich stilistisch vollkommen gleich, vielmehr ist das Verhältnis von Wort und Ton, von Gesang und Instrumenten, von Homophonie und Kontrapunktik immer wieder ein anderes, und Mozart hat damit an den verschiedenen Stilarten seiner Zeit, wenn auch unbewußt, Kritik geübt. Deshalb sind jene Kirchenwerke für seine künstlerische Entwicklung ganz besonders wichtig, auch völlig abgesehen von den zahlreichen Stellen, die, von allen peinlichen Erdenresten frei, die Sprache des Genies offenbaren.

An der Spitze der *Serenadenmusik* stehen die beiden *Divertimenti* für Quartett mit zwei Hörnern (K.-V. 247, 287, S. IX. 24, 29), die 1776[1] und 1777 zum Namenstag der Gräfin Lodron geschrieben sind. Gleich ihren Vorgängern lehren auch sie deutlich, was Mozart gerade auf diesem Gebiete Mich. Haydn zu verdanken hatte. Sein Einfluß zeigt sich nicht allein im Charakter, sondern bis in formale Einzelheiten hinein, wie z. B. die Variationen und das In-

[1] Zu diesem gehört wohl der Marsch K.-V. 248, S. X. 6.

strumentalrezitativ des Bdur-Divertimentos[1]. Aber von schülerhafter oder auch nur befangener Nachahmung ist keine Spur mehr vorhanden. Wenn das Haydnsche Gut durch das Feuer von Mozarts Phantasie hindurchgegangen ist, läuft es neben dem Neuen, das entstanden ist, nur noch als Schattenbild her. Die Anregungen, die der jüngere Meister von dem älteren empfing, sind wichtig für den Historiker und den Psychologen, das künstlerische Ergebnis dagegen ist durchaus selbständig und steht so hoch über dem Vorbild, als eben das Genie über dem starken Talent steht. Tatsächlich hat Mozart hier zwei Muster der ganzen Gattung geschaffen, die er selbst sobald nicht wieder erreichen sollte. Der Empfindungskreis des Divertimentos ist noch nicht überschritten: pessimistische oder tragische Anwandlungen tauchen nur ganz vereinzelt auf, wie in dem genannten Rezitativ, hinter dem wohl ein persönliches Erlebnis steckt, im allgemeinen aber sind die Werke Gesellschaftsmusik, allerdings von der edelsten und geistvollsten Art, die der dichterischen Phantasie den freisten Spielraum läßt, und außerdem erfüllt von dem ganzen Feuer einer ritterlichen und schwärmerischen Jünglingsseele. Auch sind die Stücke in allen ihren Sätzen durchaus gleichwertig, und staunenswert ist der Reichtum prägnanter Stimmungen, die jedes einzelne durchläuft. Da folgt im Ddur-Divertimento auf die kraftvolle Lebenslust des ersten Allegros das französisch angehauchte Andante, eines der graziösesten Stücke, die Mozart überhaupt geschrieben hat, die seelenvolle Träumerei des Adagios, und in der feierlichen Einleitung des Finales wirft sogar die Priesterwelt der Zauberflöte ihre Schatten voraus; das ebenfalls von den Franzosen beeinflußte Finale endlich wirkt trotz seinem leichtgefügten Bau in seiner sprudelnden Laune hinreißend. Noch höher, sowohl was den Inhalt als auch die Verschmelzung aller sechs Instrumente zum wirklichen Kammermusikstil anlangt, steht das Bdur-Divertimento mit dem kräftigen Behagen des ersten Satzes, dem sogar ein leibhaftiger Ländler nicht fehlt, den mit feinen Pinselstrichen ausgeführten Variationen, den geistvollen, männlichen Menuetten, dem breit hinströmenden, echt Mozartschen Gesang des Adagios, der bereits auf Stücke wie das Adagio des berühmten Gmoll-Quintetts von 1787 hindeutet, und endlich dem Finale, einem der sprühendsten Schluß-

[1] WSF II 300 f. machen für K.-V. 247 auf ein Notturno aus 1772 und das Bdur-Divertimento vom Jahre 1774, für K.-V. 287 auf ein Streichquintett in Bdur aus dem Jahre 1776 als Vorbilder Mozarts aufmerksam.

sätze Mozarts überhaupt. Die Form des Sonatensatzes ist im ersten Werke noch lockerer behandelt als im zweiten; schon die Themengruppe bringt eine überraschende Fülle von Gedanken, aber es ist nicht mehr die frühere, aphoristische Art, die die Themen sorglos nebeneinander stellt, sondern, und das ist das Eigentümliche an diesen Werken, es wird mit verblüffender Selbstverständlichkeit ein Gedanke aus dem andern entwickelt, sodaß der Hörer sich des Übergangs gar nicht bewußt wird. Dieselbe Kunst motivischer Entwicklung offenbart sich auch in der Behandlung der dreiteiligen zyklischen Form. Man betrachte daraufhin nur einmal die beiden Menuette von K.-V. 287: der Hörer hat in ihren zweiten Teilen durchaus den Eindruck der Reprise, und doch kehrt der Anfang mit genialer Freiheit umgebildet wieder, dem melodischen Material ganz neue Möglichkeiten entlockend. Die Durchführungen sind, wie es sich für die Serenade ziemt, nicht von sinfonischer Strenge, aber sie bleiben thematisch bei der Stange und treiben mit dem Hauptgedanken ein geistvolles Spiel. Das Allegro von K.-V. 247 gibt dabei der Kontrapunktik, das von K.-V. 287 der Virtuosität des Primgeigers einen breiteren Raum. Allen Ecksätzen ist eine auffallende Breite der Anlage und Ausführung gemeinsam, das Finale von K.-V. 287 schlägt hierin geradezu die Brücke zu den späteren Sinfonien. Im Einzelnen sei erwähnt, daß Mozart es hier liebt, die Anfänge seiner Hauptthemen bei der Reprise wegzulassen und dafür in der Coda als bekräftigenden Abschluß zu bringen. Diese Codas, hinter denen abermals M. Haydn steht, sind in ihrer vielsagenden Kürze ein echt Mozartsches Erzeugnis, wie namentlich das Bdur-Divertimento lehrt. Was die Behandlung der einzelnen Instrumente betrifft, so zeigt sich nach Serenadenart in beiden Werken eine leichte Bevorzugung der ersten Geige. Die beiden Hörner sind im zweiten Werke weit selbständiger als im ersten geführt, wie hier überhaupt der Kamermusikstil feiner und strenger durchgebildet ist als dort.

Bemerkenswert ist, daß Mozart bestrebt ist, jedem dieser Werke einen ganz bestimmten, unterscheidenden Charakter aufzuprägen. So ist die Ddur-Serenade von 1775[1] (K.-V. 204, S. IX. 7) für Quartett, je 2 Oboen (Flöten), Hörner, Trompeten und Fagott ganz erfüllt von

[1] Köchels Datierung von 1772 ist aus stilistischen Gründen abzuweisen, vgl. WSF II 241 f. Mozart erwähnt das Werk als „Sinfonie" in einem Briefe vom 4. Januar 1783 (B II 207).

äußerem, gelegentlich auch äußerlichem Glanz, bei dem namentlich die Neigung zu konzertierenden Wirkungen eine große Rolle spielt; das Finale mit seinem beständigen Wechsel des wienerischen Andantinos und des Allegros stellt einen merkwürdigen Versuch dar, Sonaten- und Rondoform miteinander zu verbinden. Höher steht das Divertimento in D für Quartett, Oboe und 2 Hörner (K.-V. 251, S. IX. 25) von 1776[1], für das die Verquickung französischer Stilelemente (Marsch, Menuett mit Variationen, Hauptthema und Bau des Rondos) und volkstümlicher deutscher Liedanklänge charakteristisch ist; der erste Satz ist mit seiner an J. Haydn gemahnenden thematischen Einheit einer der geschlossensten Suitensätze Mozarts aus dieser Zeit und macht dabei doch den Eindruck des mit genialer Leichtigkeit Hingeworfenen. Die höchsten Absichten verfolgte Mozart indessen mit der sog. Haffnerserenade in D dur[2] für Quartett und je 2 Oboen (Flöten), Fagotte, Hörner und Trompeten (K.-V. 250, S. IX. 9). Schon dieser Aufwand von Mitteln lehrt, daß er zu der Hochzeit im Bürgermeisterhause etwas ganz Besonderes geben wollte, und dem entspricht sowohl die ungewöhnliche Zahl der Sätze als auch die Breite ihrer Ausführung, die mitunter, wie bei dem Rondo, ins Überlange geht. Es ist ein richtiges musikalisches Festgedicht, bald hochpathetisch, bald liebenswürdig verbindlich, bald geistvoll plaudernd, aber stets mit dem schuldigen Respekt vor dem zu Feiernden. Nur einmal — und das ist für Mozarts besondere innere Anteilnahme an diesem Werk bezeichnend — mischt sich ein trüber, ja finsterer Gast in den Festreigen: in dem genialen Gmoll-Menuett, das plötzlich wieder die ganze dunkle, pessimistische Seite von Mozarts Seelenleben enthüllt. Hier schlägt er mit vollem Bewußtsein einen Weg ein, der geradeswegs in die düstere, ganz unsuitenmäßige Welt der Cmollserenade (K.-V. 388) führt. Im ersten Satz ist besonders bemerkenswert die in die Zukunft weisende, höchst geistreiche motivische Verbindung des einleitenden Allegro maestoso mit dem folgenden Allegro, die bis zu dessen allerletzten Takten anhält. Auch sonst versucht Mozart hier den üblichen

---

1 Wohl zum Geburtstag Nannerls komponiert. Die am Schlusse des Autographs stehende Marcia alla francese (vgl. Nottebohms Rev.-B. zu dieser Stelle) vertritt augenscheinlich die Stelle der gewöhnlichen, derartige Werke einleitenden und beschließenden Märsche. 2 Dazu gehört der Marsch (K.-V. 249, S. X. 6). Mit der späteren, ebenfalls aus einer Serenade hervorgegangenen „Haffnersinfonie" (K.-V. 385) hat dieses Werk nichts zu tun.

Formen neue Seiten abzugewinnen, wie in dem virtuosen Rondo und im zweiten Andante, wo Rondo und Variationsform verquickt werden.

Eine Gruppe für sich bilden die sechs Divertimenti für 2 Oboen, 2 Fagotte und 2 Hörner (K.=V. 213, 240, 252, 253, 270, 289, S. IX. 22, 23, 26—28, 30) aus den Jahren 1775—1777. Es sind Tafelmusiken für den Hof; daher kommt der bescheidene Umfang der einzelnen Sätze, ihr lockerer Bau und ihr heiterer und leichter Charakter. In den ersten hält sich Mozart noch an die klassische Viersätzigkeit, später gibt er sich freier, beginnt mit einem langsamen Satz, schreibt Variationen und reine Tanzsätze, wie eine Polonäse, einfache Rondos und dgl.; in einem Falle (K.=V. 252, Finale) hat er sich sogar eines alten Volksliedes erinnert, das ihm wohl vom „Augsburgischen Tafelkonfekt“ her im Ohre lag[1]. Überhaupt scheinen ihm diese anspruchslosen Stücke besondere Freude gemacht zu haben, denn sie sprühen geradezu von Geist und Laune und wissen auch den einfachsten Gedanken neu und fesselnd zu gestalten. Von unnachahmlicher Anmut sind z. B. die Tanzidyllen mancher Trios in den Menuetten, die bereits auf Schuberts deutsche Tänze hinweisen. Bezeichnend ist ferner auch, daß gerade in diesen Tafelmusiken auffallend viele Anklänge an spätere Mozartsche Meisterwerke stehen[2], auch das Synkopenthema der Variationen in K.=V. 253 gehört hierher. Was die Instrumentation anbetrifft, so wirkt in den ersten Stücken noch der Geigensatz nach, während die späteren den Bläserklang schon in meisterhafter Weise ausnützen. Ähnlichen Zwecken dienten wohl die beiden, zeitlich nicht näher zu bestimmenden[3] Divertimenti für 2 Flöten, 4 Trompeten und 4 Pauken (K.=V. 187, 188, S. IX. 19, 20), von denen das erste aus zehn, das zweite aus sechs kleinen, tanzmäßig gehaltenen Sätzen besteht. Sie gehörten wohl zu den „Aufzügen mit Trompeten und Pauken“, von denen L. Mozart in seinem Verzeichnis berichtet.

---

[1] Andere Tracht, Nr. 7. Dieselbe Melodie findet sich auch bei J. Haydn in einer G dur-Sinfonie und bei Beethoven im Rondo seines Klavierkonzerts op. 15. Auch im 1. Finale der Zauberflöte taucht sie wieder auf. Vgl. M. Friedländer, Das deutsche Lied 1902, I 72 ff. [2] Vgl. K.=V. 213, Andante, Beginn des zweiten Teils, K.=V. 252, erster Satz, Schlußgruppe, K.=V. 270, erster Satz, Themengruppe und Hauptthema des Finales. [3] Das zweite fällt seinem reiferen Stile gemäß in eine spätere Zeit, vielleicht 1775—76, vgl. Nottebohm im K.=V. zu S. IX. 4.

Einzelne Stücke klingen geradezu wie Fanfaren, wie sie den Eintritt vornehmer Tischgäste begleiteten, andere mögen beim Auftragen einzelner Gänge beim Mahle erklungen sein. Den Flöten fällt in der Hauptsache die Melodieführung zu, die Trompeten dienen der Begleitung und besonders der Klangfarbe. Tiefere Bedeutung beanspruchen die Stücke nicht.

Eine letzte Gruppe umfaßt die Serenaden für mehrere Orchester, die sicher um der Klangwirkung willen auch räumlich getrennt aufgestellt waren. So tritt in der Serenata notturna (K.-V. 239, S. IX. 8) einem solistischen Saitenquartett ein Ripienstreichquartett mit Pauken gegenüber. Dem launigen Charakter des Stückes nach scheint es sich um eine Neujahrsmusik aus dem Jahre 1776 zu handeln, denn das große Orchester greift zwar sehr zurückhaltend, dann aber um so witziger und manchmal geradezu patzig in das galante Treiben der Solisten ein; im Rondo wartet es sogar ganz unerwartet mit einem Tusch auf. Der Aufzugsmarsch vertritt hier zugleich die Stelle des ersten Allegros, aber auch der Abzug der Spieler ist im Rondo durch die flotte Wiener Marschweise des einen Seitensatzes angedeutet, die von den Solisten durch ein merkwürdig hochgestimmtes Adagio eingeleitet, bei ihrer zweiten Wiederkehr durch ein geisterhaftes Pizzikato vorbereitet und dann sehr poetisch durch eine glitzernde Figur umspielt und verklärt wird. Das Ganze ist ein Meisterstück humorvoller Laune.

In einem andern Notturno (K.-V. 286, S. IX. 10) treten sich vier Orchester gegenüber, deren jedes aus dem Saitenquartett und zwei Hörnern besteht. Das ganze Stück rechnet mit Ausnahme des Trios des Menuetts, das nur einem Orchester oder allen zusammen zufällt[1], mit einer dreifachen Echowirkung: das erste Orchester spielt eine Melodie vor, das zweite fällt echomäßig mit deren zweiter Hälfte ein, das dritte gibt davon wiederum ein um die Hälfte gekürztes Echo, und für das vierte bleiben dementsprechend nur die letzten Takte übrig, sodaß also die Anfangsmelodie ganz allmählich in verschiedenen Himmelsrichtungen zu verklingen scheint. Im Grunde liegt darin die humoristische Verwendung eines in früherer Zeit ganz allgemein gültigen Prinzips, wie sie schon J. Haydn in einem doppelten Streichtrio von 1767 versucht hatte. Aber was bei ihm bloße Spielerei

[1] Das Trio ist nachkomponiert und die Ausführung dabei nicht angegeben. Vgl. den R.-B.

war, hat Mozart hier zu wirklicher Kunst erhoben, denn die Echowirkungen sind bei ihm nichts Äußerliches, sondern wachsen aus Anlage und Bau der Komposition selbst heraus; das Werk hat auch ohne sie seine eigentümliche Bedeutung, ja manchmal sind die Themen so erfunden, daß die Echopartie als unveräußerlicher Bestandteil zu ihnen gehört. Daneben stehen Stellen von unwiderstehlicher Komik, so z. B. wenn im Menuett die acht Hörner sich mit ihrem Fanfarenmotiv ineinanderhaken: hier stürmt plötzlich ein geheimnisvoller Hörnerschwall von allen Seiten auf das Ohr des Hörers ein.

Unter dem altertümlichen Titel Divertimento hat Mozart im August 1776 auch sein erstes Klaviertrio in Bdur (K.-V. 254, S. XVII. 4) geschrieben, und auf die ältere Praxis deutet schon der Menuettcharakter des Finales hin. Andererseits bekundet sich in der selbständigen Führung der Geige neben dem Klavier im zweiten und teilweise auch im dritten Satz der moderne Einfluß Joh. Schoberts[1], während der erste, ähnlich wie die sechs Trios J. Haydns aus dem Jahre 1766, den Standpunkt der „Klaviersonate mit begleitenden Instrumenten" vertritt. Das Violoncell freilich folgt, wie bei Haydn, durchweg fast sklavisch dem Klavierbaß. An Kunstwert bleibt das Trio hinter den großen Divertimenti dieses Jahres merklich zurück; nur das Adagio steht mit seinem seelenvollen Gesang auf der vollen Höhe der damaligen Mozartschen Kunst[2]. Den Eindruck eines unvollendet gebliebenen Divertimentos macht auch das merkwürdige Trio in Bdur für zwei Geigen und Cello (K.-V. 266, S. XXIV. 23a), das in seiner Besetzung, der bloßen Begleiterrolle des Basses und den häufigen Kreuzungen der Geigen auf ältere Vorbilder hinweist, sonst aber ganz im Stile dieser Zeit gehalten ist. Der zweite Teil des ersten Satzes steht unter Mozarts Werken insofern ganz einzig da, als er mit dem ersten thematisch gar nichts zu tun hat.

Nun erwähnt L. Mozart in einem Briefe (8. Dezember 1777) auch zwei vierhändige Klaviersonaten, die Wolfgang wohl für sich und seine Schwester geschrieben hatte. Wir sind dieser Gattung bereits bei seiner Londoner Reise begegnet, wo L. Mozart seinen Sohn geradezu für deren Erfinder erklärte[3]. Das beweist nun freilich nur, daß den Mozarts selbst damals die Gattung unbekannt war. Ebenso

[1] S. o. S. 86ff. [2] Wolfgang spielte es 1777 in München (B I 73), Nannerl mit A. Janitsch und J. Reicha 1778 in Salzburg (B III 333). [3] S. o. S. 62ff.

ist fraglich, ob Chr. Bach, dessen erste vierhändige Sonaten 1770 als op. 15 und 18 erschienen, von Mozart angeregt wurde oder nicht vielmehr einer älteren italienischen Tradition folgte; besitzen wir doch ein solches Werk, allerdings nicht datiert, von dem Neapolitaner N. Jommelli. Groß kann freilich diese Literatur nicht gewesen sein, da sie, zumal in Deutschland, erst durch Mozart in Aufnahme kam. Nun sind wir aber bezüglich der Entstehungszeit von dessen Sonaten mit Ausnahme der beiden letzten aus den Jahren 1786 und 1787 gänzlich im Unklaren. Dem Stil nach scheint die früheste die in D dur (K.-V. 381, S. XIX. 3) zu sein, denn sie weist in Erfindung und Thematik deutlich auf Italien hin. Auch ist die Verteilung der Gedanken auf beide Spieler noch ziemlich primitiv und läuft meist entweder auf Echowirkungen oder auf die einfache Begleitung der Melodie des einen Spielers durch den andern hinaus. Das Stück ist wohl in der Zeit der italienischen Reisen entstanden[1]. Weit reifer ist die B dur-Sonate (K.-V. 358, S. XIX. 2), die sehr wohl die eine der von L. Mozart in seinem Briefe erwähnten sein kann und ihrem Stil nach etwa ins Jahr 1774 gehört[2]; die zweite ist allerdings nicht nachweisbar[3]. Was das Werk vor allem von seinem Vorgänger unterscheidet, ist ein geschickteres Ausnützen des Wesens des vierhändigen Spieles: manche Partien darin haben bereits wirklichen Dialogcharakter.

Daß Mozart sich die Gattung des Violinkonzerts gleich mit fünf Werken in einem Jahr (K.-V. 207, 211, 216, 218, 219, S. XII. 1—5 mit Rudorffs R.-B.) erobert hat, ist nicht unwichtig und beweist jedenfalls die Zugkraft, deren sich die Gattung auch damals noch zu erfreuen hatte[4]. Von der älteren, Vivaldischen Form, die

[1] Gestützt auf eine Briefstelle vom 24. November 1781 (B II 136) setzt Köchel das Werk in dieses Jahr, indessen handelt es sich hier um die Sonate für zwei Klaviere (K.-V. 448). WSF I 428 ff., die die Sonate auffallend absprechend beurteilen, nehmen die Zeit zwischen Dezember 1771 und März 1772 für die Entstehung an. Sicheres ist nicht zu ermitteln. Vgl. im allgemeinen F. Nieck ZJMG V 275 ff., nach dem L. Mozart allerdings Recht hätte und Ch. Burneys „Duette für zwei Spieler" aus den Jahren 1777—1778 die ersten sicher datierten und erhaltenen vierhändigen Kompositionen wären. [2] WSF II 145 f. Köchel nimmt mit Beziehung auf einen Brief vom 27. Juni 1781 (B II 93) irrtümlicherweise 1780 an. [3] Eine unvollendete Sonate (K.-V. 357, S. XIX. 1) mit jener zusammenzuspannen ist wegen der Verschiedenheit des Stils unmöglich. WSF II 417 setzen diesen Torso sogar ins Jahr 1786. [4] Das Es dur-Konzert (K.-V. 268,

er ohne Zweifel noch in Italien kennen gelernt hatte und die beim Konzertieren den Schwerpunkt auf die immer wiederkehrenden Tuttigedanken legt, war zwar 1775 nicht viel mehr als die Dreisätzigkeit übrig geblieben, im übrigen hatte der Einfluß sowohl der Arie, als des ersten Sonatensatzes Bau und innere Einrichtung merklich verändert. Dazu kommen Einwirkungen des französischen Violinkonzerts unter Viotti, das dem rein Technischen, Virtuosen einen breiten Raum vergönnte[1], und endlich, besonders in Deutschland, örtliche, in Mozarts Falle Wiener Einflüsse. So hatte das Konzert allmählich einen sozusagen internationalen Charakter angenommen, der die weite Verbreitung dieser Kompositionen erklärt.

Mozart brachte der neuen Gattung die größte innere Anteilnahme entgegen. Das beweist nicht allein die Fünfzahl der Werke, sondern besonders sein auch hier wieder stark hervortretendes Bestreben, in jedem einzelnen der Form wieder neue Seiten abzugewinnen und ihre Tragfähigkeit nach allen Seiten hin zu erproben. Die Dreisätzigkeit ist beibehalten, ebenso die Sonatenform der ersten Sätze und deren übliche Einteilung in vier Tutti und drei von diesen eingeschlossene Soli. Dieses Gerüst tritt in den ersten beiden Konzerten klar zutage, bleibt aber auch in den folgenden trotz mannigfaltigen Modifikationen noch deutlich erkennbar. Die breit angelegten Anfangstutti stellen alle vollständig ausgeführte, sinfonische Themengruppen dar, die dann im folgenden Solo teils thematisch, teils vermittelst neuer Episoden weitergeführt werden. Dabei offenbart Mozart in der Behandlung der vom Orchester aufgestellten Themen eine ganz eigentümliche Kunst, die besonders auch in den Durchführungen hervortritt. Die thematische Arbeit Haydns liegt ihm ferner denn je, und dennoch wird die Einheit der Stimmung sorgfältig gewahrt. Es ist ein freies Schalten der Phantasie mit den gegebenen Gedanken: hier wird einem scheinbar dürren Boden plötzlich eine herrliche Gesangsblüte abgelockt, dort über ein Gebilde der Heiterkeit und Anmut mit einem Male der Schleier der Wehmut oder gar der Leidenschaft gebreitet und dabei durch geist-

S. XXIV. 19), das bei André in Stimmen erschien, kann in der vorliegenden Gestalt nicht von Mozart herrühren, enthält aber doch soviel Mozartsches Gut, daß die Annahme berechtigt ist, ein nicht näher zu bestimmender Bearbeiter (Süßmayer? André?) habe das Konzert nach Mozartschen Entwürfen ausgeführt. Vgl. Rudorff im R.-B. und WSF II 428 f.

[1] A. Schering, Geschichte des Instrumentalkonzerts 1905, S. 166 ff.

volle Anklänge an die Hauptthemen doch immer wieder der Rückweg gefunden. Neben dieser Kunst, die an geistigem Gehalt von Konzert zu Konzert beständig wächst, kommt das rein Technische, Virtuose kaum in Frage; man merkt deutlich, daß Mozart aller „Seiltänzerei" abhold war[1]. Sein im wesentlichen auf Skalen und gebrochene Akkorde gegründetes Passagenwerk ist wirkungsvoll, aber ohne Aufdringlichkeit, und vor allem hält eine äußerst empfindungs- und phantasievolle Kantabilität allem rein Virtuosen siegreich die Wage. Die Reprisen lassen das Anfangstutti weg, verlaufen aber sonst regelmäßig bis zur freien Kadenz des Solisten mit anschließendem Schlußtutti. Kleinere Umbiegungen der genannten Form der ersten Sätze kommen vor, die wichtigste im Adur-Konzert, wo der Solist nach dem ersten Tutti über einer geheimnisvoll flüsternden Begleitung zunächst eine seltsam erregte, halb rezitativische Adagiopartie einschiebt — einer jener subjektiven Züge, die in den Andantes und Finales noch schärfer hervortreten.

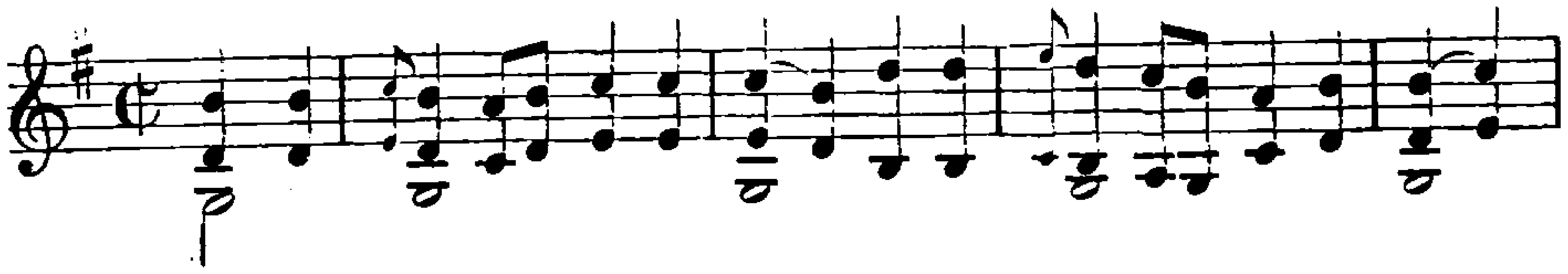
Wahre Prachtstücke edelster Kantabilität sind die langsamen Mittelsätze, namentlich in den drei letzten Konzerten, Bekenntnisse einer schwärmerischen Jünglingsseele, die in ihrer keuschen Reinheit unmittelbar zum Herzen gehen. Da ist die süße Träumerei des Gdur-konzerts, deren romanzenhaft knapper Zuschnitt auf die Franzosen hinweist; besonders poetisch ist der Schluß, wo der Solist nochmals die Augen aufschlägt und dem holden Traumbild seinen Scheidegruß nachruft. Ihm folgt die schwellende Sehnsucht des Andantes des vorletzten Konzerts (es ist ein einziger durchlaufender Gesang der Sologeige), und endlich das Adagio des letzten mit seiner verhaltenen Erregung und seinen Schmerzen. Man begreift, daß Brunetti, dem dieses Stück „zu studiert" vorkam[2], sich von Mozart ein neues erbat (K.-V. 261, S. XII. 6), das künstlerisch zwar gleichfalls hoch steht, aber doch jenes scharfen persönlichen Zuges entbehrt.

Auch die Schlußsätze sind Erzeugnisse eines jugendlichen Geistes, der sich hier sogar ganz besonders übermütig gebärdet. Schon formell bekunden sie eine ganz ausgesprochene Freude an allerlei Neuerungen. Außer dem ersten, der die Form des Sonatensatzes aufweist[3], und dem letzten, der »Tempo di Minuetto« betitelt ist, sind sie zwar alle

---

[1] S. o. S. 387 f. [2] B III 210. [3] Auch ihn hat Mozart später für Brunetti durch ein Rondo (K.-V. 269, S. XII. 7) ersetzt; vgl. B III 194.

mit der Überschrift »Rondeau« versehen, die über die französischen Vorbilder keinen Zweifel läßt, aber die Form wird in der verschiedensten Weise gehandhabt. Im ersten Ddur-Konzert tritt das Tutti als immer wiederkehrender Refrain auf, im Finale des Adur-Konzertes geht die alte Tanzform des Menuetts mit Trio eine merkwürdige Verbindung mit der Rondoform ein, und ähnlich kreuzen sich im zweiten Ddur-Konzert Rondo und Sonatensatz. Das Überraschendste an den drei letzten Finales sind aber die ganz unverfälschten Grüße aus der Volksmusik, die uns da entgegenklingen. Dem Grundsatze nach sind derartige Überraschungen abermals französisch, aber in der Art ihrer Ausführung steckt etwas von dem alten österreichischen Suitengeist und seiner Vorliebe für den Tempowechsel, ja von den alten Quodlibets mit ihrem Aneinanderreihen verschiedener Volksliederweisen. Schon in der Allegrettoepisode des Finales von K.-V. 216 macht sich ganz offenkundig altes deutsches Volksliedergut[1] bemerkbar, und hinter dem Musettenthema von K.-V. 218:



scheint sich der in den Briefen erwähnte „Straßburger" zu verbergen[2]. Im Finale des Adur-Konzertes wird der anmutige Menuetton sogar von einer recht unheimlich klingenden Zigeunermusik unterbrochen, ein J. Haydn abgelauschter Effekt, den dieser ziemlich häufig, Mozart dagegen sonst nur sehr sparsam anwendet[3].

So nehmen diese Violinkonzerte in Mozarts Schaffen eine ganz eigentümliche Sonderstellung ein. Sie sind die Schöpfung einer selbstbewußten, mitunter überschäumenden Jugendkraft, die bald in zarter Schwärmerei, bald in übermütiger Laune schwelgt und mit der Form ihr heiteres Spiel treibt. Den revolutionären Stürmer und Dränger von früher wird man hier freilich vergeblich suchen. Der

[1] Es handelt sich um einen Typus, der sich bis zum „Wilhelmus von Nassouwen" verfolgen läßt, vgl. Erk-Böhme, Deutscher Liederhort III S. 52, 58, 214, 310, 494.
[2] B III 207. J. Liebeskind weist (Musikhandel und Musikpflege, 1908 Nr. 1—2) auf die Ähnlichkeit mit der als »ballo Strasburghese« bezeichneten Musette in Dittersdorfs Karnevalssinfonie hin. Jahn denkt an K.-V. 216 oder 219, Lewicki (s. u.) gar an das neu aufgefundene Violinkonzert (s. u.).
[3] Über die Beziehung dieser Partie zu der Ballettskizze Le gelosie del seraglio s. S. 276.

daseinsfrohe Grundton der aristokratischen Gesellschaftskunst mit seinem glänzenden Esprit wird kaum einmal getrübt, und besonders das erste Ddur-Konzert ist ein wahres Muster eleganter Salonkunst nach französischem Vorbild. Auch in den großen Klavierkonzerten aus der ersten Hälfte der achtziger Jahre hat Mozart diesen Rahmen ja nicht überschritten; die Violinkonzerte verhalten sich zu ihnen wie die Schöpfungen eines jungen Kavaliers zu denen eines gereiften Mannes aus derselben Sphäre, dem es weniger mehr auf Witz und Laune, als auf Gehalt ankommt. Der französische Geist ist deshalb in den Violinkonzerten auch weit stärker am Werke. Er zeigt sich nicht allein in den Einzelheiten der Form, sondern vor allem in der flüssigen und eleganten Schreibart, die sich ganz anders als das Klavierkonzert von 1773 aller satztechnischen Künste enthält, und in der Herrscherstellung des Solisten dem Orchester gegenüber. Von einem wirklichen Rivalitätsverhältnis zwischen Solo und Tutti kann auch in den letzten Konzerten nicht die Rede sein, so sehr sich Mozart hier bemüht, ihren schematischen Wechsel durch individuellere Gestaltung zu ersetzen und dem Orchester einen mehr sinfonischen Charakter zu verleihen; es kommt selten über die Rolle des Überleitens und Begleitens hinaus. Der Unterschied gegenüber den Franzosen besteht nur darin, daß Mozart das Technische dem Musikalischen unterordnet und es niemals als Selbstzweck behandelt. Überhaupt dürfen über den französischen Zügen[1] die nicht minder stark vertretenen andern nicht vergessen werden: die deutschen in der Melodik, die italienischen in der Violintechnik — Tartini und Nardini kommen hier vor allem in Frage[2] — und in schwächerem Maße ebenfalls in der Melodik; so klingt im Eingangsthema des Adur-Konzerts noch vernehmlich ein Gedanke von Vivaldi nach[3].

Einen unverhofften Nachzügler erhielt diese Reihe in dem erst in jüngster Zeit wieder bekannt gewordenen Violinkonzert in Ddur, dessen früher im Besitz von Habeneck befindliches, später aber verschollenes Autograph das Datum Salisburgo li 16 di Luglio 1777 trug[4]. An seiner Echtheit zu zweifeln liegt nicht der geringste Grund

[1] Diese Einflüsse betonen namentlich WSF II 231 ff. in ihren Analysen, wobei sie speziell auf Gaviniés und Guénin als Mozarts Hauptvorbilder hinweisen. [2] Schering a. a. O. S. 174. [3] Schering S. 91. [4] Wir besitzen von ihm zwei alte Abschriften: die eine wurde von E. Sauzay für den französischen Geiger Baillot angefertigt und befindet sich zurzeit im Privatbesitz Julien Sauzays in

vor; es trägt so viele Mozartsche Züge, daß ein anderer Verfasser einfach ausgeschlossen ist. Nur darüber läßt sich streiten, ob die uns vorliegende Fassung auch die ursprüngliche von 1777 ist[1]. Die den älteren Konzerten gegenüber wesentlich gesteigerten technischen Anforderungen, wie die Ausnutzung der höchsten Lagen der Geige und die Dezimensprünge deuten auf einen späteren Bearbeiter, vielleicht Baillot oder Sauzay selbst hin, und auch die erhaltenen, recht unbedeutenden Kadenzen sind sicher nicht von Mozart. Aber über das rein Technische ist die Bearbeitung sicher nicht hinausgegangen; die formalen Unterschiede den früheren Konzerten gegenüber finden innerhalb dieser selbst ihre Seitenstücke, und wir wissen ja, daß Mozart gerade in den Violinkonzerten mit Vorliebe neue Versuche angestellt hat. Trotzdem ist auch in diesem Konzert sowohl in der Anlage des Ganzen als im Bau der einzelnen Sätze die alte Form noch deutlich erkennbar; im ersten Satz lassen sich sogar die üblichen vier Tutti und drei Soli mühelos verfolgen. Nur sind alle Maße größer und das Verhältnis von Solo und Tutti eigentümlicher und psychologisch reizvoller geworden. Die Themen, deren Zahl übrigens ebenfalls gestiegen ist, bleiben weder an derselben Stelle noch in denselben Händen, sie wandern vielmehr in voller Freizügigkeit vom Tutti aufs Solo hinüber und umgekehrt und tauchen mitunter an Stellen auf, wo man sie gar nicht erwartet. Wenn z. B. bei der Reprise des ersten Satzes der Solist mit dem Hauptthema beginnt und das Orchester es ihm alsbald vom Munde nimmt, so deutet dieses Verfahren bereits auf die dialogisierende Art Beethovens voraus. Ganz neu aber ist das poetisierende Variieren und Umspielen eines vom Tutti vorgetragenen Grundgedankens, wofür das Andante ein ganz besonders schönes Beispiel gibt. Hier ist das Orchester mit seiner aus dem

Paris, die andere fand sich im Nachlaß von Al. Fuchs und befindet sich jetzt auf der Staatsbibliothek in Berlin. Nach ihr wurde das Werk erstmals von A. Kopfermann bei Breitkopf & Härtel in Leipzig herausgegeben. Über seine Geschichte vgl. besonders E. Lewicki, Dresdener Anzeiger vom 16. Juni 1907 und Mk 1907, 2. Novemberheft. Zur Analyse vgl. A. Heuß, ZIMG IX 124 ff. [1] WSF II 375 f. nehmen eine auch formell und orchestral ziemlich einschneidende Überarbeitung des Originals von 1777 in der Zeit von 1779—80 an, da sich die erhaltene Partitur nicht mit dem Stil Mozarts um 1777 vereinigen lasse. Allein zwingend sind ihre Gründe nicht; dagegen liegt bei der Methode der beiden französischen Forscher die Gefahr nur zu nahe, daß das schöpferische Recht des Genius zugunsten einer geregelt verlaufenden Stilentwicklung verkürzt wird.

deutschen Liedergeist herausgeborenen Melodie noch nicht fertig, da nimmt sie ihm bereits der mit dem lang ausgehaltenen d''' hinzutretende Solist ab und führt sie zu Ende. Statt sie nun aber, wie es in den früheren Konzerten der Brauch war, von Anfang an selbst zu wiederholen, überläßt er die Wiederholung dem Orchester und umrankt sie mit einer bald lieblichen, bald sehnsüchtigen Ornamentik, aus Trillern, gebrochenen Akkordfiguren und schwebenden Seufzern gewoben. Französische Anregungen, die von Hause aus auf virtuosen Glanz berechnet waren, sind hier mit einem Schlage in das Gebiet höchster Poesie erhoben, ähnlich wie es später Beethoven im Mittelsatz seines Violinkonzerts getan hat. Auch das Schlußrondo weicht von seinen Vorgängern in der breiten Anlage und Zahl seiner Themen, sowie in deren Verteilung auf Tutti und Soli erheblich ab; gemein hat es dagegen mit ihnen ein ausgesprochen volkstümliches Thema, das nach mehrfacher Wiederholung den Satz beschließt[1].

Der wichtigen Rolle, die das Orchester spielt, entspricht auch seine überaus sorgfältige und geistvolle Behandlung, namentlich was die Freizügigkeit der Bläser und der Bratschen anbelangt; in dieser Hinsicht vermittelt das Konzert zwischen den bisherigen und den Mannheimer und Pariser Werken. Im allgemeinen spürt man ihm deutlich an, daß Mozart dabei an das Pariser Publikum gedacht hat: Glanz und Anmut bilden seinen Grundcharakter, und auch das äußerlich, besonders technisch Wirkungsvolle spielt eine größere Rolle als in den vorhergehenden Konzerten. Immerhin fehlen jedoch auch nachdenkliche Züge nicht, wie z. B. das Seitenthema des ersten und das mit echt Mozartscher Plötzlichkeit eingeführte Hmoll-Thema des letzten Satzes.

Den Violinkonzerten gesellen sich drei Klavierkonzerte bei, eins in Bdur (K.-V. 238, S. XVI. 6) aus dem Januar, eins in Cdur (K.-V. 246, S. XVI. 8) aus dem April 1776 für die Gräfin Lützow[2] und eins in Esdur (K.-V. 271, S. XVI. 9) aus dem Januar 1777 für die französische Pianistin Mlle. Jeunehomme[3]. Auch bei ihnen

---

[1] Als Gavotte Nr. 6 taucht es dann in dem Ballett Les petits riens aus dem Jahre 1778 auf. Lewicki erblickt (a. a. O.) darin sogar jenen „Straßburger". S. dagegen oben S. 511. [2] S. o. S. 479. [3] Mozarts Ruhm als Komponist muß also bereits weit über Salzburg hinaus gedrungen sein. Das bestätigt auch Dreßler, Theaterschule 1777, S. 46, er nennt hier „die Hrn. Mozart und Schröder, zwei außerordentliche Genies, Musici, Klavierspieler und Compositeurs der Deutschen", deren Verdienste auch das Ausland kenne.

ist am bewundernswertesten, daß bei aller Gemeinsamkeit der formalen Anlage jedes einen ganz ausgeprägten, der betreffenden Gelegenheit entsprechenden Charakter trägt. Größere Gegensätze als das C dur- und Es dur-Konzert lassen sich kaum denken: dort liegt ein Stück geistvollster Gesellschaftsmusik vor, hier das Werk eines Künstlers, der sich reif genug fühlt, sich das Ohr der großen Welt draußen für seine eigene Gedankenwelt zu erzwingen. Gemeinsam ist allen drei Konzerten der Verzicht auf die Virtuosität als Selbstzweck, trotzdem sie echt klaviermäßig geschrieben sind; namentlich die beiden letzten erfordern einen Meister des Vortrags. Die dreisätzige Form mit Schlußrondo ist dieselbe wie bei den Violinkonzerten, an die namentlich auch die Menuettepisode im Finale des dritten gemahnt. Auch manche einzelnen Züge haben die drei Werke gemein, so den noch am meisten virtuos gehaltenen, sequenzenmäßigen Verlauf der Durchführungen, auf den Mozart allen Haydnschen Vorbildern zum Trotz auch jetzt noch immer wieder zurückkommt; seine eigene Art spiegelt sich besonders in dem teils phantastischen, teils leidenschaftlichen Charakter der Harmonik aus, die mit Vorliebe durch Molltonarten dahingleitet — ein neuer Nachhall Schobertschen Wesens. Im übrigen ist jedoch der Fortschritt in diesen drei Werken bedeutender als in den sechs Violinkonzerten. Er betrifft sowohl die Verarbeitung der Gedanken als das Verhältnis von Solo und Tutti und hat im Es dur-Konzert eine Schöpfung ins Leben gerufen, die an Gehalt den späteren großen Klavierkonzerten in nichts nachsteht. Zwar ist der für den jungen Mozart charakteristische Themenreichtum auch hier noch vorhanden, aber höchst genial ist die Art und Weise, wie er über ihn verfügt. Da ist zunächst die merkwürdige Verbindung der einzelnen Themen zu nennen; oft hakt der Anfang des einen in den Schluß des andern ein, so daß es den Anschein hat, als gebäre ein Gedanke fortzeugend den andern. Aber auch die Verarbeitung ist höchst eigentümlich. Sie entspricht zwar, im wesentlichen wenigstens, noch nicht der logischen Auslegekunst Haydns, sondern zielt auf ein freieres Spiel der Phantasie ab. Aber es ist darum doch nicht mehr die sprunghafte Art der Jugendwerke, sondern ein bewußtes Schalten mit dem Gedankenvorrat. Nichts wird vergessen, aber die einzelnen Gedanken treten oft ganz überraschend an Stellen auf, wo man sie am wenigsten erwartet, bald im Solo, bald im Tutti, oft ists nur ein bloßer Anklang an ein Thema, der einem andern, z. B. als Abschluß, an-

gefügt wird. Man vergleiche nur einmal die Rolle, die der ausdrucksvolle, rezitativische Abschluß des Hauptthemas im Andantino spielt, bis er in der ergreifenden Coda den Satz in hoffnungsloser Gebrochenheit abschließt[1]. Hand in Hand mit dieser Methode geht nun aber ein gegen früher merklich verändertes Verhältnis von Solo und Tutti, das man am kürzesten als dialogisch bezeichnen kann. Die frühere reinliche Scheidung beider, die das Tutti während der Soli auf die bloße Begleiterrolle beschränkt hatte, ist hier einem elastischeren Wechselspiel gewichen, das weit über das rein Klangliche hinaus in das innere Leben der Komposition hineingreift. Man betrachte daraufhin gleich den Beginn des Konzertes: das Orchester setzt mit einem kräftigen Heroldsruf ein, und alsbald erscheint die männlich zustimmende Antwort im Klavier. Und so geht es weiter: obgleich die alte Einteilung in vier Tutti und drei Soli noch deutlich durchblickt, wird die Verbindung zwischen Orchester und Klavier doch enger. Beide Teile streben innerhalb des alten Rahmens nach lebendigerer Abwechslung, ja bereits sind, wie im Anfang, die Themen auf dieses Wechselspiel hin überhaupt erfunden. Auch kommt es vor, daß der eine Teil den andern gar nicht ausreden läßt, sondern vor dessen Abschluß den Faden aufnimmt, wie gleich am Schluß des ersten Tutti der Solist mit seinem Triller. Im Grunde nähert sich Mozart hier wieder dem alten, damals namentlich durch Ph. E. Bach vertretenen Konzertbegriff, der unter dem Konzertieren einen wirklichen Wettstreit zweier gleichberechtigter Klangkörper versteht. Dadurch ergeben sich ganz neue und mannigfaltige psychologische Gegensätze, die natürlich auch auf die Verarbeitung der Themen im einzelnen zurückwirken; namentlich der Mittelsatz enthält schöne Beispiele dafür. Freilich bleibt das Klavier, wie dies seiner damaligen Klangkraft entsprach, bei diesem dialogischen Verfahren der mehr weibliche Teil, dessen Beruf es ist zu singen, zu beruhigen und mitunter auch zu flehen und zu klagen; Energie und Trotz bleiben dem Orchester vorbehalten. Die Virtuosität tritt, wie schon bemerkt, stets im Dienste der Idee, niemals selbstherrlich auf, und namentlich sei hier auf die überaus poetische Variationskunst des Solisten hingewiesen. Auch einige Kadenzen sind in den beiden letzten Konzerten von Mozart ausgeschrieben; sie dienen freilich nur der Überleitung und sind dem-

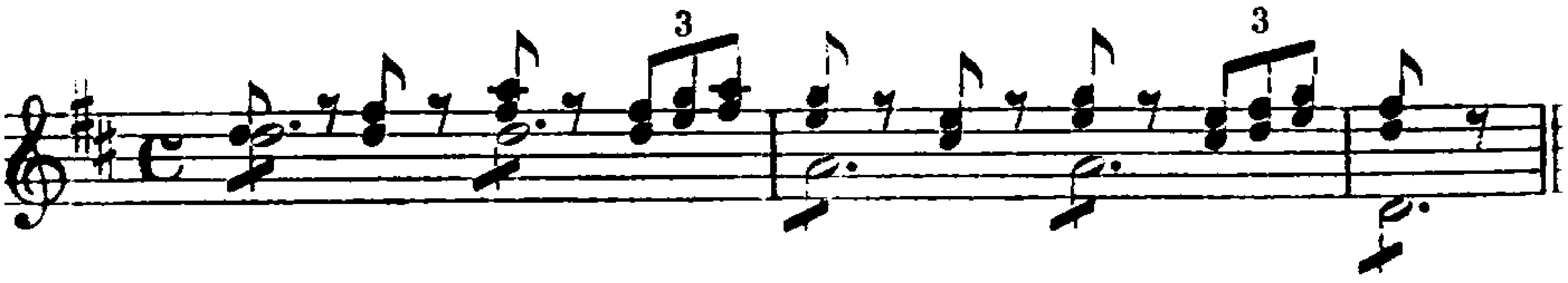
[1] Das ist schon ganz die Art, wie Beethoven das Instrumentalrezitativ verwendet, zuerst im Adagio seines Cdur-Konzertes.

gemäß nicht thematisch, sondern nur figurativ gehalten; im Finale des Esdur-Konzertes tragen sie zum Teil ein merkwürdig erregtes, phantastisches Wesen. Dagegen herrscht im Orchester dieses Konzerts ein auffallend freiheitlicher Geist, der schon lebhaft an das letzte Violinkonzert gemahnt, zumal was die selbständige Führung der Bläser betrifft, die mitunter die Begleitung des Solisten allein übernehmen.

Zwischen diesen drei Solokonzerten steht das im Februar 1776 geschriebene **Konzert für drei Klaviere** in Fdur (K.-V. 242, S. XVI. 7), der uns bereits bekannten Gräfin Lodron und ihren Töchtern Aloysia und Josepha gewidmet, ein Beitrag zur Gattung des alten Concerto grosso. Das Zusammen- und Wechselspiel der Klaviere ist freilich weit mehr auf klangliche Wirkungen berechnet, als auf thematische Arbeit. Das dritte Klavier tritt merklich gegen die beiden andern zurück und begnügt sich namentlich in den beiden letzten Sätzen meist damit, die Harmonie zu verstärken und den Phrasen der beiden andern kleine Echos im Stile des vierten Orchesters des Notturnos (s. o.) anzuhängen; man merkt deutlich, daß Josepha noch nicht auf der Höhe der beiden andern Damen stand. Mozart hat darum, wohl sehr bald darauf, das Konzert selbst, ohne viel aufzugeben, für zwei Klaviere bearbeitet. Die Klangwirkung der drei Instrumente ist dabei mit großem Geschick und nicht ohne Humor ausgenutzt, das Orchester tritt dagegen weit mehr zurück als in den Solokonzerten. Wichtig aber sind die von Mozart selbst ausgeschriebenen Kadenzen, an denen sich mit Ausnahme des Finales alle drei Spieler beteiligen, denn sie sind nicht mehr, wie die bisher besprochenen, rein figurativ, sondern freie Phantasien über allerhand Themen des vorhergehenden Satzes. Wir haben hier also den ersten Fingerzeig dafür, wie Mozart selbst beim Vortrag seiner Konzerte die freie Kadenz zu behandeln pflegte. Der Grundton des Konzertes ist, wie bei dem Konzert für die Gräfin Lützow, der der feinen, aristokratischen Gesellschaftsmusik; nur auf kurze Augenblicke, wie in der ersten Durchführung, huschen dunklere Schatten vorüber, das Adagio aber ist wiederum eine Träumerei von einer Süßigkeit, die den übrigen Mittelsätzen aus dieser Zeit in nichts nachsteht.

Die weltliche Gesangsmusik ist nur durch die genannten **Gelegenheitsarien** vertreten. Die komischen darunter (K.-V. 209, 210, 217, 256) stehen formell ungefähr auf dem Standpunkt der Finta giardiniera. Die beiden ersten Tenorarien aus dem Mai 1775,

Si mostra la sorte und Con ossequio, con rispetto, sind wegen der selbständigen Führung des Orchesters bemerkenswert; künstlerisch weit wertvoller ist die Arie einer Dorina Voi avete un cor fedele (K.-V. 217, S. VI. 13), die aus dem beständigen Wechsel eines Andantino grazioso und eines Allegro besteht. Das Stück fällt durch seinen merkwürdig innigen und leidenschaftlichen Ton auf, der sich im langsamen Satz stark der deutschen Liedweise nähert. Diese in die Tiefe der Empfindung gehende Auffassung weist über den italienischen Brauch hinweg auf den späteren Mozart voraus, ebenso wie die lebensvolle Sprache der Instrumente. Dagegen ist die Tenorarie Clarice cara mia sposa (K.-V. 256, S. VI. 15) vom September 1776 ein echt italienischer Buffowitz. Ein prahlerischer capitano schwatzt hier »in tempo commodo d'un gran ciarlone« drauf los, wie er seinen Willen auf jede Weise durchsetzen werde, ein Don Timoteo sucht ihn nach Buffoart durch kleine rezitativische Einwürfe zu unterbrechen. Dieser Redeschwall ergießt sich nun echt italienisch in einer wahren Orgie von Triolen in raschestem parlando, kaum daß eine wirkliche melodische Linie zu erkennen ist. Um so wichtiger ist das echt italienische, fröhlich kichernde Motiv im Orchester:

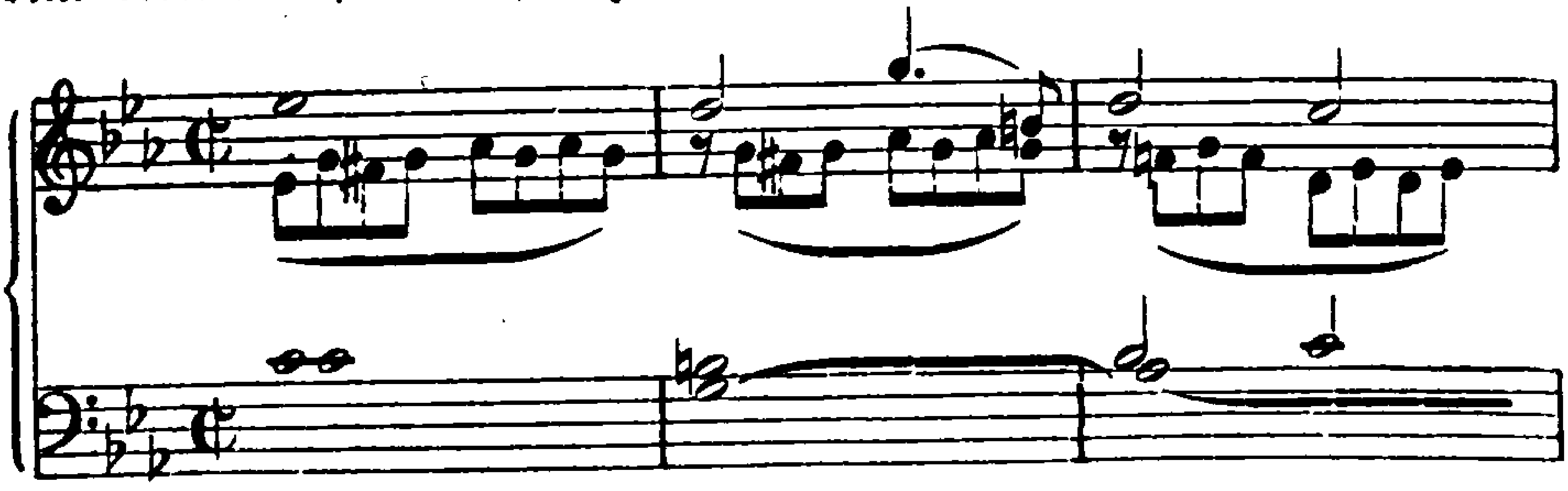


das in geistvoller harmonischer Beweglichkeit den Erguß begleitet.

Tragisch ist dagegen die Abschiedsarie mit Rezitativ Ombra felice (K.-V. 255, S. VI. 14) für Alt, im September 1776 als Einlage in Mortellaris »Didone« für den Altisten Fortini komponiert. Das kurze, aber sehr ausdrucksvolle Rezitativ endet mit einer echt Mozartschen, plötzlichen Modulation, die sehr tief und wahr empfunden die Anfangsworte der Arie: io ti lascio vorwegnimmt. Mozart hat die beiden Grundempfindungen seines Textes, die Wehmut des Abschieds und den Schmerz des Verlassenen, wieder in zwei gesonderten, zweimal wiederholten Sätzen, einem langsamen und einem raschen, wiedergegeben, die aber durch den gemeinsamen Refrain Vengo, oh ciel, deh lascia o pena verbunden sind — ein beachtenswerter Versuch, die ideelle Einheit der Stimmung auch in der Form zum Ausdruck zu bringen. Auch der Schluß, der noch einmal die Anfangstakte des

Andantes bringt, um dann im Allegro rasch abzuschließen, entspricht der schwankenden Haltung des Ganzen. Der Ausdruck ist durchaus wahr und edel und ermangelt jeder Koloratur, das Allegro ist von echt Mozartscher, gärender Leidenschaft erfüllt[1].

Den Höhepunkt dieser Stücke bildet die große, für Frau Duschek[2] im Sommer 1777 komponierte Soloszene der Andromeda (K.-V. 272, S. VI. 16) Ah, lo previdi, eine der letzten Arbeiten vor der Abreise aus Salzburg und eine der großartigsten Kompositionen Mozarts in dieser Art, eigentümlich auch deshalb, weil sie nicht wie die meisten ihresgleichen eine stetige Steigerung der Leidenschaft, sondern im Gegenteil ein langsames Abflauen bis zu verzückter Schwärmerei und schließlich, psychologisch wiederum fein beobachtet, ein resigniertes, hoffnungslos gebrochenes Erwachen aus dem Traume bringt. Das erste Rezitativ führt in einem kurzen, gewaltsamen Anlauf mitten in den erregten Zwiespalt der Gefühle hinein, wobei gleich in den ersten Takten die beiden Hauptgegensätze, unterdrückter Schmerz und wilde Leidenschaft, in meisterhafter Knappheit zum Ausdrucke kommen. In beständigem, scharfem Wechsel der Harmonie geht es ohne eigentlichen Absatz in die erste Kavatine hinüber, eines jener echt Mozartschen, aus Leidenschaft und Verzweiflung gewobenen Stücke, die zu keiner Klärung gelangen. Die Erregung schlägt hier ihre höchsten Wellen, die Singstimme ergeht sich bald in kurz und atemlos hervorgestoßenen Phrasen, bald in drängenden Gängen von explosiver Gewalt. Auch das Orchester befindet sich mit seinen Synkopen, nachschlagenden Rhythmen, Unisonos usw. in vollem Aufruhr, aber es legt doch zugleich eine Fürbitte für den Undankbaren und immer noch Geliebten ein in dem bereits auf den ersten Zornesausbruch folgenden, schönen Motiv:



[1] Noch am 12. April 1783 bittet sich Mozart von seinem Vater diese Arie aus, s. B II 220. [2] S. o. S. 480 und die Mitteilung des Vaters vom 15. Dezember 1780 (B IV 162), Frau Duschek habe um eine neue Arie gebeten, was er jedoch als derzeit unmöglich abgelehnt habe.

Gerade dieses Motiv aber lenkt, ein außerordentlich poetischer Zug, am Schluß der Kavatine die Erregung wieder in ruhigere Bahnen. Im anschließenden Rezitativ führt allein der Schmerz um den Verlust das Wort. Es ist weit ruhiger gehalten als das erste, und doch weist die Vorliebe für Chromatik und herbe Modulationen auf die Einheit des Charakters hin. Die Orchestermotive sind weicher, flehender, gesanglicher geworden, einzelne, wie z. B. bei infelice, klingen an den Naturton Glucks in solchen Fällen an. In der folgenden Kavatine aber ist von der wilden Leidenschaft nichts übrig geblieben als weiche, weibliche Hingabe mit dem bei derartigen, vom Lethestrom handelnden Stücken üblichen Zug ins Schwärmerische und Visionäre. Auch die bei den Italienern in diesem Falle stehenden Bläsersoli fehlen nicht, außerdem dienen die Sordinen der ersten Geigen und Bratschen, sowie die Pizzikati in den zweiten Geigen und Bässen der Verstärkung des mystischen Eindruckes. Der Gesang aber, der hier durchaus an erster Stelle steht, quillt förmlich über von weicher Schwärmerei, als lösten sich der Unglücklichen nach schmerzlicher Spannung sanft alle Glieder, und nur ganz am Schlusse, wenn die letzte Phrase der Kavatine im Allegro stoßweise wiederkehrt, flackert die alte Erregung noch einmal auf, freilich nur um alsbald wieder in sich selbst zusammenzusinken. In schattenhaftem Piano verklingt die Szene, als entschwebte ein Traumbild. Die ganze, einen Meister musikalischer Seelenmalerei bekundende Szene läßt deutlich erkennen, was Mozart damals auch in der opera seria hätte leisten können, wenn er einen Auftrag dazu bekommen hätte[1].

Das Orchester ist in allen diesen Stücken das gewöhnliche neapolitanische; die Rezitative werden vom Streichorchester allein begleitet[2].

---

[1] Als Mozart diese Szene im Juli 1778 von Paris an Aloysia Weber sandte, schrieb er dazu: „Am meisten empfehle ich Ihnen, den Ausdruck zu beachten, gut über den Sinn und die Kraft der Worte nachzudenken, sich ernstlich in den Zustand und die Lage der Andromeda hineinzuversetzen und sich einzubilden, diese Figur selbst zu sein.“ B I 229 f.

[2] Die Arie mit dem deutschen Text „Der Liebe himmlisches Gefühl“ (K.-V. 119, S. XXIV. 40), die uns nur im Klavierauszug erhalten ist, war sicher ursprünglich italienisch. Daß sie, wie Jahn meint (I⁴ 265, A. 3), aus der Zeit der italienischen Jugendopern stammt, ist im Hinblick auf ihren fortgeschrittenen Stil sehr unwahrscheinlich; ob man sie freilich (s. WSF II 426) wegen einzelner Anklänge an die „Entführung“ gleich in das Jahr 1782 zu setzen hat, ist ebenfalls fraglich. Vielleicht handelt es sich um eine weitere Einlage in eine fremde Oper während der hier behandelten Periode.

Das Lied ist in dieser Zeit bei Mozart gar nicht vertreten[1]. In Salzburg war dafür wohl wenig Sinn vorhanden, zumal da ja damals auch in Wien die Liedkomposition in den allerersten Anfängen stand. Den wenigen fremden Virtuosen aber, die Salzburg berührten, lag es natürlich fern, das Publikum gerade mit der unscheinbaren Gattung des Liedes bekannt zu machen. Mozarts eigentliche Liederzeit hat darum, wenn überhaupt von einer solchen gesprochen werden kann, erst in Wien begonnen.

Als der Einundzwanzigjährige aus der Salzburger Enge heraus ins große musikalische Leben eintrat, war er als Virtuose auf einem Instrument, dem Klavier, bereits einer der ersten seiner Zeit, auf zwei andern, Violine und Orgel, stand er zum mindesten hoch über dem Durchschnitt. Auch als Komponist konnte er sich, dank seiner frühen Reife und seiner Fruchtbarkeit, jedem fertigen älteren Meister zur Seite stellen; die fast 300 Werke, die er bisher geschrieben hatte, umfassen zudem sämtliche Musikgattungen, mit Ausnahme der selbständigen Orgel- und der A cappella-Musik, die damals allerorts arg darniederlag. Außergewöhnlich ist daran allerdings nur die Jugend des Meisters, dagegen nicht die Fruchtbarkeit als solche, denn sie war das Kennzeichen der älteren, vorbeethovenschen Kunst überhaupt und die natürliche Folge der damaligen Sitte der von außen bestellten künstlerischen Arbeit. Mozarts Ansehen in der musikalischen Welt war freilich immer noch bescheiden genug. Die lärmenden Erfolge seiner Kindheit waren längst verhallt, und auch seine italienischen Lorbeeren waren nicht so dauerhaft, daß sie ihm in der Heimat zu besonderem Ruhm hätten verhelfen können; es gab nur wenige Leute in Deutschland, die von jenen italienischen Opern überhaupt etwas wußten. Und nicht viel besser war es der Finta giardiniera in München ergangen. Seine Salzburger Kirchen- und Instrumentalkompositionen aber blieben, dank der Dezentralisation des damaligen deutschen Musiklebens, auf den engsten heimatlichen Kreis beschränkt, und nur wenige haben den Weg aus Salzburgs Mauern hinaus gefunden. Etwas besser stand

[1] Die Kanzonetta »Ridente la calma« (K.-V. 152, S. VII. 8) scheint mir doch nicht, wie Jahn und Deiters annehmen (1. Aufl. III 349, 4. Aufl. I 265), ohne weiteres in diese frühe Zeit zu gehören, vor allem deshalb, weil die Klavierstimme vollständig ausgeschrieben ist, was in den Mozartschen Liedern erst weit später vorkommt. Eine genaue Zeitbestimmung dieser liebenswürdigen, aber nicht eben bedeutenden Komposition ist nicht möglich.

es um sein Ansehen als Virtuose. Hier hatte er tatsächlich, wenigstens in Süddeutschland und Österreich, schon einiges Aufsehen erregt, wenn er sich freilich auch mit dem internationalen Virtuosentum an Ruhm nicht entfernt messen konnte.

Trotzdem hat sich seine Entwicklung gesund und seiner Eigenart entsprechend harmonisch vollzogen. Sie zeigt nichts Gewaltsames, Überhitztes, keine Sprünge außer denen, die nun einmal in seiner künstlerischen Natur beschlossen waren. Vor allem hat er sich als Mensch durchaus natürlich und gesund entwickelt. Mit der letzten Rückkehr aus Italien wird der Knabe zum Jüngling, nicht ohne die mit diesem Übergang notwendig verbundenen körperlichen und seelischen Krisen. Er beginnt seinen Lebensblick zu klären und zu erweitern und sich allmählich selbst eine Weltanschauung zu zimmern. Sie ist die für einen Jüngling natürliche, im Grunde durchaus optimistische, dabei aber von jener unbewußten Wehmut und Sehnsucht durchzogen, die diesem Alter eigen ist. Auch die Kümmernisse des Lebens kündigen sich bei ihm in der strengen Schule seines Brotherrn bereits vernehmlich genug an. Sie haben, wie wir sahen, mitunter auch auf seine Schaffenskraft lähmend gewirkt, ihr jedoch im Grunde doch nichts anzuhaben vermocht. Vor allem aber erfolgt während dieser Jünglingszeit der Ausgleich zwischen seiner menschlichen und künstlerischen Entwicklung. Während der Knabenjahre war der Künstler dem Menschen weit voran gewesen. Mozart hatte hier kraft seiner staunenswerten Anpassungsfähigkeit und Formgewandtheit Aufgaben gelöst, denen er seelisch noch keineswegs gewachsen gewesen war. Jetzt beginnt er den Geist der zeitgenössischen Kunst und ihre Probleme innerlich zu erfassen und vom bloßen Nachzeichnen zu selbständigem Gestalten überzugehen, freilich haften ihm auch jetzt noch, wenn auch in geringerem Grade, die Mängel seines jugendlichen Schaffens an, deren größter mit seiner Hauptstärke, seinem überquellenden Phantasiereichtum, aufs engste zusammenhing: das unruhige, zerflatternde Wesen, das lieber zwei neue Gedanken einführt, statt einen einzigen thematisch voll zu erschöpfen. Indessen beginnt sich auch in dieser Hinsicht der brausende Most wenigstens soweit zu klären, daß sich der junge Genius von der eigenen Ideenfülle nicht mehr einfach dahintreiben läßt, sondern Zucht und Ordnung in diese ganze vielgestaltige Welt hineinzubringen versucht, ja es zeigen sich unter J. Haydns Einfluß auch schon die ersten, vielverheißenden Ansätze zu streng thema-

tischer Arbeit. Es liegt doch ein besonderer Reiz über der Kunst dieses „jungen Mozart" mit ihrem ritterlichen Feuer, ihren oft plötzlich hervorbrechenden Seelenschmerzen und ihrem überreichen Gedankenstrom, und man kennt den Künstler nur halb, wenn man sich, wie das so häufig geschieht, nur mit den Werken seines letzten Lebensjahrzehnts beschäftigt.

Daß L. Mozart zum mindesten seit der letzten Wiener Reise allerhand Versuche gemacht hat, seinen Sohn außerhalb Salzburgs unterzubringen, ist gezeigt worden, und auch mit Padre Martini wurde der briefliche Verkehr wohl hauptsächlich deshalb wieder aufgenommen, um auf Grund seiner Empfehlung eine neue Stellung, und sei es selbst in Italien, zu erlangen. Allein der Erfolg blieb aus; um so schärfer wurde dagegen die Luft, die vom erzbischöflichen Palaste her wehte. Der eigentliche Grund dieser wachsenden Spannung lag darin, daß der reif gewordene Wolfgang, wie die Kompositionen des Jahres 1777 lehren, es nicht mehr über sich vermochte, einem Ideale zu dienen, dem er innerlich mehr und mehr entfremdet war. Auch erschien es ihm, da er seit 1775 Salzburg nicht mehr verlassen hatte, dringend notwendig, sich der Welt wieder als Virtuosen vorzustellen, um sich ihr auch als Komponist wieder in Erinnerung zu bringen. Mit stillem Neid mag er die Mlle. Jeunehomme und die spärlichen anderen Gäste aus der großen Welt betrachtet haben, die das Schicksal nach Salzburg verschlug. Er begann sich deshalb in aller Stille auf eine neue Kunstreise vorzubereiten, wie allein seine zahlreichen Konzertkompositionen aus den beiden letzten Jahren beweisen.

So sehr der Vater diese Absichten billigte und begünstigte, so große Sorge machte ihm der Gedanke an ihre Ausführung, zumal im Hinblick auf das Naturell des Sohnes. Dieser hatte eine Zeitlang den echt jugendlichen Gedanken, die ganze Familie sollte sich auf eine Kunstreise begeben und von deren Ertrag so lange leben, bis man irgendwo eine feste Anstellung gefunden hätte. Allein der erfahrene Vater wußte genau, wie er dem Sohne später schrieb (18. Dezember 1777[1]), wie sehr sich die Verhältnisse seit den Kinderjahren geändert hatten; er war ganz dagegen, die Seinen einer so unsicheren und dabei höchst beschwerlichen Zukunft auszusetzen. Den Sohn aber allein ziehen zu lassen, ging ihm ebenfalls wider den Sinn. Er kannte

[1] B III 298 ff.

seine Unbeholfenheit in allen praktischen Dingen, besonders auf der Reise, da er „mit den Geldsorten wenig bekannt war, vom Einpacken und derlei Notwendigkeiten keinen Begriff hatte". Außerdem regte sich sein altes Mißtrauen in die Ehrlichkeit und Zuverlässigkeit der Fachgenossen, die seinem Sohne nach seiner festen Überzeugung nichts als Neid und Mißgunst entgegenbringen würden. Es war sein größter Kummer, daß Wolfgang gerade hierin so ganz anders geartet war, und sein scharfes Auge hatte längst erkannt, daß er mit seinem geraden und gutmütigen Wesen, mit seiner jugendlichen Leidenschaftlichkeit und seiner scharfen Zunge keineswegs der Mann war, sich im Getriebe der großen Welt durchzusetzen und zu behaupten. Sehr bezeichnend dafür sind seine Worte vom 16. Februar 1778[1]:

Mein Sohn! in allen Deinen Sachen bist Du hitzig und gähe. Du hast von Deiner Kindheit und Knabenjahren an nun Deinen ganzen Charakter geändert. Als Kind und Knab warst Du mehr ernsthaft als kindisch, und wenn Du beim Klavier saßest oder sonst mit Musik zu thun hattest, so durfte sich niemand unterstehen Dir den mindesten Spaß zu machen. Ja, Du warst selbst in Deiner Gesichtsbildung so ernsthaft, daß viele einsichtsvolle Personen in verschiedenen Ländern wegen dem zu früh aufkeimenden Talente und Deiner immer ernsthaft nachdenkenden Gesichtsbildung für Dein langes Leben besorgt waren. Jetzt aber bist Du, wie mir scheint, zu voreilig, Jedem in spaßhaftem Ton auf die erste Herausforderung zu antworten — und das ist dann schon der erste Schritt zur Familiarität &c., die man bey dieser Welt nicht viel suchen muß, wenn man seinen Respect erhalten will. . . . Dein gutes Herz ist es, welches macht, daß Du an einem Menschen, der Dich wacker lobet, der Dich hochschätzet und bis in den Himmel erhebet, keinen Fehler mehr siehest, ihm all Deine Vertraulichkeit und Liebe schenkest: wo Du als ein Knab die übertriebene Bescheidenheit hattest, gar zu weinen, wenn man Dich zu sehr lobte. Die größte Kunst, ist sich selbst kennen zu lernen und dann, mein lieber Sohn, mache es wie ich, und studiere andere Leute recht kennen zu lernen.

Auch war ihm das rasche künstlerische Heranreifen des Sohnes in der letzten Zeit nicht entgangen, wiewohl er dessen eigentliche Größe schon damals wohl nur zu ahnen, aber nicht mehr voll zu begreifen vermochte; jedenfalls fürchtete er mit Grund, daß mit dem heiligen Feuer, das in ihm loderte, die Weltklugheit keinen Schritt würde halten können. Und endlich bangte ihm vor den sittlichen Gefahren, die des unerfahrenen, aus dem Vaterhaus und der guten Salzburger

[1] B III 171f.

Bürgerlichkeit scheidenden Jünglings draußen in der großen Welt harrten. So mahnte er den Sohn fortwährend zur Geduld und zur gewissenhaftesten künstlerischen und menschlichen Vorbereitung auf die große Reise.

Indessen waren die Verhältnisse stärker als der zaudernde Vater. Im Jahre 1777 muß es zu besonders heftigen Zusammenstößen zwischen Wolfgang und dem Erzbischof gekommen sein, denn in den zwischen Vater und Sohn kurz nach Antritt der Reise gewechselten Briefen[1] ist von allerlei Verdruß, ja von „niederträchtiger Begegnung" die Rede. Im Juni reichten beide ein Gesuch um Urlaub zu einer Kunstreise von mehreren Monaten ein. Der Erzbischof schlug es rundweg ab, mit der Begründung, daß er seine Musik für die Durchreise des Kaisers Joseph II. bereit halten müsse; später erklärte er freilich, er könne es nicht leiden, „wenn man so ins Betteln herumreise". Allerdings, so fügte er bei, könne Wolfgang, der ohnehin nur halb in Diensten sei, allein reisen. Als der Vater schweren Herzens darauf eingehen wollte, machte er neue Einwendungen, und nun fährt das Entlassungsgesuch, dem wir die Kenntnis von allen diesen Vorgängen verdanken, fort:[2]

Die Eltern bemühen sich, ihre Kinder in den Stand zu setzen, ihr Brod für sich selbst gewinnen zu können, und das sind sie ihrem eigenen und dem Nutzen des Staats schuldig. Je mehr die Kinder von Gott Talente erhalten haben; je mehr sind sie verbunden Gebrauch davon zu machen, um ihre eigenen und ihrer Eltern Umstände zu verbessern, ihren Eltern beyzustehen, und für ihr eigenes Fortkommen und für die Zukunft zu sorgen. Diesen Talentwucher lehrt uns das Evangelium. Ich bin demnach vor Gott in meinem Gewissen schuldig, meinem Vater, der alle seine Stunden ohnermüdet auf meine Erziehung verwendet, nach meinen Kräften dankbar zu seyn, ihm die Bürde zu erleichtern, und nun für mich, und dann auch für meine Schwester zu sorgen, für die es mir leid wäre, daß sie so viele Stunden beym Flügl sollte zugebracht haben, ohne nützlichen Gebrauch davon zu machen.

Ew. Hochfürstl. Gnaden u. s. w. erlauben mir demnach gnädigst, daß ich Höchstdieselben unterthänigst um meine Dienstentlassung bitte, da ich noch von dem eingehenden Herbstmonat Gebrauch zu machen gezwungen bin, um nicht durch die nachfolgenden kalten Monate der üblen Witterung ausgesetzt zu seyn. Euer Hochfl. Gnaden u. s. w. werden mir diese unterthänigste Bitte nicht ungnädig nehmen, da Höchstdieselben schon vor drey Jahren,

---

1 B I 110 (8. November 1777), III 257 (17. November 1777). 2 Das Gesuch ist veröffentlicht von Pirckmayer, Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde XVI 140.

da ich um die Erlaubnis nach Wien zu reisen bath, sich gnädigst gegen mich erklärten, daß ich nichts zu hoffen hätte und besser thun würde, mein Glück andern Orts zu suchen. — —

Der Erzbischof schrieb mit eigener Hand auf das Gesuch am 28. August: „Auf die Hofkammer mit deme, daß Vater und Sohn nach dem Evangelio die Erlaubnis haben, ihr Glück weiter zu suchen.“ Die Entlassung des Vaters wurde durch ein späteres Dekret zurückgenommen; der Erzbischof, hieß es darin, wolle Frieden in seiner Kapelle haben und ihn in dieser Zuversicht in seinem Amte belassen.

Die Verabschiedung Wolfgangs erregte in Salzburg großes Aufsehen, selbst Brunetti meinte, wie L. Mozart schreibt (9. Oktober 1777): »Questo era del Principe un puntiglio mal inteso, col suo proprio danno«. Auch in der nächsten Umgebung des Erzbischofs teilte man das allgemeine Bedauern. Der Obersthofmeister Graf von Firmian, der Wolfgang von Herzen liebte, freute sich, wie L. Mozart erzählt (4. Oktober 1777)[1], auf das Vergnügen, das sein junger Freund an neugekauften Reitpferden haben würde, als er bei seiner Heimkehr zu seinem unaussprechlichen Verdruß die Neuigkeit erfuhr. Da er dem Erzbischof seine Aufwartung machte, sagte dieser zu ihm: „Nun haben wir eine Person weniger bei der Musik.“ Er antwortete aber: „Ew. Hochfürstl. Gnaden haben einen großen Virtuosen verloren.“ — „Wie so?“ — „Er ist der größte Klavierspieler, den ich in meinem Leben gehört habe; bei der Violine hat er Ew. Hochfürstl. Gnaden gute Dienste getan und war ein recht guter Komponist.“ Worauf der Erzbischof still schwieg. Auch der Domherr Graf Joseph Starhemberg gestand später (29. Juni 1778), daß Mozarts Beschwerden vollständig begründet seien, und daß alle Fremde am salzburgischen Hof nur den jungen Mozart bewundert hätten, für den auch er ganz eingenommen sei.[2]

Auch L. Mozart war in schwerer Sorge; mußte die große Reise doch jetzt, da er selbst nicht mit konnte, unter besonders ungünstigen Umständen angetreten werden. Aber die Würfel waren gefallen, und es galt jetzt nur noch, das Unternehmen so vorzubereiten, daß für Wolfgang dabei möglichst viel und vor allem eine dauernde Anstellung herauskam. Bis dahin sollten die Kosten der Reise durch Konzerte und Kompositionsaufträge gedeckt werden. Natürlich kamen dafür wieder die fürstlichen Residenzen allein in Betracht. Bei der Auf-

[1] B III 206. [2] B IV 42 f.

stellung des Reiseplanes konnte er sich auf seine eigenen, zahlreichen Verbindungen und seine Ortskenntnis stützen; mit rührendem Eifer war er selbst auf das Kleinste bedacht, um dem Sohne die Wege zu ebnen. Namentlich schärfte er ihm unermüdlich ein, daß der Hauptzweck der Reise sei, sich einen Namen, Geld und eine feste Anstellung zu erwerben. Diese praktischen Ratschläge waren nur allzusehr am Platze, denn Wolfgang zog mit der ganzen Naivität eines jungen, feurigen Künstlerherzens in die Welt hinaus und vertraute fest darauf, daß ihm seine Kunst über alle Fährlichkeiten hinweg helfen würde. Die frohe Aussicht, aus Salzburg wegzukommen, trug das Ihre dazu bei, seine Sorglosigkeit zu erhöhen und in ihm die Ansicht wachzurufen, der bekümmerte Vater sehe die Dinge viel zu schwarz an. So entschloß sich dieser in seiner Herzensnot, sich von seiner Frau zu trennen und sie dem Sohne als Begleiterin mitzugeben.

Freilich wußte er genau, daß die Mutter kein Ersatz für ihn selbst und bei aller Liebe zu ihrem Sohne nicht imstande war, den jungen Brausekopf mit Energie und Umsicht auf dem seiner Ansicht nach richtigen Wege zu halten. Aber sie war wenigstens im Reisen erfahren und konnte die äußeren Verhältnisse der Reise, namentlich die finanziellen, betreffs deren er dem Sohne besonders stark mißtraute, in Ordnung halten. Er verlangte gerade hierüber stets die strengste Rechenschaft, um jederzeit selbst mit Rat und Tat eingreifen zu können. Allerdings erwies sie sich auch hierin nicht immer ganz zuverlässig, teils aus Nachgiebigkeit gegen den Sohn, teils aus angeborener Bequemlichkeit, obwohl sie gelegentlich vom Einpacken so müde zu sein behauptete, daß sie meinte, „sie müsse die Füße ins Maul schieben vor Müdigkeit.“ Dagegen vertraute er ihr durchaus, was die sorgsame Pflege von Wolfgangs Gesundheit betraf.

Nur bitte ich Dich, mein lieber Wolfgang (schreibt er ihm am 28. September 1777 [1]), keinen Excess zu machen, Du bist an die gute Ordnung von Jugend auf gewohnt, und Dich vor hitzigem Getränk zu hüten, denn Du weißt, daß Du gleich erhitzet bist, und die Kälte Dir lieber als die Wärme ist, ein klarer Beweis, daß Dein Geblüt zur Hitze geneigt gleich in Wallung kommt. Die starken Weine und vieles Weintrinken ist Dir also schädlich. Stelle Dir nun vor, in was Unglück und Betrübnis Du Deine liebe Mutter in einem weit entfernten Lande setzen könntest. Von mir will ich nicht einmal eine Meldung machen [2].

[1] B III 197. [2] Der Sohn beruhigt ihn deshalb am 2. Oktober 1777 (B I 68): „Ich iß wenig, trinke Wasser, auf die Letzt zur Frucht ein klein Glas Wein.“

Namentlich aber war ihm die Gegenwart der kindlich geliebten Mutter eine sichere Gewähr für sein sittliches Verhalten; um ihn zu größter Vorsicht im Umgang mit der großen Welt zu veranlassen, hielt er ihm sein eigenes Beispiel vor[1]:

Ich machte nur Bekanntschaft und suchte nur die Freundschaft mit Personen höheren Standes — und auch unter diesen nur mit gestandenen Leuten und nicht mit jungen Burschen, und wären sie auch vom ersten Range. Ich lud Niemand ein mich in meiner Wohnung öfters zu besuchen, um in meiner Freyheit zu bleiben, und hielt es immer für vernünftiger, Andere, wenn's mir gelegen, zu besuchen. Denn, gefällt mir der Mann nicht, oder ich hab Arbeit und Verrichtung, so kann ich wegbleiben; im Gegenteil, kommen die Leute zu mir und sind von schlechter Aufführung, so weiß ich nicht, wie ich sie los werde; und oft eine mir sonst nicht unangenehme Person hindert mich an meiner nothwendigen Arbeit. Du bist ein junger Mensch von 22 Jahren; hier ist also keine Ernsthaftigkeit des Alters, die einen jungen Burschen, wessen Standes er auch immer seyn mag — einen avanturier, einen Schwenkmacher, einen Betrüger — er mag alt oder jung seyn, abhalten könnte, Deine Freundschaft und Bekanntschaft zu suchen, um Dich in seine Gesellschaft und dann nach und nach in seine Absicht zu ziehen. Man kommt so ganz ohnvermerkt hinein und weiß alsdann nicht mehr zurück. Vom Frauenzimmer will ich gar nicht einmal sprechen, denn da braucht es die größte Zurückhaltung und alle Vernunft, da die Natur selbst unser Feind ist, und wer da zur nöthigen Zurückhaltung nicht aller seiner Vernunft aufbietet, wird sie alsdann umsonst anstrengen, sich aus dem Labyrinth herauszuhelfen: ein Unglück, das sich meistens erst mit dem Tode endet. Wie blind man aber oft durch anfangs nichts zu bedeuten habende Scherze, Schmeicheleien, Späße rc. anlaufen kann, darüber sich die nach der Hand erwachende Vernunft schämt, magst Du vielleicht selbst schon ein wenig erfahren haben; ich will Dir keinen Vorwurf machen. Ich weiß, daß Du mich nicht allein als Deinen Vater, sondern auch als Deinen gewissesten und sichersten Freund liebst.

Aber L. Mozart ging noch weiter. Er wußte wohl, was diese Reise kosten würde; es galt, die Reisenden nicht allein mit Geld zu versehen, sondern solches auch noch für alle Fälle bereit zu halten. Da er kein eigenes Vermögen hatte, mußte er wohl oder übel Schulden machen, wobei sich Hagenauer und Bullinger wieder als hilfsbereite Freunde erwiesen; er schränkte aber auch seinen Haushalt mit Nannerl auf das äußerste ein, ja er entschloß sich sogar, die seinerzeit aufgegebene Tätigkeit des Unterrichtens wieder aufzunehmen. „Ich habe nun in Dich, mein lieber Wolfgang, nicht nur allein kein, auch nur das

[1] Brief vom 5. Februar 1778 (B III 341 f.).

geringste Mißtrauen, sondern ich setze in Deine kindliche Liebe alles Vertrauen und alle Hoffnung. Es kommt nur auf Deine gesunde Vernunft, die Du gewiß hast, wenn Du sie hören willst, und auf glückliche Umstände an. Das letzte läßt sich nicht zwingen, Deine Vernunft aber wirst Du immer zu Rate ziehen, das hoffe ich, und das bitte ich Dich." Diese seine Worte vom 5. Februar 1778[1] offenbaren am besten, was ihm an Wünschen und Sorgen auf dem Herzen lag. Aber auch sein Selbstbewußtsein regte sich. Sein Sohn sollte nicht „so ins Betteln herumreisen", sondern als Künstler, der sich schon durch sein äußeres Auftreten Achtung erzwang. Auf eine standesgemäße Art zu reisen hatte er selbst immer besonders gesehen. Auch jetzt wurden die besten Kleider hervorgesucht, die Musikstücke, mit denen sich Wolfgang in der Welt einzuführen gedachte, gesammelt und alles auf einem bequemen Reisewagen, einer „Chaise", untergebracht.

[1] B III 341.

München und Augsburg

In der Morgenfrühe des 23. Septembers 1777 fuhren Mutter und Sohn von Salzburg ab. Der Vater, der bis zum Schlusse den Abschiedsschmerz mannhaft niedergekämpft und darüber sogar vergessen hatte, dem Sohne seinen väterlichen Segen zu geben, brach hernach ganz trostlos in einem Sessel zusammen. Auch Nannerl weinte unaufhörlich und erholte sich erst gegen Abend wieder, wo sich beide durch eine Partie Piquet zu zerstreuen suchten.

Unterdessen fuhr Wolfgang in hellem Glück in den Herbstmorgen hinein. Der Salzburger Alpdruck war von seiner Seele genommen, das half ihm auch über den Abschied von Vater und Schwester hinweg und ließ die väterlichen Ermahnungen in seiner Seele mehr denn je verblassen. Überaus bezeichnend für den leichten und kindlichen Sinn, mit dem er in die Welt hinauszog, ist sein erster Brief an den Vater, den er noch am Abend »undecima hora noctis« in Wasserburg niederschrieb[1]. Als das Merkwürdigste an der ganzen Reise wird darin eine „einseitige Kuh" bezeichnet, „welches wir noch niemahl gesehen haben"; auch zwei Bekannte aus Memmingen trafen sie, von denen der eine, ein Herr von Unhold, Komplimente an den Vater und „meine Schwester, die Canaglie" bestellte. Ganz am Schluß des Briefes aber gesteht Wolfgang, daß er zuhause seine „Dekreter" vergessen habe, d. h. wohl die Diplome und Zeugnisse der italienischen Akademien, also gerade die Dokumente, auf die der Vater ganz besonderen Wert legte! Schon das mag diesem zu denken gegeben haben, trotz den vorhergehenden, zu seiner Beruhigung bestimmten Worten:

Viviamo come i principi, uns geht nichts ab als der Papa; je nun, Gott wills so haben, es wird noch alles gut gehen. Ich hoffe, der Papa

[1] B I 59 f.

wird wohl auf seyn und so vergnügt wie ich; ich gebe mich ganz gut drein. Ich bin der andere Papa; ich gieb auf Alles Acht. Ich habe mir auch gleich ausgebeten die Postilione auszuzahlen, denn ich kann doch mit die Kerls besser sprechen als die Mama. — Der Papa soll Achtung geben auf seine Gesundheit — und gedenken, daß der Mufti H: C:[1] ein Schwanz, Gott aber mitleidig, barmherzig und liebreich seye.

Das nächste Ziel der Reise war München. Zwar erwartete der Vater nach der Lage der Dinge und den früheren vergeblichen Versuchen dort keinen günstigen Erfolg; indessen mußte der Versuch auch hier gemacht werden. Ausgerüstet mit den genannten Diplomen konnte sich Wolfgang vor dem Kurfürsten Maximilian als einen gründlich gebildeten Komponisten ausweisen; es kam nur darauf an, daß einflußreiche Gönner ihm Gelegenheit verschafften, sich durch neue Leistungen zu bewähren.

Sie nahmen Quartier bei dem ihnen von den früheren Reisen her befreundeten, unter dem Namen des „gelehrten Wirthes“ bekannten Albert[2]. Wolfgangs erster Gang war zum Grafen Seeau, dem Intendanten der Schauspiele[3]. Dieser, von seiner Entlassung schon unterrichtet, nahm ihn freundlich auf und riet ihm, sich mündlich oder schriftlich unmittelbar an den Kurfürsten zu wenden; er wußte sehr wohl, daß es in München damals an einem tüchtigen Komponisten fehlte.

Auch der Fürstbischof von Chiemsee, Graf Zeill, wurde besucht, den seine diplomatische Sendung noch immer in München festhielt. Auch er trat beim Kurfürsten warm für Mozart ein, erhielt aber nach einigen Tagen von ihm den Bescheid, daß es „jetzt noch zu früh“ sei. Ebenso hatte die Kurfürstin ihre Fürsprache verheißen, aber auch sie „schupfte die Achseln“ und zweifelte am Erfolg.

Bestätigt wurden diese Nachrichten, als Mozart, von dem einflußreichen Violoncellisten Frz. Xav. Woschitka (geb. 1730) eingeführt, sich dem Kurfürsten bei Hofe vorstellte, als dieser eben im Begriffe war, zur Jagd zu gehen. Von dieser Unterredung berichtet er dem Vater am 30. September 1777:

Als der Churfürst an mich kam, so sagte ich: Ew. Churfürstl. Durchlaucht erlauben, daß ich mich unterthänigst zu Füßen legen und meine Dienste antragen darf. — Ja, völlig weg von Salzburg? — Völlig weg,

[1] Hieronymus Colloredo. [2] Müller, Abschied von der Bühne S. 215.
[3] Rudhart, Gesch. d. Oper zu München I, S. 134 f.

ja, Ew. Durchlaucht. — Ja, warum denn? habt's eng z'kriegt? — Ey beyleibe, Ew. Durchlaucht, ich habe nur um eine Reise gebeten, er hat sie mir abgeschlagen, mithin war ich gezwungen, diesen Schritt zu machen, obwohlen ich schon lange im Sinne hatte wegzugehen, denn Salzburg ist kein Ort für mich, ja ganz sicher. — Mein Gott, ein junger Mensch! aber der Vater ist ja noch in Salzburg? — Ja, Ew. Churf. Durchl., er legt sich unterthänigst ꝛc. Ich bin schon dreimal in Italien gewesen, habe drei Opern geschrieben, bin Mitglied der Akademie von Bologna, habe müssen eine Probe ausstehen, wo viele maestri 4 bis 5 Stunden gearbeitet und geschwitzet haben, ich habe es in einer Stunde verfertiget: das mag zur Zeugniß dienen, daß ich im Stande bin, in einem jeden Hofe zu dienen. Mein einziger Wunsch ist aber Ew. Churfürstl. Durchlaucht zu dienen, der selbst ein großer . . . — Ja, mein liebes Kind, es ist kein Vacatur da. Mir ist leid, wenn nur ein Vacatur da wäre. — Ich versichere Ew. Durchlaucht, ich würde München gewiß Ehre machen. — Ja, das nutzt Alles nicht; es ist keine Vacatur da. — Dies sagte er gehend; nun empfahl ich mich zu höchsten Gnaden.

War damit auch alle Hoffnung auf eine Anstellung am Hofe geschwunden, so suchte Graf Seeau doch den jungen Künstler auf andere Weise an München zu fesseln. Er war nicht allein Intendant, sondern zum Teil auch Unternehmer des Theaters; der Kurfürst besoldete die Kapelle und das Ballet und gab einen jährlichen Zuschuß von 9000 Gulden zu der Einnahme, welche Seeau zufiel. Dafür mußte er Oper und Schauspiel unterhalten, er engagierte die Mitglieder beider Gesellschaften, meistens geborne Münchner, die er für 8 bis 12 Gulden monatlich haben konnte[1]. Italienische Opern wurden nur im Karneval und bei großen Hoffesten — dann meist unentgeltlich — gegeben; neben dem Schauspiel machte man auch mit deutschen Opern einen Anfang, d. h. mit Bearbeitungen italienischer und französischer, denn deutsche Originalopern hatte man dort nicht. Von dem norddeutschen Singspiel Hillers wollte man in München so wenig wissen wie in Wien. Die Blüte des Wiener Singspiels aber begann erst im Jahre darauf. Damals hätte München mit Mozart an der Spitze Gelegenheit gehabt, die Führung in der ganzen Bewegung zu übernehmen. Denn dieser, der sich noch kurz zuvor dem Padre Martini als eifrigen Anhänger der italienischen Oper bekannt hatte, war nunmehr ganz Feuer und Flamme für die deutsche. Zum ersten Mal tritt eine Seite seines Wesens hervor, die sehr häufig übersehen wird: sein deutsches Nationalgefühl, das nunmehr, wenn

[1] Müller, Abschied von der Bühne S. 219.

auch zunächst noch mit einigen Schwankungen nach der italienischen Seite hin, auch seine Kunst immer stärker beherrscht[1].

Seeau fragte den Bischof von Chiemsee, ob Mozart sich durch eine kleine Beihilfe bestimmen lassen könnte, in München zu bleiben, was dieser freilich bezweifelte. Der Intendant hoffte auf einen dahingebenden Antrag Mozarts, dieser aber schildert seinen Eindruck von der deutschen Oper und von der Sängerin Kaiser höchst lebendig dem Vater (2. Oktober 1777)[2]:

Die erste Sängerin heißt Keiserin, ist eine Kochstochter von einem Grafen hier, ein sehr angenehmes Mädl, hübsch auf dem Theater. In der Nähe sah ich sie noch nicht. Sie ist hier geboren. Wie ich sie hörte, war es erst das dritte Mal daß sie agierte. Sie hat eine schöne Stimm, nicht stark, doch auch nicht schwach, sehr rein, gute Intonation. Ihr Lehrmeister ist Valesi, und aus ihrem Singen kennt man, daß ihr Meister sowohl das Singen als das Singenlehren versteht. Wenn sie ein paar Takt aushält, so hab ich mich sehr verwundert, wie schön sie das Crescendo und Decrescendo macht. Den Triller schlägt sie noch langsam, und das freut mich recht, dann er wird nur desto reiner und klarer, wenn sie ihn einmal geschwinder machen will; geschwind ist er ohnehin leichter. Die Leute haben hier eine rechte Freude mit ihr — — und ich mit ihnen. Meine Mama war im Parterre; sie ging schon um halb 5 Uhr hinein, um Platz zu bekommen; ich ging aber erst um halb 7 Uhr, denn ich kann überall in die Logen gehen, ich bin ja bekannt genug. Ich war in der Loge vom Haus Branca. Ich betrachtete die Keiserin mit meinem Fernglas, und sie lockte mir öfters eine Zähre ab; ich sagte oft Brava, Bravissima; denn ich dachte immer, daß sie erst das dritte Mal auf dem Theater ist. Das Stück hieß das Fischermädchen [la pescatrice], eine nach der Musik des Piccinni sehr gute Übersetzung. Originalstücke haben sie noch nicht. Eine deutsche opera seria möchten sie auch bald geben — — und man wünscht halt, daß ich sie komponierte.

Diesen Wunsch teilte auch der Professor **Huber**, der Mozart schon während des letzten Aufenthalts in Wien (1773) bei Mesmers gesehen und gehört hatte und bei Albert, dessen Gasthaus er abends zu besuchen pflegte, die Bekanntschaft mit ihm erneuerte. Er war Vize-Intendant des Theaters; er hatte die Arbeit, wie Mozart sich ausdrückt, „die Komödien, die man aufführen wollte, durchzulesen, zu

[1] In dem unten erwähnten Briefe an den Vater schreibt er: „Ich bin hier sehr beliebt, und wie würde ich erst beliebt werden, wenn ich der teutschen Nationalbühne in der Musik empor hälfe? und das würde durch mich gewiß geschehen, denn ich war schon voll Begierde zu schreiben, als ich das teutsche Singspiel hörte".
[2] B I 68f.

verbessern, zu verderben, hinzuzutun, hinwegzusetzen". Diese Korrektur mochte nötig sein, da die Direktion alles aufführte, was eingeschickt wurde, und sogar verbunden war, alle Münchner Produkte einzustudieren. Und da damals in München „fast jeder Student und Offiziant an der Autorsucht krank lag, wurden sie mit Wust überhäuft"[1]. Auch ihm konnte es nicht gleichgültig sein, ob ein Talent von solcher Bedeutung für das Theater gewonnen wurde oder nicht.

Andere teilten den Wunsch ebenfalls; Baron Rumling machte Wolfgang das Kompliment: „Spektakel sind meine Freude, gute Acteurs und Actrices, gute Sänger und Sängerinnen, und dann einen so braven Komponisten dazu, wie Sie!" Dazu meint Wolfgang (2. Okt. 1777): „Das ist freylich nur geredet — und reden läßt sich viel — doch hat er niemals mit mir so geredet." Bei Graf Jos. v. Salern, dem obersten Direktor der Musik und Oper (geb. 1718)[2], spielte er mehrere Tage hintereinander, „viel vom Kopf", „dann die zwei Cassationen für die Gräfin (Lodron) und die Finalmusik mit dem Rondo auf die letzt, auswendig"[3]. Mozart sagte dem lebhaft Beifall klatschenden Grafen, er wünschte nur, der Kurfürst wäre dabei gewesen und hätte die Stücke gehört; er getraute sich, es überhaupt mit jedem lebenden Komponisten aufzunehmen.

Auch mit früheren Bekannten und Freunden wurde der Verkehr wieder aufgenommen, so mit dem Sopranisten Consoli, dem Flötisten Becke und, trotz dem väterlichen Verbote, auch mit Mysliweczek, der damals an einer geheimen Krankheit im Spital lag. An einem Hauskonzert bei Albert traf Mozart mit einem Schüler Tartinis, Dubreil (?)[4], zusammen, den er für einen guten Treffer und tüchtigen Orchestergeiger hielt. Freilich, wie der Versuch lehrte, ganz ohne Grund (6. Okt. 1777)[5]:

Wir machten gleich zuerst die 2 Quintetti von Haydn, allein mir war sehr leid, ich hörte ihn kaum; er war nicht im Stand 4 Täkte fortzugeigen ohne zu fehlen; er fand keine Applikatur, mit die Sospirs[6] war er

---

[1] Müller a. a. O. S. 219. [2] Rudhart, Gesch. der Oper zu München I 130. [3] Die Kassationen sind K.-V. 247 und 287, die Finalmusik wohl K.-V. 250. Vgl. B I 67. [4] Jahn (I^4 408) macht ihn zu einem Geistlichen; Schiedermair dagegen vermutet wohl mit größerem Recht in ihm den kurf. Hofmusiker Ch. A. Dupreille (B I 72 A.). [5] B I 73. Die zwei Quintette stammten wohl von Mich. Haydn. Die drei Klavierkonzerte sind K.-V. 238, 246, 271, das Trio K.-V. 254 und die Kassation K.-V. 287. [6] Kleinere Pausen.

gar nicht gut Freund. Das Beste war, daß er sehr höflich gewesen und die Quintetti gelobt hat, sonst — —. Dann spielte ich das Konzert in C, in B, in Es und dann das Trio von mir. Das war gar schön akkompagniert; im Adagio habe ich 6 Takt seine Rolle spielen müssen. Zu guter Letzt spielte ich die letzte Kassation aus dem B von mir, da schauete alles groß drein. Ich spielte, als wenn ich der größte Geiger in ganz Europa wäre.

Als einer der treuesten Freunde erwies sich der Wirt Albert, der zugleich ein eifriger Musikliebhaber war[1]. Um Wolfgang an München zu fesseln, verhieß er ihm, zehn gute Freunde zusammenzubringen, von denen jeder monatlich einen Dukaten spenden sollte, also jährlich 600 fl.; es würde leicht sein, vom Grafen Seeau Aufträge zu erhalten, sodaß er auf 800 fl. Einkommen sicher rechnen könne. Wolfgang war begeistert von diesem Plane, es gelte jetzt nur, für den Anfang durchzuhalten; im November gingen die Konzerte an, die bis zum Mai fortdauerten, alle Samstag sollte eines in Alberts Saal stattfinden, und bis dahin würden auch die Fremden ankommen. Auch die Mutter war mit dem Vorschlage einverstanden, dagegen äußerte der Vater begründete Zweifel daran, daß sich diese „zehn charmanten Freunde" zusammenfinden und, wenn doch, ob sie ihr Wort auch halten würden. Käme die Sache nicht sofort ins Reine, so dürfe Wolfgang unter keinen Umständen Zeit und Geld mit einer ganz unsicheren Wartezeit verschwenden.

Wolfgang freilich glaubte auch ohne einen solchen Zuschuß in München aushalten zu können. Für das Essen würden schon Albert und die anderen Freunde sorgen. Vom Grafen Seeau rechnete er auf mindestens 300 fl., er wollte sich verpflichten, alle Jahre vier deutsche Opern, teils ernster, teils heiterer Art, zu schreiben, dann bekäme er für jede eine Abendeinnahme, was allein schon 500 fl. betrage. Aber auch dieser Plan schien dem Vater zu wenig aussichtsreich und ehrenvoll. „Daß Du allein in München leben könntest," schrieb er (6. Okt. 1777[2]), „hat seine Richtigkeit; allein, was würde Dir dieses für eine

[1] Er veranstaltete z. B. ihm zu Ehren eine kleine Nachtmusik von Blasinstrumenten; ein andermal war dort im Hause „eine geistliche Hochzeit oder altum tempus ecclesiasticum. Es wurde getanzt, ich tanzte aber nur 4 Menuetts — denn es war unter so viel Frauenzimmer eine einzige, welche auf dem Takt tanzte". B I 72.
[2] B III 206. Auch Nannerl schreibt am 6. Oktober: „Dir wäre es keine Ehre, wenn Du in München bliebest ohne Dienst. Es ist Dir mehr Ehr, wenn Du einen Dienst, da Du keinen bekommen hast, bey einem andern großen Herrn suchest. Du wirst schon einen finden". B IV 363.

Ehre machen, wie würde der Erzbischof darüber spotten. Das kannst Du allerort, nicht nur in München. Man muß sich nicht so klein machen und nicht so hinwerfen. Dazu ist ganz gewiß noch keine Not.“ Er bestand darauf, daß sie München sobald als möglich verlassen sollten. „Die schönen Worte,“ mahnt er (15. Okt. 1777)[1], „Lobsprüche und Bravissimo zahlen weder Postmeister noch Wirte, so bald man nichts mehr gewinnen kann, muß man alsogleich weiter trachten.“ Die guten Freunde könnten ja auch in seiner Abwesenheit zu seinem Vorteile weiter wirken. Wolfgang beurlaubte sich daher beim Grafen Seeau, wie er dem Vater erzählt (3. Okt.)[2]:

Heut um 8 Uhr frühe war ich beim Graf Seeau, machte es ganz kurz, sagte nur: Ich bin nur da, Ew. Excellenz mich und meine Sache recht zu erklären. Es ist mir der Vorwurf gemacht worden, ich sollte in Italien reisen. Ich war 16 Monat in Italien, habe 3 Opern geschrieben, das ist genug bekannt. Was weiter vorgegangen, werden Ew. Excellenz aus diesen Papieren ersehen. Ich zeigte ihm die Diplomata. Ich zeige und sage Ew. Excellenz dieses alles nur, damit, wenn eine Rede von mir ist und mir etwa Unrecht getan würde, sich Ew. Excellenz mit Grund meiner annehmen könne. Er fragte mich, ob ich jetzt in Frankreich ginge? Ich sagte, ich würde noch in Teutschland bleiben. Er verstand aber in München, und sagte, vor Freude lachend: So! hier bleiben Sie noch? Ich sagte: Nein, ich wäre gern geblieben; und die Wahrheit zu gestehen, hätte ich nur dessentwegen gern vom Churfürsten etwas gehabt, damit ich Ew. Excellenz hernach hätte mit meiner Komposition bedienen können, und ohne allen Interesse. Ich hätte mir ein Vergnügen daraus gemacht. Er rückte bey diesen Worten gar seine Schlafhauben.

Bei dieser außerordentlichen Ehre hatte es auch sein Bewenden. Der Graf war bei aller Freundlichkeit ein vorsichtiger Mann, der der großen Jugend Mozarts mißtraute und offenbar auch seine italienischen Erfolge nicht hoch genug schätzte, um eine Anstellung zu verantworten. Ein merkwürdiges Schicksal stellte nun gerade in dieser Zeit Mozart eine Vermehrung seiner italienischen Lorbeeren in Aussicht. Mysliweczek nämlich, der in München zum Karneval seinen Ezio und in den Fasten sein Oratorium Abramo ed Jsacco mit großem Beifall aufgeführt hatte[3] und für den nächsten Karneval nach Neapel berufen war, machte ihm Hoffnung auf einen Opernauftrag für Neapel und setzte ihm einen Brief an den Impresario Don Gaetano Santoro auf. Mozart fühlte eine unaussprechliche Begierde, „wieder einmal

[1] B III 216. [2] B I 70. [3] Müller a. a. O. S. 222 f.

eine opera zu schreiben" und schrieb ganz glücklich an seinen Vater (10. Okt. 1777)[1]:

Ich habe doch im Karneval meine gewissen 100 Dukaten; wenn ich einmal zu Neapel geschrieben habe, so wird man mich überall suchen. Es gibt auch, wie der Papa wohl weiß, im Frühling, Sommer und Herbst da und dort eine opera buffa, die man zur Übung und um nicht müssig zu gehen, schreiben kann. Es ist wahr, man bekömmt nicht viel, aber doch etwas und man macht sich dadurch mehr Ehre und Kredit, als wenn man 100 Konzerte in Teutschland gibt und ich bin vergnügter, weil ich zu komponieren habe, welches doch meine einzige Freude und Passion ist. Nun, bekomme ich wo Dienste oder habe ich wo Hoffnung anzukommen, so rekommandiert mich die scrittura viel, macht Aufsehen, und noch viel schätzbarer. Doch, ich rede nur; ich rede so wie es mir ums Herz ist — — wenn ich vom Papa durch Gründe überzeuget werde, daß ich unrecht habe, nun so werde ich mich, obwohlen ungern, drein geben; dann ich darf nur von einer opera reden hören, ich darf nur im Theater sein, Stimmen hören — — o so bin ich schon ganz außer mir.

Der Vater war durchaus nicht dawider, meinte aber, diese Angelegenheit müsse man betreiben, ohne den Hauptzweck der Reise aus den Augen zu verlieren; er setzte sich deshalb mit Mysliweczeck in Verbindung, glaubte indes später (26. Jan. 1778) zu bemerken, daß dieser ihm nur dann von der scrittura schreibe, die er nächstens erwarte, wenn er Gefälligkeiten von ihm verlange. In der Tat wurde nichts aus diesem Antrag. Ebensowenig glückte es dem Vater, Wolfgang einen Opernauftrag für den Himmelfahrtstag in Venedig zu verschaffen; der Impresario Michele dall' Agata (Beil. III F 2) gab ihm auf zwei Briefe nicht einmal Antwort (12. Febr. 1778).

Die künstlerischen Eindrücke, die Mozart damals in München empfing, werden sich im allgemeinen wenig von den früheren aus dem Jahre 1775 unterschieden haben; auch seine schöpferische Tätigkeit scheint so ziemlich geruht zu haben. Er selbst erwähnt gelegentlich sechs „Duette" für Violine und Klavier von dem Dresdner Hofkapellmeister Jos. Schuster (1748—1812), die „nicht übel" seien, und spricht die Absicht aus, bei längerem Aufenthalt in München ähnliche Stücke zu komponieren. Dazu ist es freilich nicht gekommen.

Am 11. Oktober mittags verließen die Reisenden München und kamen abends nach Augsburg. Den genauen Anweisungen des

[1] B I 77. [2] B I 78.

Vaters gemäß (25. Sept. 1777) nahmen sie im „Lamb in der Kreuzgasse" Quartier, „wo man Mittags die Person 30 Kr. bezahlt und schöne Zimmerl sind, auch die ansehnlichsten Leute, Engelländer, Franzosen ꝛc. einkehren". In der Familie des Oheims Franz Aloys Mozart fanden sie freundliche und herzliche Aufnahme, und Wolfgang schloß mit dessen munterer Tochter Maria Anna Thekla eine Freundschaft, die ihn für den ungünstigen Empfang schadlos halten mußte, der ihm von anderen Seiten her in der Vaterstadt seines Vaters zuteil wurde.

Dem Wunsche des Vaters gemäß mußte ihn der Vetter sogleich zu „Ihro Gnaden" dem Herrn Stadtpfleger von Langenmantel führen, einem alten Bekannten Leopolds. Wolfgang schildert diesen Besuch bei dem steifen Stadttyrannen, seinem „gestarzten Herrn Sohn und der langhalsigten gnädigen jungen Frau und der einfältigen alten Frau" sehr drastisch, sodaß der Vater an Wielands Abderiten erinnert wurde. Trotzdem führte er sich mit freiem Phantasieren und Prima-vista-Spielen bei ihm ein, darunter von „sehr hübschen Stücken eines gewissen Edelmann"[1]. Die Stelle ist wichtig als einer der wenigen brieflichen Belege für die schon vor Paris immer stärker werdende Annäherung Mozarts an die französische Klaviermusik.

Der wichtigste Augsburger Besuch Mozarts galt aber dem berühmten Orgel- und Klavierbauer Johann Andreas Stein (1728 — 1792), dem Schüler Gottfr. Silbermanns und Erfinder der sog. „deutschen Mechanik". Dem Rate des Vaters gemäß führte sich Wolfgang bei ihm unter fremden Namen und „als unwürdiger Scolar von Hrn. Sigl aus München" ein, verriet sich jedoch sehr bald durch sein Spiel. Nun war Steins Freude groß: „O, schrie er und umarmte mich, er verkreuzigte sich, machte Gesichter und war halt sehr zufrieden"[2]. Nicht minder fesselten Mozart die Steinschen Pianofortes; er sandte seinem Vater alsbald einen ausführlichen Bericht darüber, der nicht nur für sein Interesse, sondern namentlich auch für seine scharfe Beobachtungsgabe und Sachkenntnis bezeichnend ist (17. Oktober 1777[3]):

Ehe ich noch vom Stein seiner Arbeit etwas gesehen habe, waren mir die Spätischen Claviere die liebsten, nun aber muß ich den Steinischen den Vorzug lassen; denn sie dämpfen noch viel besser, als die Regensburger. Wenn ich stark anschlage, ich mag den Finger liegen lassen oder aufheben,

[1] B I 80ff. [2] B I 82. [3] B I 90f.

so ist halt der Ton in dem Augenblick vorbey, da ich ihn hören ließ. Ich mag an die Claves kommen, wie ich will, so wird der Ton immer gleich seyn, er wird nicht schebern, er wird nicht stärker, nicht schwächer gehen, oder gar ausbleiben; mit einem Worte, es ist alles gleich. Es ist wahr, er gibt so ein Pianoforte nicht unter 300 fl.; aber seine Mühe und Fleiß, die er anwendet, ist nicht zu bezahlen. Seine Instrumente haben besonders das vor andern eigen, daß sie mit Auslösung gemacht sind. Da gibt sich der Hundertste nicht damit ab; aber ohne Auslösung ist es halt nicht möglich, daß ein Pianoforte nicht schebere oder nachklinge. Seine Hämmerl, wenn man die Claves anspielt, fallen in dem Augenblick, da sie an die Saiten hinaufspringen, wieder herab, man mag den Clavis liegen lassen, oder auslassen. Wenn er ein solch Clavier fertig hat, (wie er mir selbst sagte) so setzt er sich erst hin, und probirt allerley Passagen, Läufe und Sprünge, und schabt und arbeitet so lange, bis das Clavier alles thut; denn er arbeitet nur zum Nutzen der Musique, und nicht seines Nutzens wegen allein, sonst würde er gleich fertig seyn. Er sagte oft: Wenn ich nicht selbst ein so passionirter Liebhaber der Musik wäre, und nicht selbst etwas weniges auf dem Clavier könnte, so hätte ich gewiß schon längst die Geduld bey meiner Arbeit verloren; allein ich bin halt ein Liebhaber von Instrumenten, die den Spieler nicht ansetzen, und die dauerhaft sind. Seine Claviere sind auch wirklich von Dauer. Er steht gut davor, daß der Resonanzboden[1] nicht bricht und nicht springt. Wenn er einen Resonanzboden zu einem Clavier fertig hat, so stellt er ihn in die Luft, Regen, Schnee, Sonnenhitze und allen Teufel, damit er zerspringt, und dann legt er Späne ein und leimt sie hinein, damit er recht stark und fest wird. Er ist völlig froh, wenn er springt; man ist halt hernach versichert, daß ihm nichts mehr geschieht. Er schneidet gar oft selbst hinein, und leimt ihn wieder zu, und befestigt ihn recht. Er hat drey solche Pianoforte fertig, ich habe erst heute wieder darauf gespielt. ——— Die Maschine, wo man mit dem Knie drückt, ist auch bey ihm besser gemacht, als bei den andern. Ich darf es kaum anrühren, so geht es schon; und sobald man das Knie nur ein wenig wegthut, so hört man nicht den mindesten Nachklang.

Mozart hat sich die neuen Instrumente nicht allein für sein eigenes Spiel zu Nutze gemacht, auch seine Kompositionen für Klavier tragen von jetzt an die deutlichen Spuren dieser Eindrücke. Stein aber benutzte seine Anwesenheit, um ihn über die Ausbildung seiner Tochter zu Rate zu ziehen. Denn Maria Anna Stein, geb. 1769, galt als das „Wunderkind von Augsburg"; sie hatte schon im April 1776 auf der Patrizierstube ihr erstes Konzert auf dem Flügel zu jedermanns Bewunderung gespielt, und vom Adel eine schöne Medaille erhalten[2].

---

[1] Mozart schreibt mit seltsamer Etymologie „Raisonance-Boden". [2] Schubart, Teutsche Chronk 1776, 289. Fr. Nicolai, Reise VII 156 f.

Sie ist später die Frau des Klavierbauers Andreas Streicher, des Jugendfreundes von Schiller, geworden und spielt bekanntlich als Frau Nannette Streicher später auch in Beethovens Leben eine rühmliche Rolle. Mozarts Worte über sie sind, wie alle seine Urteile über Künstler, messerscharf, aber sachlich und vor allem fruchtbar für den Gegenstand selbst und lehrreich für seine eigenen Ansichten darüber (24. Oktober 1777[1]):

A propos wegen seinem Mädl. Wer sie spielen sieht und hört und nicht lachen muß, der muß von Stein wie ihr Vater sein. Es wird völlig gegen den Discant hinauf gesessen, beileibe nicht mitten, damit man mehr Gelegenheit hat, sich zu bewegen und Grimassen zu machen. Die Augen werden verdreht, es wird geschmutzt; wenn eine Sache zweimal kömmt, so wird sie das 2te Mal langsamer gespielt; kommt selbe 3 Mal, wieder langsamer. Der Arm muß in alle Höhe, wenn man eine Passage macht, und wie die Passage markirt wird, so muß es der Arm, nicht die Finger, und das recht mit allem Fleiß schwer und ungeschickt thun. Das schönste aber ist, daß, wenn in einer Passage (die fortfließen soll wie Oel) nothwendiger Weise die Finger gewechselt werden müssen, so braucht's nicht viel Acht zu geben, sondern wenn es Zeit ist, so läßt man aus, hebt die Hand auf und fängt ganz commod wieder an, durch das hat man auch eher Hoffnung, einen falschen Ton zu erwischen, und das macht oft einen curiosen Effect. Ich schreibe dies nur, um den Papa einen Begriff vom Clavierspielen und Instruiren zu geben, damit der Papa seiner Zeit einen Nutzen daraus ziehen kann. Herr Stein ist völlig in seine Tochter vernarrt. Sie ist 8thalb Jahre alt; sie lernt nur noch alles auswendig. Sie kann werden, sie hat Genie; aber auf diese Art wird sie nichts, sie wird niemalen viel Geschwindigkeit bekommen, weil sie sich völlig befleißt, die Hand schwer zu machen. Sie wird das Nothwendigste und Härteste und die Hauptsache in der Musique niemalen bekommen, nämlich das Tempo, weil sie sich von Jugend auf völlig beflissen hat, nicht auf den Takt zu spielen. Herr Stein und ich haben gewiß 2 Stund mit einander über diesen Punkt gesprochen. Ich habe ihn aber schon ziemlich bekehrt. Er fragt mich jetzt in Allem um Rath. Er war in den Beecké völlig vernarrt. Nun sieht und hört er, daß ich mehr spiele als Beecké[2], daß ich keine Grimassen mache und doch so expressive spiele, daß noch Keiner, nach seinem Bekenntnisse, seine Pianoforte so gut zu tractieren gewußt hat. Daß ich immer accurat im Takt bleibe, über das verwundern sie sich alle. Das tempo rubato in einem Adagio, daß die linke Hand nichts darum weiß, können sie gar nicht begreifen; bey ihnen giebt die linke Hand nach[3].

[1] B I 95 f. [2] Mozarts Überlegenheit über diesen erkannte sogar Erzbischof Hieronymus an, wenn auch nur im intimsten Kreise, wie L. Mozart am 29. Juni 1778 schreibt (B IV 44). [3] Hier zeigt sich der Schüler seines Vaters, vgl. oben S. 22.

Eine ziemlich schwere Sonate von Beecké spielte er vom Blatt, »miserabile al solito«, zum größten Erstaunen des Komponisten Fr. H. Graf und des Organisten Schmittbauer.

Aber nicht allein als Pianist, sondern auch als Orgel- und Violinspieler erregte er allgemeine Bewunderung.

Als ich H: Stein sagte, ich möchte gern auf seiner Orgl [in der Barfüßer Kirche] spielen, denn die Orgl seye meine Passion, so verwunderte er sich groß und sagte: Was, ein solcher Mann wie Sie, ein solcher großer Clavierist will auf einem Instrumente spielen, wo keine Douceur, kein Expression, kein Piano, noch Forte statt findet, sondern immer gleich fortgehet? — Das hat alles nichts zu bedeuten. Die Orgl ist doch in meinen Augen und Ohren der König aller Instrumenten. Nu, meinetwegen, wir gingen halt mit einander. Ich merkte schon aus seinen Diskursen so, daß er glaubte, ich würde nicht viel auf seiner Orgel machen; ich würde par Exemple völlig Claviermäßig spielen. Er erzählte mir, er hätte auch Choberten[1] auf sein Verlangen auf die Orgel geführt, und es war mir schon bange (sagte er), denn Chobert sagte es allen Leuten, und die Kirche war ziemlich voll; denn ich glaubte halt, der Mensch wird voll Geist, Feuer und Geschwindigkeit seyn, und das nimmt sich nicht aus auf der Orgl, aber wie er anfing, war ich gleich anderer Meynung. Ich sagte nichts als dieß: Was glauben Sie, Hr. Stein, werde ich herumlaufen auf der Orgel? — — Ach Sie, das ist was ganz Anderes. Wir kamen auf den Chor, ich fing zu präludiren an, da lachte er schon; dann eine Fuge. Das glaube ich, sagte er, daß sie gern Orgel spielen, wenn man so spielt. — Vom Anfang war mir das Pedal ein wenig fremd, weil es nicht gebrochen war. Es fing C an, dann DE in einer Reihe. Bei uns aber ist D und E oben, wie hier Es und Fis. Ich kam aber gleich darein.

Auch im Kloster St. Ulrich spielte er die Orgel, zu der die abscheuliche Stiege hinaufführte, und verkehrte öfter im Kloster zum heiligen Kreuz, wo man ihn am 19. Oktober zum Speisen einlud und unter Tafel Musik machte (24. Oktober 1777)[2]:

So schlecht als sie geigen, ist mir die Musique in dem Kloster doch lieber als das Orchestre von Augsburg. Ich machte eine Sinfonie, und spielte auf der Violine das Concert ex B von Vanhall mit allgemeinem Applauso. Der Hr. Dechant ist ein braver, lustiger Mann; er ist ein Vetter vom Eberlin, heißt Zeschinger, er kennt den Papa ganz gut. Auf die Nacht beym Souper spielte ich das Strasburger Concert (S. 511). Es ging wie Oel. Alles lobte den schönen reinen Ton. Hernach brachte man ein kleines Clavicord. Ich präludierte und spielte eine Sonate und

[1] Schobert. [2] B I 94 f.

die Variationen von Fischer. Dann zischerten die andern dem Hrn. Dechant ins Ohr, er solle mich erst orglmäßig spielen hören. Ich sagte, er möchte mir ein Thema geben, er wollte nicht, aber einer aus den Geistlichen gab mir eins. Ich führte es spazieren und mitten darin (die Fuge gieng ex G minor) fing ich major an, und ganz etwas Scherzhaftes, aber im nämlichen Tempo, dann endlich wieder das Thema, und aber arschling; endlich fiel mir ein, ob ich das scherzhafte Wesen nicht auch zum Thema der Fugue brauchen könnte? — — Ich fragte nicht lang, sondern machte es gleich, und es ging so accurat, als wenn es ihm der Daser [Schneider in Salzburg] angemessen hätte. Der Hr. Dechant war ganz außer sich. Das ist vorbey, da nutzt nichts (sagte er), das habe ich nicht geglaubt, was ich da gehört habe, Sie sind ein ganzer Mann. Mir hat freilich mein Prälat gesagt, daß er sein Lebtag Niemand so bündig und ernsthaft die Orgl habe spielen hören. Denn er hat mich etliche Tage vorher gehört, der Dechant aber war nicht hier. Endlich brachte einer eine sonata her, die fugirt war, ich sollte sie spielen, Ich sagte aber: Meine Herren, das ist zuviel; das muß ich gestehen, die sonata werde ich nicht gleich so spielen können. Ja, das glaub ich auch (sprach der Dechant mit vielem Eifer, denn er war ganz für mich) das ist zuviel, da giebt's keinen, dem das möglich wäre. Übrigens aber, sagte ich, will ich es doch probiren. Da hörte ich aber immer hinter meiner den Dechant ausrufen: O Du Erzschufti! O Du Spitzbube! o Du Du! Ich spielte bis 11 Uhr. Ich wurde mit lauter Fugenthemata bombardirt und gleichsam belagert.

Die Stelle ist lehrreich nicht allein für Mozarts Fertigkeit auf der Orgel und sein kontrapunktisches Können, das in den Werken der letzten beiden Jahre gegen das leichte, galante Wesen ziemlich zurückgetreten war, sondern namentlich für seine damalige Art zu improvisieren. Er phantasiert nicht blind drauf los, sondern von Anfang an schwebt ihm in großen Zügen ein dreiteiliges Stück vor. Innerhalb dieser Form aber liebt er die Überraschungen: der Mittelsatz wird im Gegensatz zum Anfang, für den die Tonart G moll bezeichnend ist, in Dur und „scherzhaft" gehalten, die Wiederkehr bringt das Hauptthema in der Umkehrung und fügt ihm endlich noch als letzten Trumpf den Gedanken des Mittelsatzes als Kontrapunkt bei. Es ist der alte Brauch des Improvisierens, von fremdem oder alltäglichem Gut auszugehen und von da aus die Phantasie des Hörers emporzutragen, jedoch, und das ist das echt Mozartsche, unter Wahrung einer übersichtlichen, abgerundeten Form.

Zum Danke für die gute Aufnahme im Kloster schenkte Mozart dem Prälaten Barth. Christa seine Messen in F (S. I. 6) und C (S. I. 8) und sein Misericordias. Wegen einer Litanei de venerabili

verwies er die Brüder an seinen Vater, dem er (20. November 1777) die letzte „ex E♭“ (S. II. 4) als passend vorschlägt.[1]

Im allgemeinen war Mozart freilich von der Ausburger Musik sehr wenig befriedigt, er fand sie „von Herzen schlecht“ und das Orchester „zum Frais kriegen“, weshalb er denn auch bei der Begleitung seiner Vorträge in fortwährender Angst schwebte. Zudem hatte es mit der Veranstaltung eines Konzertes seine Schwierigkeiten. Der junge Herr von Langenmantel hatte ihm zwar versprochen, „auf der Stube“ eine Akademie bloß für die Herren Patricii zu veranstalten, nahm jedoch, nachdem er in einer Gesellschaft bei sich Wolfgangs Kunst nach Kräften ausgenützt hatte, die Zusage wieder zurück, da „Patricii nicht bei Cassa seien“. Auch waren die „Abderiten“, Langenmantel voran, taktlos genug, Wolfgang bei Tische mit seinem päpstlichen Ordenskreuz zu necken, was dieser schließlich grob zurückwies; das Kreuz aber scheint er von da an nicht mehr getragen zu haben. Auch in die erbitterten Streitigkeiten der beiden Konfessionen[2] wurde er hineingezogen. Er hatte versprochen, das Konzert, das eine Gesellschaft von Patriziern beider Bekenntnisse wöchentlich auf der Geschlechterstube veranstaltete[3], zu besuchen und vielleicht zu spielen; da es aber Katholiken waren, die ihn so unwürdig behandelt hatten, wollte er nur für wenige Freunde und Kenner eine Akademie geben. Nun setzte Stein die Evangelischen in Bewegung, und diese kamen Wolfgang so artig entgegen, daß er doch in die „Bauernstub-Akademie“ ging[4], eine seiner Sinfonien aufführen ließ, in der er selbst mitgeigte, und ein Konzert und eine Sonate spielte. Der Vater schrieb freilich mißbilligend (20. Oktober 1777), ihn „würden sie schwerlich in ihre Bettel-Akademie gebracht haben“. Der Ertrag war denn auch darnach: zwei Dukaten wurden Mozart von den begeisterten Kunstfreunden eingehändigt.

Etwas besseren Erfolg hatte das Konzert, das am 22. Oktober durch die Bemühungen seiner Freunde, namentlich des Grafen Wolfegg, zustande gekommen war.

[1] Eine Cmoll-Messe, die er damals neu geschrieben haben soll und die Gathy (Revue et gaz. mus. 1856, Nr. 12, p. 90f.) für echt hält, ist sicher unecht, vgl. Jahn I⁴ 418 A. Abgesehen von dem unmozartschen Charakter der Komposition wäre es doch sehr auffallend, daß Mozart von diesem Auftrag dem Vater gar nichts berichtete. [2] Vgl. darüber Schubart, Selbstbiogr. 17 II, S. 15. Risbeck, Briefe über Deutschland II 55. [3] Cramer, Magazin II 126. [4] In Wolfgangs derbhumoristischem Verzeichnis der Teilnehmer (B I 89) erblickt Jahn I⁴ 419 A. ein Seitenstück von Göthes Personenverzeichnis zu Hanswursts Hochzeit.

Was meynt der Papa, was das erste war nach der Sinfonie? — Das Concert auf 3 Claviere. Herr Demmler[1] spielte das erste, ich das zweyte, und Herr Stein das dritte. Dann spielte ich allein die letzte Sonate ex D fürn Dürnitz [vgl. S. 397], dann mein Concert ex B [XVI, 6], dann wieder allein ganz orglmäßig eine Fuge ex C minor, und auf einmal eine prächtige Sonate ex C major so aus dem Kopfe mit einem Rondeau auf die letzt. Es war ein rechtes Getös und Lärm. Hr. Stein machte nichts als Gesichter und Grimassen für Verwunderung; Hr. Demmler mußte beständig lachen. Das ist ein so kurioser Mensch, daß, wenn ihm etwas sehr gefällt, so muß er ganz entsetzlich lachen. Bey mir fing er gar zu fluchen an. — — Graf Wolfegg lief immer im Saal herum und sagte: so habe ich mein Lebetag nichts gehört. Er sagte zu mir: Ich muß Ihnen sagen, daß ich Sie niemals so spielen gehört, wie heute; ich werde es auch Ihrem Vater sagen, sobald ich nach Salzburg komme[2].

Ein „unvergleichlicher Artikel in der Maschenbauerischen Zeitung Nr. 213", der L. Mozarts Herz erfreute, war vielleicht von Herrn v. Zabuesnig, an dessen schönes Gedicht (Beil. III A, 3) er Wolfgang erinnert hatte. Dagegen war die Einnahme von diesem Konzert, in welchem er „seine ganze Stärke gezeigt hatte"[3], nicht glänzend, 90 Gulden auf 16 Gulden 30 Kr. Unkosten. Wolfgang hatte keine Ursache, zu widerrufen, was er seinem Vater im Ärger über das Benehmen der Patrizier geschrieben hatte (16. Oktober 1777):

Das kann ich sagen, wenn nicht ein so braver Herr Vetter und Base und so liebs Bäsle da wäre, so reuete es mich soviel als ich Haare im Kopf habe, daß ich nach Augsburg bin. Nun muß ich von meiner lieben Jungfer Bäsle etwas schreiben; das spar ich mir aber auf morgen, denn man muß ganz aufgeheitert seyn, wenn man sie recht loben will, wie sie es verdienet. — Den 17.ten in der Frühe schreibe und betheure ich daß unser Bäsle schön, vernünftig, lieb, geschickt und lustig ist; und das macht, weil sie brav unter die Leute gekommen ist, sie war auch einige Zeit zu München. Das ist wahr, wir zwey taugen recht zusammen, denn sie ist auch ein bischen schlimm[4]; wir foppen die Leute mit einander daß es lustig ist.[5]

Es war eine recht harmlose, lustige Liebelei, die sich da zwischen den beiden jungen Leuten entspann. Gegen ein hingeworfenes Wort des Vaters nimmt Wolfgang die neue Freundin eifrig in Schutz (25. Oktober 1777)[6], sie sei nichts weniger als ein Pfaffenschnitzl. „Gestern hat

[1] Joh. Mich. Demmler, Organist (gest. 1784). [2] B I 96. [3] Paul v. Stetten, Kunst-, Gewerbe- und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg 1779, S. 554. [4] „Schlimm" ist ein heute noch in Österreich beliebter Ausdruck für einen Menschen, der anzügliche Neckereien liebt. [5] B I 89. [6] B I 98.

sie sich mir zu Gefallen französisch angezogen; da ist sie um 5 p. Cento schöner." Er schenkte ihr sein Porträt in einem kleinen Medaillon, und sie mußte ihm versprechen, sich für ihn in französischer Tracht zeichnen zu lassen. Damit noch nicht zufrieden, bittet er seinen Vater, er möge ihr von den vielen Galanterien, die von den früheren Reisen her bei ihnen aufbewahrt wurden, etwas zum Andenken schicken, ein Doppeltüchel von der Mama, von ihm eine Dose, Zahnstocherbüchs oder dgl. Es gab daher nach dem fröhlichen Zusammensein einen betrübten Abschied, von dem auch Stein nebst dem erstaunlichen Lob über Wolfgangs Leistungen dem Vater berichtete [1].

Unmittelbar nach der Abreise nahm der Vater nochmals Gelegenheit, dem Sohn zu dessen Namenstag (31. Oktober) ernstlich ins Gewissen zu reden.

Ich soll Dir zu Deinem Namenstage Glück wünschen. Aber was kann ich Dir itzt wünschen, was ich dir nicht immer wünsche? — — Ich wünsche Dir die Gnade Gottes, die Dich aller Ort begleite, die Dich niemals verlassen wolle, und niemals verlassen wird, wenn Du die Schuldigkeit eines wahren katholischen Christen auszuüben beflissen bist. Du kennst mich. — Ich bin kein Pedant, kein Betbruder, noch weniger ein Scheinheiliger, allein Deinem Vater wirst du wohl eine Bitte nicht abschlagen? Diese ist, daß Du für Deine Seele besorgt seyn wollest, daß Du Deinem Vater keine Beängstigung in seiner Todesstunde verursachest, damit er in jenem schweren Augenblicke sich keinen Vorwurf machen darf, als hätte er an der Sorge für Dein Seelenheil etwas vernachlässigt. Lebe wohl! Lebe

---

[1] Das gab diesem Veranlassung, bei dem nächsten Bölzlschießen „den traurigen Abschied in den zwey in Tränen zerfließenden Personen, des Wolfgang und des Bäsle" auf der Scheibe erscheinen zu lassen. „Die Scheibe war allerliebst", meldete er (17. November 1777). „Eine Augsburgerin stand rechter Hand und präsentierte einem jungen Menschen, der Stiefl anhatte und reisefertig war, einen Reisebuschen, in der anderen Hand hatte sie ein erstaunlich auf dem Boden nachschleppendes Leinlach, womit sie die weinenden Augen abtrocknete. Der Chapeau hatte auch ein dergleichen Leinlach, tat das nämliche und hielt in der anderen Hand seinen Hut, auf dem das Zentrum war, weil es leichter zu sehen war als auf dem Reisebusch. Oben stand geschrieben:

Adieu meine Jungfer Baas! — Adieu mein lieber Vetter!
Ich wünsch zur Reise Glück, Gesundheit, gutes Wetter;
Wir haben 14 Täg recht fröhlich hingebracht;
Das ists, was beyderseits den Abschied traurig macht.
Verhaßtes Schicksal! — — ach! — ich sah sie kaum erscheinen;
So sind sie wieder weg! — wer sollte nun nicht weinen?"

Wolfgang hat mit dem Bäsle noch nachher im Briefwechsel gestanden (s. Beil.).

glücklich! Lebe vernünftig! Ehre und schätze Deine Mutter, die in ihrem Alter nun viele Mühe hat. Liebe mich, wie ich Dich liebe als Dein wahrhaft sorgfältiger Vater.

Die Antwort des Sohnes ist in dem Tone der Ehrerbietung gehalten, die in so ernsten Angelegenheiten die Kinder den Eltern erwiesen[1]:

Ich küsse dem Papa die Hände, und danke gehorsamst für den Glückwunsch zu meinem Namenstag. Lebe der Papa unbesorgt; ich habe Gott immer vor Augen, ich erkenne seine Allmacht, ich fürchte seinen Zorn; ich erkenne aber auch seine Liebe, sein Mitleiden und Barmherzigkeit gegen seine Geschöpfe; er wird seine Diener niemalen verlassen. Wenn es nach seinem Willen geht, so geht es auch nach meinem; mithin kann es nicht fehlen — ich muß glücklich und zufrieden seyn. Ich werde auch ganz gewiß mich befleißen, Ihrem Befehle und Rath, den Sie mir zu geben die Güte hatten, auf das Genaueste nachzuleben.

Am 26. Oktober reisten Mutter und Sohn über Donauwörth und Nördlingen nach Hohenaltheim, wo sich damals Fürst Kraft Ernst von Öttingen-Wallerstein auf seinem Lustschloß aufhielt. Die Musik wurde an diesem kleinen Hofe besonders eifrig gepflegt[2]. Berühmte Virtuosen, so der Geiger Janitsch, der Cellist Jos. Reicha und der Oboist Berwein, saßen im Orchester, das unter der Leitung des weitgereisten Ant. Rosetti, zugleich eines namhaften Instrumentalkomponisten[3], „die feinsten und oft unmerklichsten Abstufungen des Tones" herausbrachte[4]. Auch mit dem ausgezeichneten Pianisten und fruchtbaren Komponisten Ignaz von Beecké, der damals Hauptmann in einem württembergischen Dragonerregiment und Intendant der Hofmusik war, wurden persönliche Beziehungen angeknüpft. Der Vater witterte freilich auch bei ihm Neid und Eifersucht auf Wolfgang: als ihm berichtet wurde, dieser habe auf der Violine spielend herumgetanzt und sich auch sonst närrisch benommen, habe Beecké daraus Anlaß genommen, seine Verdienste als Künstler herabzusetzen. Das stellte freilich Wolfgang ganz entschieden in Abrede, er habe sich vielmehr stets „ganz serios" benommen. Dagegen wußte er von Beecké nur Freundliches zu berichten. Er hatte ihn gut aufgenommen, ihm für den Fall, daß er nach Paris gehen wollte,

[1] Die beiden Briefe B III 230 und I 97. [2] Vgl. K. H. v. Lang, Memoiren 1842 I 56 ff. und besonders L. Schiedermair SIMG IX 83 ff. [3] O. Kaul, Einleitung zu Rosettis Ausgewählten Sinfonien DTB XII 1. [4] Schubart, Ästhetik S. 169.

allerlei Ratschläge gegeben und sich auch von ihm vorspielen lassen. Auch über Wien hatten sie sich unterhalten, und daß Kaiser Joseph ein Kenner des Satzes, aber nicht eigentlich Liebhaber der Musik sei, weshalb ihm Beecké nur Fugen und dergleichen „Kindereien“ vorgespielt habe; es werde beim Kaiser im Kabinett Musik gemacht, wovor die Hunde weglaufen möchten. Sie teilten sich auch die Erfahrung mit, daß sie beide leicht Kopfweh von der Musik bekämen, Beecké bei guter, Mozart bei schlechter.

Den Hauptzweck seines Aufenthaltes, nämlich bei dem Fürsten selbst, der Wolfgang einst in Neapel zu sich geladen hatte, ein Konzert zu geben, erreichte Mozart nicht, da Kraft Ernst damals in gedrückter Stimmung war und keine Musik hören mochte. Trotzdem dauerte der Aufenthalt in Hohenaltheim eines Katarrhs der Mutter halber mehrere Tage.

Mannheim

Am 30. Oktober kamen die Reisenden in Mannheim an, in der Stadt, die zwar Mozarts äußere Lage nach längerem Hoffen und Harren ebensowenig bessern und klären sollte wie München, aber dafür für seine Entwicklung als Mensch und als Künstler um so bedeutungsvoller geworden ist.

Der regierende Kurfürst Karl Theodor[1] war in seiner Jugend durch die Schule der Jesuiten gegangen, hatte dann die Universitäten Leyden und Löwen besucht und schon während seiner Studienzeit eine lebhafte Vorliebe für die französische Kultur bewiesen, die durch seine persönliche Freundschaft mit Voltaire neue Nahrung erhielt. Der Hof von Versailles war in allem sein Vorbild so gut wie das Karl Eugens von Württemberg, nur daß, der Lage des Landes gemäß, in der Pfalz das französische Wesen weit tiefer in das Volk hinabdrang als in Schwaben. Schubart meinte sogar im Jahre 1773, man könne die Pfälzer „ebenso leicht für eine Kolonie von Franzosen als von deutschen Provinzialen halten[2]“. Diese durch die spätere Hinwendung zum national Deutschen keineswegs beseitigte französische Unterströmung hat auch in Mozarts Schaffen noch merklich nachgewirkt, und Mannheim ist in dieser Beziehung für ihn die natürliche Vorstufe für Paris geworden.

Auch in sittlicher Hinsicht war Mannheim ein Klein-Paris. Mitten in dem glänzenden Leben und Treiben blühte eine arge Pfaffen-, Günstlings- und Maitressenwirtschaft und fanden dunkle Ehrenmänner aller Art reichlich Gelegenheit, im Trüben zu fischen. Der für Wissen-

---

[1] Geb. 1724, kam er 1743 zur Regierung, wurde 1778 Kurfürst von Bayern und starb 1799 in München. [2] Leben I 14, S. 136.

schaft und Kunst eingenommene und nicht unbegabte, aber willens- und charakterschwache Fürst gab im Guten wie im Schlimmen den Ton an, und so standen alle die hochfliegenden Kulturpläne in grellem Gegensatz zu dem schrankenlosen und oberflächlichen Genußleben des Hofes. Mag indessen das glänzende Mannheimer Kunstleben mehr ein Erzeugnis fürstlicher Prachtliebe als wirklichen Kunstsinnes sein, Wissenschaft und Kunst sind dadurch jedenfalls nachhaltig gefördert worden. Mannheim verdankte seinem Fürsten eine Bibliothek und Naturaliensammlung, eine Zeichen- und Bildhauerakademie, Gemälde- und Kupferstichsammlungen und einen Antikensaal mit erlesenen Gipsabgüssen, den einzigen, den es damals in Deutschland gab[1]. Indessen brach sich neben dem Franzosentum bald auch der damals durch Friedrich den Großen und seine Taten geweckte deutsche Nationalgeist Bahn. Einer seiner Hauptvorkämpfer war der aus Schillers Leben bekannte Buchhändler Chr. Fr. Schwan, der der späteren deutschen Oper durch Übersetzung französischer Operetten wirksam vorgearbeitet hat. 1775 trat der Kurfürst selbst an die Spitze der Bewegung; er begründete die Kurpfälzische Deutsche Gesellschaft, die alle verfügbaren geistigen Kräfte zur Reinigung der deutschen Sprache, Säuberung der Rechtschreibung und Verbreitung des guten Geschmackes vereinigen sollte[2], ein Programm, das deutliche Spuren Gottschedschen Geistes an sich trägt. Auch Klopstocks Anwesenheit in jenem Jahre war nicht ohne Einfluß geblieben, zu Mitgliedern aber suchte man außer den einheimischen Größen wie Gemmingen, Klein, Dalberg, Maler Müller auch Männer von anerkanntem Rufe, besonders Lessing[3] und Wieland[4], zu gewinnen, freilich ohne Erfolg.

Alsbald erfaßten diese nationalen Bestrebungen auch das Theater[5]. Schon mit der Entlassung der französischen Schauspielergesellschaft im Jahre 1770 war der erste Schritt getan worden[6]; Hof und Ge-

---

[1] Schubart, Selbstbiogr. I 14, 145. Göthe, Dichtung und Wahrheit 3. Teil, 11. Buch. Schiller, Thalia I 176 ff. (Boas, Nachtr. II 355 ff.) Aus Herders Nachl. III 371 f., 374. Sophie La Roche, Briefe über Mannheim S. 233. [2] Schubart, Teutsche Chronik 1775, 729 f. Häusser, Gesch. d. rhein. Pfalz II 943 ff. Er. Schmidt, Lessing II 330 f. B. Seuffert, Anzeiger f. deutsches Altertum VI 276 ff. VIII 167 ff. [3] Schmidt, Lessing a. a. O. [4] Wieland, Briefe an Merck I 105 ff., II 104. [5] Vgl. die gründliche Darstellung von F. Walter, Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe, Leipzig 1898 und Ders., Archiv und Bibliothek des Großh. Hof- und Nationaltheaters zu Mannheim, Leipzig 1899. [6] Walter, Gesch. S. 246.

sellschaft begannen an deutschen Stücken mehr und mehr Gefallen zu finden, und die Marchandsche Truppe führte neben Übersetzungen französischer Operetten bereits auch deutsche Originalsingspiele auf. 1775—1777 wurde das Nationaltheater gebaut, kein Geringerer als Lessing sollte die Leitung übernehmen[1]. Freilich zerschlugen sich die Verhandlungen mit ihm schon nach kurzer Zeit[2].

Weit fruchtbarer als für das Schauspiel sollte die nationale Bewegung indessen für die Oper werden, wie denn überhaupt Mannheim seinen Ruf als des „Paradieses der Tonkünstler"[3] nicht erst zu erobern brauchte. Das Schicksal fügte es, daß die nationale Oper der Deutschen in demselben südwestlichen Winkel Deutschlands, der 55 Jahre zuvor ihr letztes Lebenszeichen vor dem vollständigen Triumph der Italiener gesehen hatte[4], nunmehr auch ihr Erwachen aus langem Dornröschenschlaf erleben sollte.

Der Anstoß ging von Wieland aus, der durch die Singspielleistungen der Seylerschen Truppe zu dem Gedanken ermutigt worden war, neben das Singspiel, das mit seinem Liedcharakter und seinem eingestreuten Dialog doch nur ein unvollkommener Ersatz für eine Oper war, eine vollgültige, ernste Oper zu stellen, die freilich — und hierin wirkt die alte Renaissanceoper noch nach — „im Geschmacke der Alten, wiewohl mit einigen seinen Zeiten angemessenen Modifikationen", gehalten sein sollte[5]. Den geeigneten Komponisten dazu fand er in Anton Schweitzer (1735—1787), dem damaligen Kapellmeister der Seylerschen Truppe, der ebenfalls vom Singspiel herkam und durch seine Schöpfungen den leicht entzündlichen Dichter „in einen Taumel des Enthusiasmus für das lyrische Theater hineingezerrt" hatte[6]. So entstand die Oper Alceste, aufgeführt am

[1] Schmidt a. a. O. Müller, der im Dezember 1776 in Mannheim war, berichtet (Abschied von der Bühne 207 ff.) nach den eigenen Äußerungen des Kurfürsten und des Ministers von Hompesch, wie begeistert man damals in Mannheim von diesen Aussichten war. [2] Walter S. 267 ff. [3] F. H. Jacobi, Briefe I S. 273. Wieland schreibt an Merck (II, S. 116): „Nach Mannheim muß ich, denn ich will und muß einmal in meinem Leben mich recht an Musik ersättigen, und wann oder wo werde ich jemals dazu bessere Gelegenheit finden?" Auch Klopstock war besonders der Musik wegen nach Mannheim gereist (Briefe an Merck II, S. 51) und „man beeiferte sich, seinen großen Geschmack zu befriedigen" (Schubart, Teutsche Chronik 1775, S. 183). [4] H. Kretzschmar, SJMG III 292. [5] Euphorion I 529. [6] J. Maurer, A. Schweitzer als dramatischer Komponist, Leipzig 1912.

28. Mai 1773 zu Weimar, ein Werk, dessen Musik Wieland nicht allein über die besten Italiener, sondern auch über Glucks Alceste stellte[1]. Hier fand er sein musikdramatisches Ideal, die Unterordnung des Komponisten unter den Dichter und die wechselseitige Ergänzung von Text und Musik, verwirklicht, und seine „Briefe über das deutsche Singspiel Alceste"[2], die ja bekanntlich durch ihren Vergleich mit Euripides Göthes Farce hervorriefen, atmen stolze Befriedigung über den gelungenen Fortschritt. Natürlich erregte eine solche Neuerung neben großer Begeisterung auch heftigen Tadel, der mitunter satirische Form annahm[3]; man bemängelte die Abhängigkeit von Metastasio, vermißte Charakteristik und dramatischen Zug, fand die Orchestration zu überladen und überhaupt das Ganze zu weichlich und eintönig[4]. Manche dieser Vorwürfe, wie der der Eintönigkeit und der zu dicken Orchestration, sind sicher berechtigt, dagegen bleibt der Vergleich mit Metastasio an der Oberfläche haften: gerade das Hauptkennzeichen des Italieners, das Intrigenspiel, ist gänzlich beseitigt. Dagegen ist Schweitzers Bestreben, seinem Dichter bis in die feinsten Spitzen des Gefühlslebens zu folgen, durchaus anerkennenswert; wenn es ihm nicht gelang, ein voll befriedigendes Musikdrama zu schaffen, so ist daran neben dem allzu lyrischen Charakter der Dichtung sein Mangel an großzügiger Gestaltungskraft schuld, und hier wirkt entschieden seine Schulung an den kleinen Formen des Singspiels nach. So reich das Werk an gelungenen und wirklich bedeutenden Einzelheiten ist, so fehlt ihm doch der hinreißende dramatische Schwung im Ganzen. Es ist ein Versuch, wenn auch ein bedeutungsvoller, zu einer deutschen Vollloper.

Das Aufsehen erregende Werk hatte in Weimar nachhaltigen Erfolg und fand sehr bald den Weg auch an auswärtige Bühnen[5]. Am 13. August 1775 veranstaltete Karl Theodor eine glänzende Aufführung in Schwetzingen[6]. Man empfand das ungewöhnliche Ereignis, daß hier eine deutsche Oper, von einem Deutschen gedichtet, von einem

[1] Brief an Klein, Morgenblatt 1820, Nr. 160. Zur Alceste im allgemeinen B. Seuffert, Prolegomena zu einer Wielandbiographie 1898, V 26. [2] Teutscher Mercur I 34 ff., 223 ff., II 221 ff. [3] Dazu gehört außer Göthes Farce auch die Parodie „Orpheus und Euridice" von Einsiedel und Seckendorff (1779), vgl. Maurer S. 24. [4] Die Belege bei Maurer S. 23 f. Zelter, Briefw. mit Göthe (Reclam) III 38, fühlte sich durch Wielands Lobrednerei abgestoßen, läßt aber Schweitzer doch Gerechtigkeit widerfahren, wenn er ihn auch unter Gg. Benda stellt. [5] Vgl. die Statistik bei Maurer S. 22 f. [6] Teutsch. Merc. 1775 III 268 ff. Schubart, Teutsche Chronik 1775, 535, 575, 716, 720.

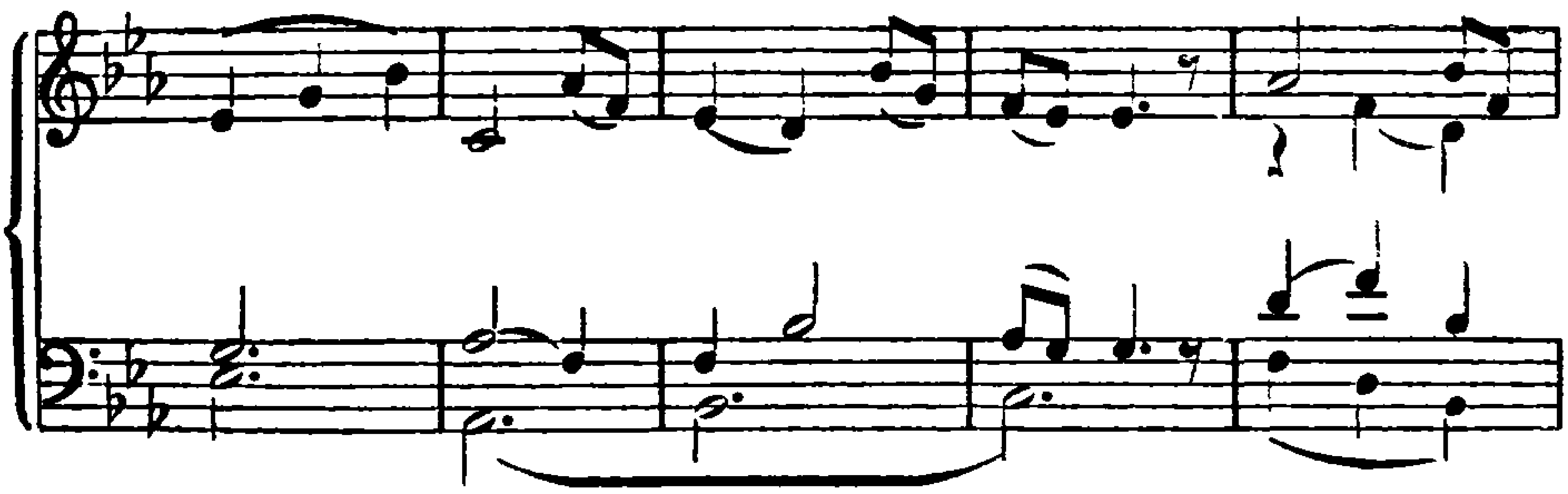
Deutschen komponiert, von Deutschen gesungen, vor einem deutschen Fürsten mit Beifall aufgeführt wurde. Im folgenden Sommer erhielt Wieland den Auftrag, eine neue Oper für Mannheim zu dichten, die Schweitzer unter seinen Augen komponieren sollte.

Auch Mozart hat die Alceste in Mannheim kennen gelernt; er führte ihren Erfolg wesentlich auf ihre Eigenschaft als erste deutsche Oper zurück[1] und schrieb später dem Vater (18. Dezember 1778)[2]: „Das Beste an der traurigen Alceste (nebst einigen Anfängen, Mittelpassagen und Schlüssen einiger Arien) ist der Anfang des Rezitativs „O Jugendzeit" und dies hat erst der Raaff gut gemacht; er hat es dem Hartig .... punktiert und dadurch die wahre Expression hineingebracht; das Schlechteste aber (nebst dem stärksten Teil der Opera) ist ganz gewiß die Ouvertüre".

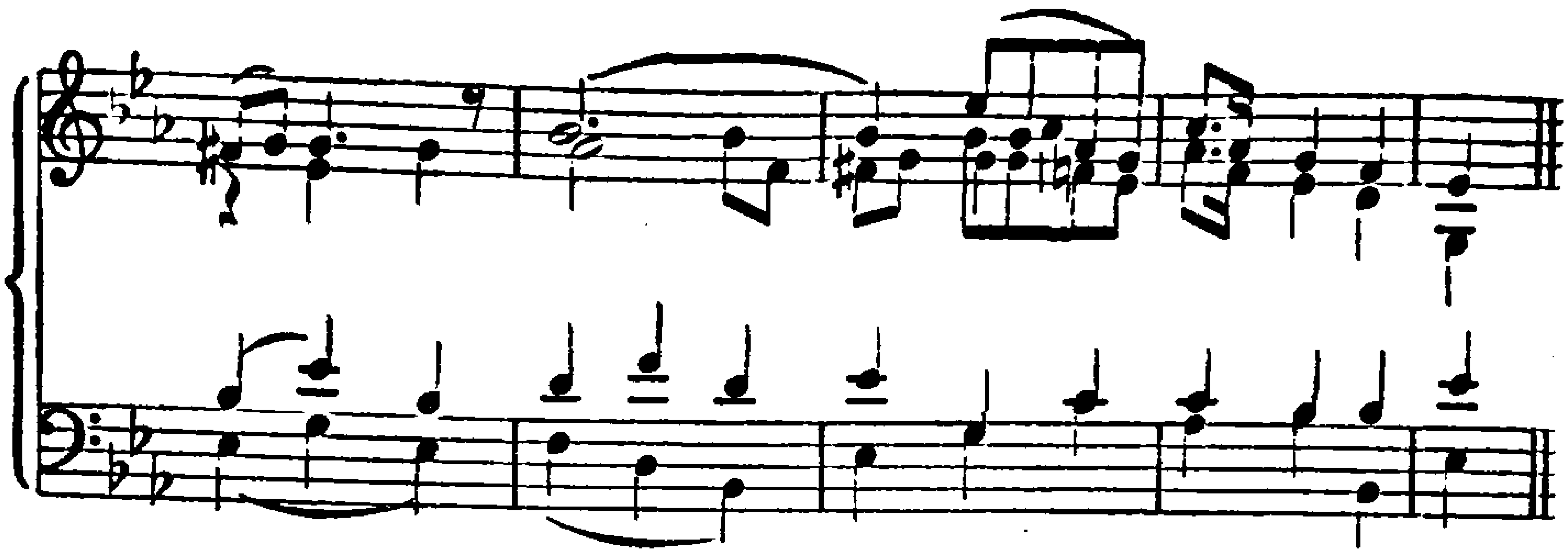
Durch diesen Erfolg ermutigt wagte man in Mannheim, diesmal mit eigenen Kräften, einen neuen Schritt. Der Professor Anton Klein, früher Jesuit, als Lehrer der Philosophie und der schönen Wissenschaften wie als Schriftsteller eines der eifrigsten Glieder des Schwanschen Kreises, persönlich allerdings ein starker Streber und Speichellecker, dichtete die Oper „Günther von Schwarzburg"[3], die mit der Musik vom Kapellmeister Ign. Holzbauer (1711—1783)[4] am 5. Januar in dem prächtigen großen Opernhause, mit allem Aufwande ausgestattet[5], aufgeführt wurde. Schubart hatte die „heilsame Revolution des Geschmacks" im voraus freudig begrüßt[6] und der Beifall war groß, auch an auswärtigen Bühnen hatte die Oper Glück. Die Kritik[7] fand auch hier am Texte vieles auszusetzen, ja, Wieland

[1] B I 133. [2] B I 276. [3] Günther von Schwarzburg, ein Singspiel in drei Aufzügen für die Kurpfälzische Hoffingbühne. Mannheim, Schwan (1777). [4] Neu herausgegeben von H. Kretzschmar DT VIII/IX. Die schön gestochene Partitur (Mannheim bei Götz) ist Karl Theodor, „dem durchlauchtigsten Gönner der Tonkunst, unter dessen erhabenem Schutze die Pfälzische Bühne zum erstenmal einen deutschen Helden besang", gewidmet. [5] Die Dekorationen waren von Quaglio gemalt; das dazu gehörige Ballett hatte Lauchery erfunden, Cannabich komponiert. Nach Burney (Reise II 72) wurden auf eine Karnevalsoper 48000 Fl. verwandt. [6] Teutsche Chronik 1776, 630 f. Die Oper wurde 1785 wieder in Mannheim mit Beifall öfter gegeben, Schillers Thalia I, S. 185 f. (Boas, Nachtr. II, S. 32 f., 494.) [7] Eine ausführliche Besprechung findet sich in den Rhein. Beitr. 1777 I, S. 377 ff. Vgl. Vogler, Betrachtungen der Mannheim. Tonschule I, S. 116 ff. Etwas von und über Musik S. 34 f. Düntzer, Frauenbilder aus Göthes Jugendzeit S. 258 f.

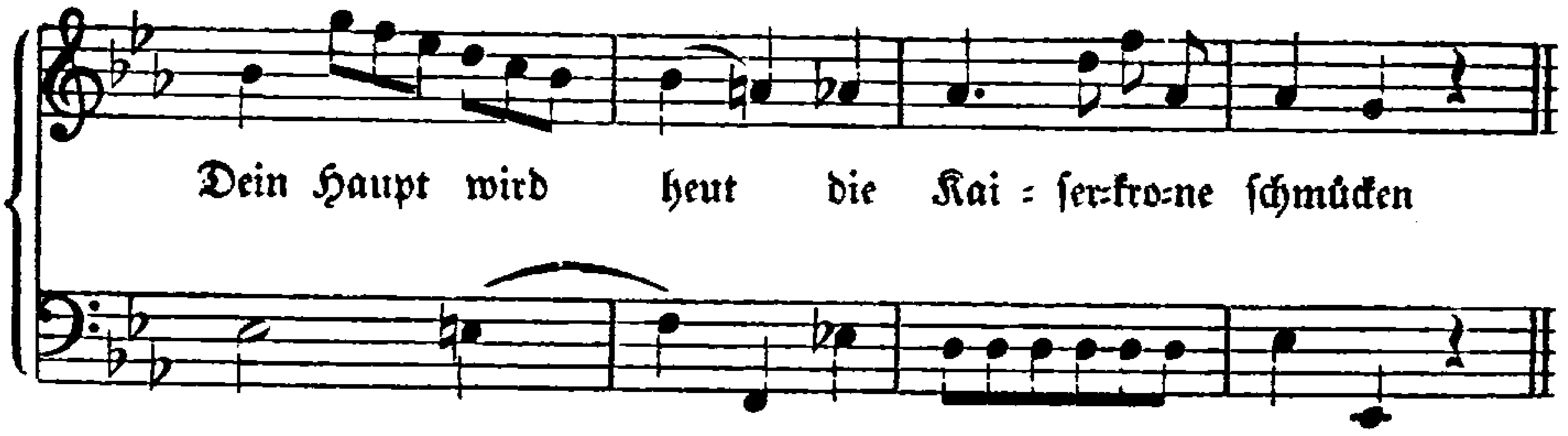
sprach sogar von einer „sogenannten Oper", die er sich scheute im Merkur zu besprechen[1]. Von seinem Standpunkte aus hatte er gewiß Recht, denn ganz anders als seine Alceste war dieser „Günther" textlich eine verwässerte Auflage Metastasios mit allen seinen Galanterien, Intrigen und eleganten Weisheitssprüchen, nur mit weit weniger Geist und dichterischer Kraft. Trotzdem war er durch seinen vaterländischen Stoff der noch nach dem Renaissanceideal hinüberschielenden Alceste überlegen, und die Musik hat diese Überlegenheit noch bedeutend verstärkt. Der Minister Hompesch fand darin weder den französischen noch den italienischen Stil, sondern deutsche, originelle Gedanken[2], Schubart Deutschland mit welscher Anmut koloriert[3], andere das Gepräge der Großheit mit Mischung von sanfter Grazie[4]. Am schwersten aber wiegt das Urteil des kritischen Mozart, der die Oper am Tage nach seiner Ankunft in Mannheim sah; es ist für seine Verhältnisse geradezu enthusiastisch (14. November 1777)[5]: „Die Musik von Holzbauer ist sehr schön. Die Poesie ist nicht wert einer solchen Musik. Am meisten wundert mich, daß ein so alter Mann wie Holzbauer[6] noch so viel Geist hat; denn das ist nicht zu glauben, was in der Musik für Feuer ist". Tatsächlich hat diese Musik bis in die Tage der Zauberflöte hinein in Mozarts Seele nachgeklungen[7]. Man vergleiche dazu z. B. die Arie des Rudolf „Wenn das Silber deiner Haare" (II 5) mit dem Anfang:



[1] Briefe an Merck I 100. [2] Müller, Abschied von der Bühne S. 208 f. [3] Schubart, Ästhetik S. 131. [4] Musik. Alman. f. 1782, S. 23 f. [5] B I 117 f. [6] Der damals 67jährige war 1747 in Italien gewesen, dann bis 1750 in Wien und von 1751—1753 in Stuttgart. [7] Kretzschmar a. a. O. XVI, der auch noch auf den Beginn der Ouvertüre hinweist.



oder die Arie der Asberta I 5[1]:



Die Oper verrät nach Form und Charakter deutlich Holzbauers italienische Schule, sie ist namentlich von deren Mängeln, Empfindsamkeit, Tändelei und äußerlichem Pathos, nicht frei, und im Ganzen kann von einem neuen deutschen Opernstil so wenig die Rede sein wie bei der Alceste. Trotzdem hatten die Zeitgenossen Recht, wenn sie darin Spuren deutschen Geistes erblickten. Sie liegen in dem dramatischen Ernst und in der Selbständigkeit, womit Holzbauer seinem Stoff gegenübertritt. Eine energische Hingabe an eine große Sache spricht aus seiner Musik, und da er in der großen Formenwelt der italienischen Oper zu Hause war, gelang es ihm auch besser, seine Absichten zu verwirklichen, als Schweitzer. Was diesem gefehlt hatte, der große dramatische Wurf, ist bei ihm entschieden vorhanden. Die große Zahl und Bedeutung der begleiteten Rezitative, die freie und eigentümliche Behandlung der Arien, die auf die Mannheimer Instrumentalschule zurückgehende, poetische Ausnützung der Instrumente

[1] Der Anfang findet sich sowohl in Glucks „Frühen Gräbern“, als in Neefes „Da schlägt die Abschiedsstunde“ (vgl. H. Kretzschmar, Gesch. des Liedes I 272). Die Vermutung Kretzschmars, daß es sich dabei um einen italienischen Melodietypus handle, kann ich bestätigen.

liefern den Beweis dafür. Eine wirkliche deutsche Oper sollte freilich erst die Zukunft bringen, aber unter ihren Bahnbrechern steht dieser „Günther" in vorderster Linie, und das Lob Mozarts war wohl verdient.

Nach dieser Oper traten Wieland und Schweitzer mit einem neuen Werke auf den Plan. Der Dichter hatte schon im Sommer 1776 vom Minister von Hompesch den Auftrag dazu erhalten[1]. Der Wunsch Schweitzers, sowie die Veröffentlichung der gleichnamigen Dichtung K. E. K. Schmidts im Jahre 1776[2] entschieden für die Wahl der „Rosemunde", wiewohl dieser Stoff, was Wieland freilich nicht ahnen konnte[3], bei den vielen Maitressen des Kurfürsten und seiner zerrütteten Ehe in Mannheim stark befremden mußte. Wielands anfängliche Begeisterung erhielt nun freilich einen starken Dämpfer, als Göthe und Jacobi den Text für verfehlt erklärten und der Minister Hompesch eine Umarbeitung der letzten Akte wünschte. Ja, Wieland wollte sogar ganz zurücktreten, obwohl Schweitzer bereits drei Akte „zum Entzücken schön" komponiert hatte, mußte sich jedoch auf Hompeschs Drängen zur Umarbeitung entschließen[4]. Er war zwar mit sich nicht zufrieden, meinte jedoch, Schweitzers Musik, die zu hören man von 20 und 30 Meilen herkommen werde, würde alle Mängel vergessen machen[5].

Er war zugleich eingeladen worden, der Aufführung persönlich anzuwohnen, und trotz dem Mißbehagen an seiner Arbeit und häuslichen und ökonomischen Bedenken siegte in ihm schließlich der Wunsch, „sich einmal in Musik zu ersättigen", auch hatten seine Freunde, Jacobi und Sophie La Roche mit ihrer Tochter Max. Brentano, versprochen, ebenfalls nach Mannheim zu kommen.

Die Aufführung der Oper war durch die Umarbeitung vom 4. November 1777, dem Namenstag des Kurfürsten, auf den Januar verschoben worden. Nachdem alle Vorbereitungen getroffen und namentlich Dekorationen und Kostüme in großer Pracht angefertigt waren, kam Schweitzer zur Leitung der letzten Proben Anfang Dezember nach Mannheim. Hier trat Mozart gleich in näheren persönlichen Verkehr mit ihm.

---

[1] An Merck II 76. [2] Maurer S. 28. [3] Böttiger, Lit. Zust. I 229 f. [4] Jacobis Auserl. Briefw. I 262 ff. An Merck II 93, I 102, 118 f. [5] Wieland, Briefe an Fr. La Roche S. 184, 187 f.

„Er ist ein guter, braver, ehrlicher Mann“, schreibt er dem Vater (3. Dez.)[1], „trocken und glatt wie unser [Mich.] Haydn, nur daß die Sprache feiner ist. In der zukünftigen opera sind sehr schöne Sachen und ich zweifle gar nicht, daß sie gewiß reussirn wird. Die Alceste hat sehr gefallen und ist doch halb nicht so schön wie die Rosemunde. Freilich hat das viel beygetragen, weil es das erste deutsche Singspiel war. Nun macht es NB. auf die Gemüter, die nur durch die Neuheit hingerissen werden, lange den Eindruck nicht mehr“.

Bei einer Erkrankung Schweitzers mußte Mozart sogar die Oper an seiner Stelle „mit etlichen Violinen bei Wendling dirigieren“ (18. Dezember)[2]. Beim öfteren Anhören wurde freilich sein Eindruck immer ungünstiger. Schon am 18. Dezember schreibt die Mutter[3]: „Die neue Opera gefällt dem Wolfgang gar nicht; er sagt, es ist keine Natur darinnen und alles übertrieben und für die Sänger nicht gut gesetzt; wie es bei der Produktion ausfallen wird, müssen wir erwarten“. Mozart selbst aber meint am 10. Januar 1778[4] von der Rosemunde: „Sie ist — — — gut, aber sonst nichts, denn wenn sie schlecht wäre, so könnte man sie ja nicht aufführen?“ Und am 11. September 1778 beklagt er gar Aloysia Weber wegen ihrer schlechten Rolle[5]:

Eine aria hat sie, wo man aus dem Ritornell was Gutes schließen könnte. Die Singstimme ist aber alla Schweitzer, als wenn die Hund bellen wollten; eine einzige Art von einem Rondeau hat sie, im 2ten Akt, wo sie ein wenig ihre Stimme soutenieren und folglich zeigen kann; ja, unglücklich der Sänger oder die Sängerin, die in die Hände des Schweitzers fällt, denn der wird sein Lebtag das singbare Schreiben nicht lernen.

Im Publikum war man auf die Ankunft Wielands, der damals in Mannheim vor allen deutschen Dichtern beliebt war[6], ganz besonders gespannt; auch Wolfgang hoffte seine Bekanntschaft zu machen. Am 21. Dezember kam Wieland an und war mit dem Empfang beim Kurfürsten ebensosehr zufrieden wie mit der Aufmerksamkeit des

---

[1] B I 133. [2] B I 144. [3] B IV 332. [4] B I 150. [5] B I 254. Holzbauer, „der sich alle möglichen Arten von Fieber über die Rosemunde an den Hals probiert hatte“, als diese 1780 gegeben wurde — Minna Brandes sang die Rosemunde, Toskani den König — sagte zu Heinse von Schweitzer: „Er ist ein Genie; wenn ers trifft, so ists göttlich; sonst ist es manchmal, als ob er Branntwein gesoffen hätte“ (Briefe an Gleim und Heinse I, S. 424). Eine ausführliche Rezension findet sich in den Rhein. Beitr. 1780 I, S. 330ff., 497ff. — [Klein,] Über Wielands Rosamund, Schweizers Musik und die Vorstellung dieses Singspiels in Mannheim. Frkf. 1781. [6] Schubart, Selbstbiogr. 14 I, S. 157.

Publikums. Am 27. Dezember schreibt er an Merck[1]: „Ich kann Euch itzt noch nichts Weiteres sagen, als daß ich mich zu Leib und Seel wohl befinde und eben dadurch, daß ich keine andere Rolle spiele als meine eigene, meine Sachen, wie mich däucht und wie es wenigstens scheint, recht gut mache. — Gott gebe nur, daß mir nicht zu wohl unter diesem Volke werde! Doch dafür ist auch gesorgt." Mozarts Urteil über ihn dagegen ist für seine Selbständigkeit auch anerkannten und gefeierten Größen gegenüber äußerst bezeichnend (27. Dezember 1777)[2]:

Nun bin ich mit Hrn. Wieland auch bekannt; er kennt mich aber noch nicht so wie ich ihn, denn er hat noch nichts von mir gehört. Ich hätte mir ihn nicht so vorgestellt, wie ich ihn gefunden. Er kommt mir im Reden ein wenig gezwungen vor; eine ziemlich kindische Stimme, ein beständiges Gläselgucken, eine gewisse gelehrte Grobheit und doch zuweilen eine dumme Herablassung. Mich wundert aber nicht, daß er (wenn auch zu Weimar oder sonst nicht) sich hier so zu betragen geruhet, denn die Leute sehen ihn hier an, als wenn er vom Himmel herabgefahren wäre. Man genirt sich ordentlich wegen ihm, man redet nichts, man ist still, man giebt auf jedes Wort acht, was er spricht; — nur Schade daß die Leute oft so lange in der Erwartung sein müssen, denn er hat einen Defect in der Zunge, vermög er ganz sachte redet und nicht 6 Worte sagen kann, ohne einzuhalten. Sonst ist er, wie wir ihn alle kennen, ein vortrefflicher Kopf. Das Gesicht ist von Herzen häßlich, mit Blattern angefüllt, und eine ziemlich lange Nase; die Statur wird seyn: beyläufig etwas größer als der Papa.

Nachdem Wieland auch ihn kennen gelernt hatte, schrieb er (10. Januar 1778)[3]:

Der Hr. Wieland ist, nachdem er mich nun 2 mal gehört hat, ganz bezaubert. Er sagte das letztemal nach allen möglichen Lobsprüchen zu mir: Es ist ein rechtes Glück für mich, daß ich Sie hier angetroffen habe! und druckte mich bey der Hand.

Am 11. Januar 1778 sollte die Aufführung der „Rosemunde" stattfinden. Da starb am 30. Dezember Kurfürst Maximilian von Bayern, und Karl Theodor entschloß sich zur sofortigen Abreise nach München[4]. Damit war die Aufführung der Oper vereitelt, und Wieland kehrte, nachdem sie für ihn noch einmal im Theater probiert worden war, nach Weimar zurück[5].

[1] Briefe an Merck I 121. [2] B I 147 f. [3] B I 150. [4] Häusser, Gesch. der rhein. Pfalz II 957 f. [5] Briefe an Merck II 122, 124. Rosemunde wurde erst am 20. Januar 1780 in Mannheim aufgeführt, Maurer S. 29.

Die Betrachtung der Oper bestätigt im Wesentlichen Mozarts Urteil, dem sich übrigens auch Holzbauer anschloß[1]. An melodischer Erfindung und an Sangbarkeit erreicht sie ihre Vorgängerin nicht, dagegen sucht sie sie an orchestralen Wirkungen unter dem Einfluß der Mannheimer Schule zu überbieten[2]. Bemerkenswert sind die deutlich wahrnehmbaren französischen Einflüsse in der Ouvertüre, den selbständigen Orchesterstücken und vor allem den ausgeführten Chorszenen. Daneben stehen in den Arien die bekannten Merkmale der neapolitanischen Rhetorik. Von deutschem Geist, der in Holzbauers „Günther" seine Spuren hinterlassen hat, ist somit in Schweitzers Werk sehr wenig zu verspüren, und sein Erfolg ist denn auch im wesentlichen auf Mannheim beschränkt geblieben.

So wurde Mozart Zeuge der geschichtlich denkwürdigen ersten Versuche, eine national deutsche Oper zu schaffen. Welchen Widerhall sie alsbald in seinem empfänglichen Herzen weckten, dem es die deutsche Oper schon in München angetan hatte, wird gleich zu zeigen sein.

Deutsche waren auch, dank der trefflichen Gesangsschule Holzbauers, die meisten der ausgezeichneten Sänger und Sängerinnen der Mannheimer Oper[3]. Unter ihnen erregte Dorothea Wendling, geb. Spurni (1737—1809), „die deutsche Melpomene der goldenen Zeit zu Mannheim"[4], die allgemeine Bewunderung durch technisch vollendeten und seelenvollen Gesang. Nach Wieland übertraf sie selbst die Mara; bei ihr fand er den wahren Gesang, Sprache der Seele und des Herzens, jeder Ton war lebendiger Ausdruck des reinsten, innigsten Gefühls, der ganze Gesang eine fortrollende Schönheitslinie[5]. Ihre Schönheit — Heinse fand in ihrem Gesicht das Anschmiegende, Feuchte, Glutstillende von Weibesliebe und dabei das Schnelle, Leichtbewegliche der Leidenschaft[6] — und das treffliche Spiel, wodurch sie sich vor allen auszeichnete[7], hoben die Leistungen der Sängerin außerordentlich.

---

[1] Maurer S. 29 f. [2] Bemerkenswert ist das Vorkommen des sog. Erinnerungsmotivs (Maurer S. 61), ebenfalls nach französischem Vorbild. [3] Walter a. a. O. S. 227 ff. [4] Heinse, Schriften III 221. [5] Wieland, Br. an Fr. La Roche (S. 191). Kritischer äußert sich Schubart (Ästhetik S. 144): „Sie hat sich als eine unserer besten Theatersängerinnen ausgezeichnet. Sie figurierte im französischen, welschen und deutschen Spiele, doch im komischen Fache weit mehr als im tragischen. Sie fing früh an zu schettern — was im ernsten Vortrag die widrigste Wirkung macht." [6] Briefe von Gleim und Heinse I, S. 424. [7] Jacobi, Briefe I, S. 279.

Weniger bedeutend, durch anhaltende Kränklichkeit vielfach gehemmt, aber immer doch eine sehr achtbare Sängerin war die Schwägerin Elisabeth Auguste Wendling, geb. Sarselli (1746—1786); eine Sängerin vom ersten Rang, sowohl durch die Schönheit und den Umfang der Stimme, als die allen Anforderungen der Kunst entsprechende Ausbildung war aber Franziska Danzi (1756—1791), später die Gattin des Oboisten Le Brun[1], die zur Zeit von Mozarts Aufenthalt in Mannheim auf Urlaub in London war[2].

Das größte Ansehen genoß der damals bereits alternde Tenorist Anton Raaff (geb. 1714 zu Holzem bei Bonn)[3]. Er war Schüler des von den Jesuiten geleiteten Bonner Gymnasiums gewesen, dann hatte ihn Kurfürst Clemens August im Gesange ausbilden lassen, 1736 mit 200 Talern Gehalt angestellt und schließlich nach München mitgenommen. Von dort war er nach Bologna in Bernacchis Schule gekommen. 1738 sang er bei der Vermählung Maria Theresias und kehrte 1742 nach Bonn zurück, von wo aus er verschiedene Kunstreisen an die deutschen Höfe machte[4]. Dann folgte eine lange, ruhmreiche Zeit der Wanderjahre im Auslande: von 1752—1755 in Lissabon, 1755—1759 unter Farinellis Direktion in Madrid[5], von 1759—1769 in Neapel[6]. Erst 1770 kehrte er wieder nach Deutschland zurück. Als Karl Theodor ihn aufforderte, in seine Dienste zu treten, erklärte der bescheidene Mann, er werde sich glücklich schätzen, wenn der Kurfürst mit seinen geringen Überresten zufrieden sein wolle. Seine Stimme war nach Schubarts Urteil[7] der schönste Tenor, den man hören konnte, von der Tiefe des Basses bis in die Region der Althöhe gleichmäßig voll und rein. Mit einer vollkommenen Meisterschaft in der Kunst des Gesanges, die sich auch in einer bewundernswürdigen Fertigkeit

---

[1] Burney, Reise II 71, Hist. of mus. IV, p. 481, 508 f. Schubart, Ästhetik S. 142. Busby, Hist. of mus. II, p. 361. Geschichte d. Mus. II, S. 404. [2] Briefe an Merck I, S. 108. [3] Gerber, N. Lex. III 789, nennt Gelsdorf im Jülichschen als seinen Geburtsort, ihm folgt Walter a. a. O. Im allgemeinen vgl. AMZ XII 857 ff. Walter S. 231 ff. [4] 1749 trat er in Wien in Jommellis Didone auf, Metastasio opp. post. I 359. [5] Über seine dortigen Erfolge vgl. Reichardt, Berl. musik. Ztg. 1805, I 278. Er verließ Lissabon kurz vor dem Erdbeben und ließ zum Dank für seine Rettung in Holzem eine Kapelle erbauen. [6] Hier traf er 1767 mit Naumann zusammen und soll auch die Fürstin Belmonte-Pignatelli durch seinen Gesang von ihrer schweren, durch den Tod ihres Gatten verursachten Melancholie geheilt haben. Gerber a. a. O. Caecilia V 44. [7] Selbstbiogr. I 14, 154.

vom Blatt zu singen und in der Kunst zu variieren und zu kadenzieren kundgab, vereinigte er einen gefühlvollen Vortrag, so daß „sein schönes Herz in seinem Gesange wiederzuhallen schien", und die einsichtigste Beurteilung und ruhigste Überlegung. Diesen Vorzügen gesellte sich noch die reinste und deutlichste Aussprache zu, so daß auch im größten Saale keine Silbe verloren ging. Freilich entging Schubart nicht, daß Raaffs Stimme bereits damals zu „schettern" anfing[1]. Am kritischsten verhielt sich innerhalb des allgemeinen Lobes wiederum Mozart, der ihn zuerst im „Günther von Schwarzburg" hörte und darüber dem Vater berichtet (14.—16. November 1777)[2]:

Hr. Raaff hat unter 4 Arien und etwa beyläufig 450 Täct einmal so gesungen, daß man gemerkt hat, daß seine Stimme die stärkste Ursach ist, warum er so schlecht singt. Wer ihn eine Arie anfangen hört und nicht in demselben Augenblick denckt, daß Raaff der alte vormals so berühmte Tenorist singt, der muß gewiß von ganzem Herzen lachen. Denn es ist halt doch gewiß; ich habe es bey mir selbst bedenkt: wenn ich jetzt nicht wüßte, daß dies der Raaff ist, so würde ich mich zusammenbiegen vor Lachen, so aber — ziehe ich nur mein Schnupftuch heraus und schmutze. Er war auch sein Lebtag, wie man mir hier selbst gesagt hat, kein Acteur; man müßte ihn nur hören und nicht sehen: er hat auch gar keine gute Person nicht[3]. In der Opera mußte er sterben, und das singend, in einer langen, langen, langen, langsamen Aria, und da starb er mit lachendem Munde und gegen Ende der Arie fiel er mit der Stimme so sehr, daß man es nicht aushalten konnte. Ich saß neben dem Flut. Wendling im Orchestre, ich sagte zu ihm, weil er vorher critisirte, daß es unnatürlich seye so lange zu singen, bis man stirbt, man kanns ja kaum erwarten. Da sagte ich zu ihm: Haben sie eine kleine Geduld, jetzt wird er bald hin seyn, denn ich höre es. Ich auch, sagte er und lachte.

Nachdem er ihn öfter gehört hatte, ließ er seiner Kunst mehr Gerechtigkeit wiederfahren, doch war seine Weise zu singen ihm nicht einfach genug. In einem Brief aus Paris (12. Juni 1778[4]) gibt er ausführlicher sein Urteil ab, dem man anmerkt, daß er dem trefflichen Manne, den er liebte, nicht zu nahe treten und doch auch seine Überzeugung nicht verleugnen mag:

Hier als er im Concert spirituel debutirte, sang er die Scene von Bach: Non sò d'onde viene, welches ohnedem meine Favoritsache ist, und da

---

[1] Ästhetik S. 136 f. [2] B I 118. [3] Nach Bonner Tradition (Aufz. des alten Fischer, über welchen vgl. Thayers Beethoven I², Anh. S. 407 ff.) war Raaff ein ziemlich großer, hagerer Mann mit schwarz-bräunlichen, schönen Gesichtszügen [D.].
[4] B I 197 ff.

hab ich ihn das erstemal singen gehört. Er hat mir gefallen — das ist in dieser Art zu singen, aber die Art an sich selbst, die Bernacchische Schule, die ist nicht nach meinem gusto. Er macht mir zu viel ins Cantabile. Ich lasse zu, daß er, als er jünger und in seinem Flor war, seinen Effect wird gemacht haben, daß er wird surprenirt haben — mir gefällts auch, aber mir ists zu viel, mir kommts oft lächerlich vor. Was mir an ihm gefällt ist, wenn er so kleine Sachen singt, so gewisse Andantino, wie er auch so gewisse Arien hat, da hat er so seine eigene Art. Jeder an seinem Ort. Ich stelle mir vor, daß seine Hauptforce war die bravura, welches man auch noch an ihm bemerkt, so wie es sein Alter zuläßt, eine gute Brust und langen Athem — und dann diese Andantino. Seine Stimme ist schön und sehr angenehm. Wenn ich so die Augen zumache wenn ich ihn höre, so finde ich an ihm vieles gleiches mit dem Meißner, nur daß mir Raaffs Stimme noch angenehmer vorkommt. — — Meißner hat wie Sie wissen die üble Gewohnheit, daß er oft mit Fleiß mit der Stimme zittert, — — nun das hat der Raaff nicht, das kann er auch nicht leiden. Was aber das rechte Cantabile anbelangt, so gefällt mir der Meißner (obwohl er mir auch nicht ganz gefällt, denn er macht mir auch zu viel) aber doch besser als der Raaff. Was aber die bravura, die Passagen und Rouladen betrifft, da ist der Raaff Meister, und dann seine gute und deutliche Aussprach, das ist schön, und dann, wie ich oben gesagt habe, Andantino oder kleine Canzonette. Er hat vier teutsche Lieder gemacht, die sind recht herzig.

Daß Raaff zwar ein guter Sänger, aber kein »acteur« war, war allgemein bekannt. Im Leben war er eine sittlich makellose und religiöse Natur, deren moralische Anschauungen ebenso streng waren wie die künstlerischen. Mitunter polterte er wohl derb heraus, war aber im Grunde gutmütig und wohlwollend, ein treuer Freund und bis zur eigenen Aufopferung wohltätig. Es ist bezeichnend für Mozarts offenes Wesen, daß er dem Menschen und Freunde ebenso aufrichtig zugetan war wie er den Künstler kritisierte.[1]

Neben Raaff zeichnete sich auch sein Schüler Frz. Hartig (geb. 1750) als Tenorist aus.[2]

Mit der Mannheimer Kirchenmusik dagegen ist Schubart gar nicht

[1] Raaff lebte, nachdem er in Mozarts Idomeneo 1781 zuletzt aufgetreten war, zurückgezogen im Verkehr mit wenigen Freunden, zwischen Andachtsübungen und Lektüre seine Zeit teilend, in München und starb dort 1797. [2] „Wir hatten dieser Tage den virtuoso Hartig hier", schreibt Jacobi an Wieland (8. Juni 1777, I, S. 272), „Du solltest diesen Menschen singen hören! Das Rezitativ aus der Alceste: O Jugendzeit, o goldne Wonnetage — haben wir viermal exekutiert. Ich wünschte Dir die Freude, nur dieses Rezitativ von diesem Sänger zu hören". Vgl. auch Mozarts oben angeführten Brief.

einverstanden. Er findet sie zu weichlich und opernhaft: „nichts ist profaner als ein Lamm Gottes im girrenden neuwelschen Geschmacke, ohne Himmelsgefühl hergelallt, und ein Kyrie, das in schnellen, leichtfertigen Takten und Tönen wie eine Theaternymphe daherfaselt.“[1] Auch Holzbauers Kirchenwerke stellt er unter seine Opern; sie sind ihm zu wenig kontrapunktisch[2]. Er übersieht dabei freilich den selbständigen poetischen Kopf, der auch aus den Messen spricht, die „anmutige Frömmigkeit, die der Tiefe nicht entbehrt und sich in der Form knapp, aber mannigfaltig und immer mit sicher berechneter, schöner Wirkung äußert“[3]. Mozart sprach sich auch hier anerkennender aus (4. November 1777)[4]: „Er schreibt sehr gut, einen guten Kirchenstil, einen guten Satz der Vokalstimmen und Instrumenten und gute Fugen“.

Wohl aber war er über den Verfall des Kirchenchors in Mannheim ganz entsetzt; eine seiner Messen dort aufzuführen schien ihm unmöglich[5]:

Warum? — Wegen der Kürze? — Nein, hier muß auch alles kurz seyn. — Wegen dem Kirchenstil? — Nichts weniger, sondern weil man hier jetzt bey dermaligen Umständen hauptsächlich für Istromenti schreiben muß, weil man sich nichts schlechters gedenken kann, als die hiesigen Vocalstimmen. 6 Soprani, 6 Alti, 6 Tenori und 6 Bassi zu 20 Violini und 12 Bassi, verhält sich just wie 0 zu 1; nicht wahr Hr. Bullinger? Dies kommt daher: die Welschen sind hier jetzt miserable angeschrieben. Sie haben nur 2 Castraten hier, und die sind schon alt. Man läßt sie halt absterben. Der Sopranist möchte schon auch lieber den Alt singen, er kann nicht mehr hinauf. Die etliche Buben[6], die sie haben, sind elendig, die Tenor und Baß wie bei uns die Todtensinger.

Noch schlechter war es mit der Orgel bestellt, und über die beiden Hoforganisten gießt er die volle Schale seines Spottes aus:

2 Organisten haben sie hier, wo es der Mühe werth wäre, eigenst nach Mannheim zu reisen. Ich habe Gelegenheit gehabt, sie recht zu hören; denn hier ist es nicht üblich, daß man ein Benedictus macht, sondern der Organist muß dann allezeit spielen. Das erste Mal habe ich den zweyten gehört, und das anderte Mal den ersten. Ich schätze aber nach meiner Meynung den 2 ten noch mehr als den ersten; denn wie ich ihn gehört habe, so fragte ich, wer ist der, welcher die Orgl schlägt? Unser zweyter

---

[1] Selbstbiogr. I 14, 155. Walter S. 180 ff. [2] Ästhetik S. 132. [3] Kretzschmar DT VIII, S. XII. [4] B I 104. [5] B I 104 f. [6] Darauf geht Wielands Bemerkung von den „verkleideten Schuljungen“ bei den Chören (Abderiten I 3, c. 5).

Organist. Er schlägt miserable. Wie ich den Andern hörte, wer ist denn der? — Unser erster. Der schlagte noch miserabler. Ich glaub, wenn man sie zusammen stößte, so würde noch was Schlechteres herauskommen. Es ist zum Todtlachen, diesen Herren zuzusehen. Der zweyte ist bey der Orgl wie das Kind beim Dreck; man sieht ihm seine Kunst schon im Gesichte an. Der erste hat doch Brillen auf. Ich bin zur Orgl hingestanden und habe ihm zugesehen, in der Absicht, ihm etwas abzulernen. Er hebt die Hände bey einer jeden Note in alle Höhe auf. Was aber seine Force ist, ist, daß er 6 stimmig spielt, meistentheils aber quintstimmig und octavstimmig! er läßt auch oft für Spaß die rechte Hand aus und spielt mit der linken ganz allein. Mit einem Worte, er kann machen, was er will, er ist völlig Herr über seine Orgl.

Noch größeren Ruhm als die deutsche Oper hatte sich aber die Mannheimer Instrumentalmusik erworben; das dortige Orchester galt nach dem einstimmigen Urteil als das erste in Europa. Es war stärker und vollständiger besetzt, namentlich in den Bläsern, als sonst üblich war[1], vor allem verfügte es seit 1759 über die in Deutschland damals noch sehr seltenen Klarinetten[2]. „Ach wenn wir doch nur auch Clarinetti hätten!" schreibt Mozart (3. Dezember 1778)[3]. „Sie glauben nicht, was eine Sinfonie mit Flauten, Oboen und Klarinetten einen herrlichen Effekt macht."

Noch mehr aber als die starke Besetzung wurde an diesem Orchester die neue Art des Vortrags gelobt[4]. Man fand hier das piano und forte in den verschiedensten Abstufungen wiedergegeben und besonders das Crescendo und Diminuendo in einer ganz neuen Weise ausgeführt, die von den übrigen Orchestern höchstens das Stuttgarter unter Jommelli erreichte[5]; auch waren Saiten- und Blasinstrumente

[1] Eine Übersicht des Orchesters aus dem Jahre 1756 bei Marpurg, Hist.-krit. Beitr. II 567 (vgl. H. Riemann DTB III 1, XV), aus dem Jahre 1767 bei Hiller, Wöch. Nachr. II 167 ff. Vgl. Walter S. 207 ff. Mozart schreibt seinem Vater (4. November 1777): „Das Orchester ist sehr gut und stark; auf jeder Seite 10 bis 11 Violin, 4 Bratschen, 2 Oboe, 2 Flauti und 2 Clarinetti, 2 Corni, 4 Violoncelli, 4 Fagotti, 4 Contrabassi und Trompeten und Pauken". Für die starken Trompetenchöre waren im Opernsaal auch hier (S. 229) zwei Tribünen gebaut.
[2] Darüber vgl. oben S. 228. Jahns Behauptung (I^4 434 f.), Mozart habe in Mannheim die Klarinette zuerst als Orchesterinstrument kennen gelernt, ist darnach zu berichtigen. Burney (Reise II 74) bemängelt nur die nicht ganz reine Intonation der Blasinstrumente, an der freilich alle ihm bekannten Orchester litten.
[3] B I 272. [4] Burney, Reise II 74. Schubart, Selbstbiogr. I 14, S. 152 f. AMZ I 882. [5] Reichardt sagt (Briefe eines aufmerksamen Reisenden I, S. 11)

in einer ganz neuen Weise miteinander verschmolzen[1]. Kurz, das Mannheimer Orchester war Gegenstand allgemeiner Bewunderung[2]. Der Kurfürst selbst wußte seinen Wert wohl zu schätzen, es mußte in seinen regelmäßigen Musiken spielen, an denen er sich selbst beteiligte (S. 323), und in diesen Konzerten ist denn auch ein gutes Stück deutscher Sinfoniegeschichte gemacht worden.

Neu war in dieser Kapelle schon die Besetzung. 1756 finden wir die ungewöhnlich starke Zahl von 20 Geigen gegenüber je 4 Bratschen und Celli und 2 Bässen, dagegen nur je 2 Oboen, Flöten und Fagotte und 4 Hörner. Dieses Verhältnis von Bläsern und Streichern ist ganz modern, nach älterem Brauche[3] hätten zu einem solchen Streichkörper je 10 Oboen und Fagotte gehört. Schon dadurch kam eine ganz neue Art des Vortrags zustande, der an die Stelle der alten Registerdynamik die moderne Übergangsdynamik setzte[4] und ein ganz anderes Verhältnis zwischen Streichern und Bläsern begründete, und daß diese neue Vortragsweise nicht bloß am Technischen haften blieb, sondern tief in das Leben der Komposition selbst eingriff, ist bereits gezeigt worden[5]. Jetzt ging es auch nicht mehr an, den Vortrag dem freien Ermessen des Dirigenten zu überlassen. Die Mannheimer Sinfoniker sind auch darin Bahnbrecher einer neuen Zeit geworden, daß sie im Gegensatz zu der früheren Sparsamkeit mit Vortragszeichen die Dynamik genau vorschreiben; der Dirigent tritt damit eine seiner wichtigsten bisherigen Befugnisse an den Komponisten ab. Auch eine andere Hauptstütze der älteren Musik, der Basso continuo, wurde in

---

vom Berliner Orchester: „Von dem Anwachsen und Verschwinden eines langen Tones oder auch vieler aufeinanderfolgender Töne, welches, wenn ich mich so ausdrücken darf, die ganze Schattierung einer hellen oder dunkeln Farbe durchgehet, und welches in Mannheim so meisterhaft ausgeführt wird, von diesem will ich hier gar nicht reden, denn Hasse und Graun haben sich desselben niemals bedient". Er erzählt, daß, als Jommelli es zum erstenmal anwandte, sich die Zuhörer beim crescendo allmählich von den Sitzen erhoben und beim diminuendo wieder Luft geschöpft und bemerkt hätten, daß ihnen der Atem ausgeblieben wäre; und diese Wirkung habe er in Mannheim an sich selbst empfunden. [1] Schubart, Ästhetik S. 130. [2] Schubart, Ästhetik S. 130: „Kein Orchester der Welt hat es je in der Ausführung dem Mannheimer zuvorgetan. Sein forte ist ein Donner, sein crescendo ein Katarakt, sein diminuendo ein in die Ferne hin plätschernder Krystallfluß, sein piano ein Frühlingshauch". [3] Vgl. die Zusammenstellung bei Mennicke, Hasse und die Brüder Graun als Sinfoniker S. 270 ff. [4] A. Heuß in der Riemann-Festschrift S. 435 ff. [5] S. 336.

Mannheim zwar nicht ganz beseitigt, aber doch stark erschüttert[1]: die Stücke mit ausgearbeiteten Mittelstimmen beginnen sich zu mehren.

Der Vater aller dieser Neuerungen, Joh. Stamitz, war zwar zu Mozarts Zeiten längst tot, aber seine zahlreichen Schüler und Nachfolger (S. 339) verstanden es, seine Tradition mit dem größten Erfolge fortzusetzen. Noch immer fanden sich in der Mannheimer Kapelle die trefflichsten Künstler zusammen: Cannabich, die beiden Toeschi, Fränzl, Cramer als Violinspieler, Carl Stamitz als Bratschist, Wendling als Flötist, Lebrun und Ramm als Oboisten, W. Ritter als Fagottist, F. Lang als Hornist gehörten zu den ersten Virtuosen ihrer Zeit. Die nicht leichte Aufgabe, einer solchen Künstlerschar gegenüber die alte Orchesterdisziplin aufrecht zu erhalten, war nach Joh. Stamitz' Tode seinem Schüler Christian Cannabich (1731—1798) zugefallen. Er war zu seiner Ausbildung in Italien gewesen und hatte dort bei Jommelli studiert[2]. Seit 1775 wirkte er neben dem eigentlichen Kapellmeister Holzbauer als Dirigent, was ebenfalls auf die bevorzugte Stellung des ersten Geigers in Mannheim hindeutet. Cannabich war ein talentvoller Komponist[3], aber seine Hauptstärke lag, der Schulung durch Stamitz gemäß, in seiner Tätigkeit als Anführer des Orchesters, als Solospieler und als Lehrer. Die meisten Geiger des Mannheimer Orchesters waren seine Schüler, was natürlich ungemein zur Einheitlichkeit des Vortrages beitrug. Er hatte alle Mittel und Bedingungen von Orchestereffekten untersucht und vervollkommnete die Technik des Geigenspiels besonders, um tüchtige Ripienspieler zu bilden. Da er mit Einsicht und angebornem Dirigententalent[4] „das beste deutsche Herz"[5] und den Ruf eines sittlichen, nüchternen Lebenswandels vereinigte, besaß er die Achtung und Zuneigung seiner Kapelle und war so imstande, ihren Leistungen den höchsten Grad von Vollendung zu geben.

---

[1] H. Riemann, DTB III 1, 5, XVII f. Das Marpurgsche Verzeichnis erwähnt bezeichnenderweise keinen Cembalisten. [2] Dieser von Hiller (Wöch. Nachr. 1767, 21. Sept.) bezeugte Unterricht hat jedoch nicht von 1760—1763 gedauert (wie noch Walter S. 212 annimmt), da Jommelli um diese Zeit in Stuttgart wirkte, sondern fällt schon in die Jahre 1753—1754 (vgl. A. Sandberger in der Festschrift für H. Kretzschmar 1918, S. 130). Er ist übrigens wegen des geschichtlichen Parallelverhältnisses von Jommelli und den Mannheimern bezüglich des Crescendos wichtig. [3] Außer Opern und Sinfonien schrieb er auch Ballette, vgl. AMZ 1870, 310 ff. und H. Niedecken, J. G. Noverre 1918, S. 56. [4] Schubart, Ästhetik S. 137. Mus. Alman. f. 1782, S. 6 f. [5] Schubart, Selbstbiogr. I 14, 152. AMZ V 276.

So war der europäische Ruf des Mannheimer Musiklebens wohl begründet. In der Oper sind die italienischen Grundlagen[1] freilich auch hier nicht erschüttert worden, so wichtig der Vorstoß war, den man mit der Wahl deutscher Stoffe und namentlich mit einem deutschen Sängerpersonal gegen die italienische Herrschaft unternahm. Aber auch die französischen Einflüsse, denen sich die italienische Schule Hasses damals mit Bewußtsein unterwarf, kamen in Mannheim, der geographischen Lage der Pfalz und den Neigungen des Kurfürsten entsprechend, mit besonderer Stärke zu Worte, und die Mannheimer Künstler hatten von Karl Theodors Verbindung mit Paris die mannigfachsten Anregungen und Vorteile. Was endlich in der Oper nicht voll gelang, glückte dem Genie von Joh. Stamitz in der Instrumentalmusik: Mannheim zu einem Hauptort der gesamten deutschen Produktion zu machen.

Es war eine glückliche Fügung des Schicksals, daß Mozart gerade noch diese literarische und musikalische Blütezeit in Mannheim erleben und auf sich wirken lassen konnte, ehe sie durch die Verlegung des Hofes nach München ein jähes Ende nahm. Aber wir sahen auch, daß er sich, im Gegensatz zu Schubart, der fortwährend in Begeisterung schwelgte, sein selbständiges und kritisches Urteil bewahrte. Trotz der Empfänglichkeit seines Wesens für neue künstlerische Eindrücke hat er sich durch diesen Reichtum keinen Augenblick beschränkt oder bedrückt gefühlt. Er verkehrte mit den Mannheimer Größen wie mit seinesgleichen, liebenswürdig und gewinnend, aber offen und selbstbewußt. Gleich anfangs wunderte er sich, daß man ihm als einem schon Bekannten nicht mit mehr Achtung entgegenkam. Am Tage nach seiner Ankunft lernte er den Geiger Chr. Danner (geb. 1745) bei Cannabich kennen und ging mit ihm in die Probe, wo ihn ein Teil der Musiker ziemlich verständnislos und wohl gar mit schlecht verhehltem Spott über sein unscheinbares Äußeres empfing — ein Punkt, in dem Mozart zeitlebens sehr empfindlich war. Wichtiger aber ist, daß er hier um ein Haar Zeuge einer Aufführung von Händels Messias geworden wäre. Mannheim war nach Berlin und Hamburg die dritte deutsche Stadt, die es mit dem Händelschen Werke versuchte[2]. Der Dirigent war der Mozart gründ-

[1] Ein Verzeichnis aller aufgeführten Opern, Oratorien, Ballette usw. bei Walter S. 362 ff. Über das Mannheimer Musikleben von 1765 vgl. auch den Brief Pascal Taskins SIMG XII 239 f. [2] Vgl. M. Seiffert, JP 1916, 61 ff.

lich unsympathische Abt Vogler; er begnügte sich freilich nur mit dem ersten Teile des Oratoriums und ließ den zweiten weg, „weil diese trockene Musik kein Zuhörer aushalten will"[1], auch wurde der erste Teil in einer geradezu unglaublichen Paraphrase im Stil eines italienischen Operntextes aufgeführt[2]. Voran ging ihm ein Magnificat von Vogler selbst, das Mozart bei jener Probe derart ermüdete, daß er vor dem Beginn des Händelschen Werkes wegging; es hat ihn anscheinend auch abgeschreckt, die Aufführung am 1. November zu besuchen, und er zog es vor, an diesem Tage „dem Hochamt in der Kapelle" anzuwohnen[3]. So kam er halb durch Zufall um den Besuch dieser trotz aller Unzulänglichkeit immerhin denkwürdigen Messiasaufführung; von einer gleichgültigen Haltung gegenüber Händel aber kann unter diesen Umständen nicht die Rede sein.

Dagegen gewann er sich bald durch seine Persönlichkeit und durch seine künstlerischen Leistungen die Herzen der Mannheimer Musiker vollständig. Nach den Salzburger Erfahrungen berührte ihn ihr weit höherer Bildungsstand besonders angenehm, auch fand er hier einen Verkehr zwischen Fürsten und Künstlerschaft, der in seiner Ungezwungenheit das gerade Gegenteil der Salzburger Verhältnisse war. Bald stand er, wie vordem Schubart[4], in ihrem geselligen Kreise mitten drin, freilich entdeckte er gleich jenem[5] sehr bald, daß das leichtfertige Treiben des Hofes bereits auch einzelne Künstler angesteckt hatte.

Zu einer herzlichen Freundschaft und zu täglichem Verkehr, an dem auch die Mutter teilnahm, kam es mit Cannabich. Mozart speiste oft mittags in dessen Hause und bald auch abends. Diese Abende verliefen unter angeregtem Plaudern und Musizieren, darauf pflegte Wolfgang ein Buch aus der Tasche zu ziehen und zu lesen. Für die muntere Laune, die bei diesen Zusammenkünften herrschte, spricht Wolfgangs humorvolle Beichte vom 14. November 1777:[6]

Ich, Johannes Chrisostomus Amadeus Wolfgangus Sigismundus Mozart gebe mich schuldig, daß ich vorgestern und gestern (auch schon öfters) erst bey der Nacht um 12 Uhr nach Haus gekommen bin und daß ich von 10 Uhr an bis zur benennten Stund beym Cannabich in Gegenwart und en compagnie des Cannabich, seiner Gemahlin und Tochter, Herrn Schatz-

[1] Betrachtungen der Mannheimer Tonschule II 280. [2] Seiffert a. a. O. 65. [3] B I 104. [4] Selbstbiogr. I 14, S. 152. [5] Selbstbiogr. I 14, S. 162. R[isbeck,] Briefe I 341. [6] B I 116 f.

meister, Ramm und Lang, oft nicht schwer, sondern ganz leichtweg gereimet habe, und zwar lauter Sauereyen, und zwar mit Gedanken, Worten und — — aber nicht mit Werken. Ich hätte mich aber nicht so gottlos aufgeführt, wenn nicht die Rädlführerin, nämlich die sogenannte Lisel[1], mich gar so sehr darzu animiret und aufgehetzt hätte; und ich muß bekennen, daß ich ordentlich Freude daran hatte. Ich bekenne alle diese meine Sünden und Vergehungen von Grund meines Herzens, und in Hoffnung sie öfters bekennen zu dürfen nimm ich mir kräftig vor, mein angefangenes sündiges Leben noch immer zu verbessern. Darum bitte ich um die heilige Dispensation, wenn es leicht seyn kann; wo nicht, so gilt es mir gleich, denn das Spiel hat doch seinen Fortgang, lusus enim suum habet ambitum spricht der selige Sänger Meißner Cap. 9 p. 24, weiters auch der heilige Ascenditor, Patron des Brennsuppen Coffe, der schimmlichten Limonade, der Mandlmilch ohne Mandeln, und insonderheitlich des Erdbeer-Gefrornen voll Eisbrocken, weil er selbst ein großer Kenner und Künstler in gefrornen Sachen war.

Daß er beim Musizieren nicht fehlte, versteht sich von selbst; gleich in den ersten Tagen spielte er dort einmal seine sechs Sonaten alle hintereinander fort. Cannabich erkannte und würdigte das außerordentliche Talent und machte es sich wohl auch bei passender Gelegenheit nutzbar, wie wenn Wolfgang ihm gut spielbare Klavierauszüge seiner Ballette machte. Aber keineswegs war Eigennutz der Grund seines Wohlwollens; er sowohl als seine Frau liebten Wolfgang aufrichtig wie einen Sohn, nahmen mit Eifer an seinem Wohlergehen teil und bewährten sich ihm jederzeit als treue Freunde. Der Magnet, der Mozart gleich anfangs in dies Haus zog und eine Zeitlang dort fesselte, war Cannabichs älteste Tochter Rosa, die damals dreizehn Jahr alt war, „ein sehr schönes, artiges Mädl", wie er sie dem Vater beschreibt (6. Dezember 1777). „Sie hat für ihr Alter sehr viel Vernunft und gesetztes Wesen; sie ist serios, redet nicht viel, was sie aber redet, geschieht mit Anmut und Freundlichkeit"[2]. Den Tag nach seiner Ankunft (31. Oktober) spielte sie ihm etwas vor; er fand, daß sie ganz artig Klavier spiele und fing an einer Sonate für sie zu arbeiten an, um Cannabich eine Aufmerksamkeit zu erweisen. Das

---

[1] Cannabichs Tochter Elisabeth. [2] B I 138. Daß sie damals sehr anziehend war, bezeugt auch eine Äußerung des Malers Kobell in einem ungedruckten Brief an Dalberg: „Wie viel solcher süßer, unschätzbarer Augenblicke schenkte mir der Himmel in dem lieben Umgang mit der schönen Rose Cannabich. Ihre Erinnerung ist meinem Herzen ein Eden!" Eine begeisterte Schilderung gibt der Musik. u. Künstleralm. f. 1783, S. 27 f. Später (1786) wird sie als Mad. Schulz erwähnt.

erste Allegro wurde auf denselben Tag fertig. „Da fragte mich der junge Danner," berichtet er dem Vater weiter, „wie ich das Andante zu machen im Sinne habe. — Ich will es ganz nach dem Caractère der Mlle. Rose machen. — Als ich es spielte, gefiel es halt außerordentlich. Der junge Danner erzählte es hernach; es ist auch so: wie das Andante, so ist sie." Am 8. November schrieb er bei Cannabichs das Rondo — „folglich haben sie mich nicht mehr weggelassen". Beim Einstudieren dieser Sonate fesselte ihn ihr Talent um so mehr, als er ihr Spiel vernachlässigt fand. „Die rechte Hand ist sehr gut, aber die linke ist leider ganz verdorben. — Wenn ich jetzt ihr förmlicher Meister wäre, so sperrte ich ihr alle Musikalien ein, deckte ihr das Klavier mit einem Schnupftuch zu und ließe ihr so lang mit der rechten und linken Hand, anfangs ganz langsam, lauter Passagen, Triller, Mordanten usw. exerzieren, bis die Hand völlig eingericht wäre, denn hernach getrauete ich mir eine rechte Klavieristin aus ihr zu machen[1]." Es kam dann auch zu einem förmlichen Unterricht; er gab dem jungen Mädchen täglich eine Stunde und war mit dem Erfolg sehr zufrieden. „Gestern hat sie mir wieder ein recht unbeschreibliches Vergnügen gemacht," schreibt er (6. Dezember 1777), „sie hat meine Sonate ganz vortrefflich gespielt. Das Andante (welches nicht geschwind gehen muß) spielt sie mit aller möglichen Empfindung; sie spielt sie aber auch recht gern." Der kundige Vater fand (11. Dezember 1777) die Sonate sonderbar; es sei etwas „vom vermanierierten Mannheimer goût" darinnen, doch nur so wenig, daß seine gute Art dadurch nicht verdorben werde[2].

Auch mit dem ausgezeichneten Flötisten Joh. Bapt. Wendling, der seit 1754 in der Kapelle war und ein angenehmes Haus machte, trat er bald in näheren Verkehr. Cannabich führte ihn dort ein. Da war alles von der größten Höflichkeit:

---

[1] B I 117. [2] Diese Sonate ist aller Wahrscheinlichkeit die C dur-Sonate K.-V. 309, wie Nottebohm, Köchel, Deiters und neuerdings A. Heuß (ZIMG IX 277 ff.) vermuten. L. Scheibler dagegen (Rheinlande 1906) nimmt K.-V. 311 an. Ausschlaggebend scheinen mir Mozarts Worte (B I 117) zu sein: „Das Andante ist voll expression und muß accurat mit dem gusto, forte und piano gespielt werden". Nun ist das Andante von K.-V. 309 der an Vortragszeichen reichste Satz aller dieser Werke: nur 12 von seinen 79 Takten entbehren eines dynamischen Zeichens, und manche davon sind tatsächlich Belege für jenen „vermanierierten goût", von dem der Vater spricht.

Die Tochter [Auguste], welche einmal Maitresse von dem Kurfürsten war, spielt recht hübsch Clavier[1]. Hernach habe ich gespielt. Ich war heute in einer so vortrefflichen Laune, daß ich es nicht beschreiben kann, ich habe nichts als aus dem Kopfe gespielt und drey Duetti mit Violine, die ich mein Lebetag niemalen gesehen und deren Autor ich niemalen nennen gehört habe. Sie waren allerseits so zufrieden, daß ich — die Frauenzimmer küssen mußte. Bey der Tochter kam es mir gar nicht hart an; denn sie ist gar kein Hund[2].

Er komponierte der Mlle. Gustl, welche Wieland einer Madonna von Raffael oder Dolce so ähnlich fand, daß man sich kaum erwehren könne, ihr ein Salve Regina zu adressieren[3], auch gleich ein französisches Lied. Sie hatte ihm den Text gegeben und trug es unvergleichlich vor, so daß es alle Tage „beim Wendling" gesungen wurde, wo sie „völlig Narren darauf waren". Er versprach ihr, deren noch mehr zu machen, von denen eins wenigstens später auch angefangen wurde[4]. Auch für die Mutter, Dorothea Wendling, wurde eine Arie mit Rezitativ wenigstens skizziert; sie hatte sich den Text aus Metastasios Didone (II, 4) Ah! non lasciarmi no bell' idol mio selbst ausgesucht, und war ebenso wie die Tochter „ganz närrisch auf diese Arie". Da Mozart in seinen Skizzen die Singstimme und den Baß vollständig auszuschreiben, auch wohl einzelne Züge der Begleitung anzudeuten pflegte, konnte man nach einem solchen Entwurf die Arie singen und allenfalls begleiten[5]. Und Wendling selbst ging auch nicht leer aus; wir erfahren, daß bei Cannabich ein Konzert von ihm probiert wurde, zu dem Mozart ihm die Instrumente gesetzt hatte (22. November 1777). Er hatte gegen die Flöte eine Abneigung und gegen die Flötisten ein Mißtrauen, aber mit Wendling machte er eine Ausnahme. „Ja wissens", sagte er zu dessen Bruder, der ihn damit neckte, „das ist was anders beim Herrn Bruder. Der ist erstens kein so Dudler, und dann braucht man bei ihm nicht jedesmal Angst zu haben, wenn man weiß, jetzt soll der eine Ton kommen, ist er wohl so viel zu tief oder zu hoch — schauens, da ists immer recht, er hat 's Herz und die Ohren und das Zungenspitzl am rechten Ort und glaubt nicht, daß mit dem bloßen Blasen

[1] Schubart, Ästhetik S. 144. Nach B I 136 war sie stets kränklich. [2] B I 109 f.
[3] Wieland, Briefe an Fr. La Roche S. 192. Vgl. Briefe von Gleim und Heinse I, S. 424. [4] Die beiden französischen Lieder Oiseaux, si tous les ans und Dans un bois solitaire (K.-V. 307, 308, S. VII. 9, 10) werden diese in Mannheim komponierten sein. [5] Sie ist später ausgeführt worden (K.-V. 486 a, S. XXIV. 61).

und Gabelmachen schon was ausgerichtet sei, und dann weiß er auch, was Adagio heißt“[1].

Dem Oboisten **Friedr. Ramm** (geb. 1744), den er bei Cannabich traf und wegen seines guten Blasens und feinen, hübschen Tones schätzte, schenkte er gleich sein Oboenkonzert, worüber er vor Freude „närrisch wurde“ (4. November 1777)[2]. Er machte es zu seinem »cheval de bataille«, spielte es in demselben Winter fünfmal (13. Februar 1778), es gefiel sehr, „obwohl man wußte, daß es von mir war“. Aber auch als Orgel- und Klavierspieler machte sich Mozart bekannt, während wir von seinem Violinspiel nichts mehr hören. Von seinem Orgelspiel schickt er dem Vater am 13. November 1777 einen launigen Bericht[3]:

Vergangenen Sonntag spielte ich aus Spaaß die Orgl in der Kapelle. Ich kam unter dem Kyrie, spielte das Ende davon, und nachdem der Priester das Gloria angestimmt, machte ich eine Cadenz. Weil sie aber gar so verschieden von den hier so gewöhnlichen war, so guckte alles um, und besonders gleich der Holzbauer. Er sagte zu mir: Wenn ich das gewußt hätte, so hätte ich eine andere Messe aufgelegt. — Ja, sagte ich, damit Sie mich angesetzt hätten! — Der alte [Konzertmeister] Toeschi und Wendling stunden immer neben mir. Die Leute hatten genug zu lachen; es stund dann und wann pizzicato, da gab ich allzeit den Tasten Bazln. Ich war in meinem besten Humor. Anstatt dem Benedictus muß man hier allzeit spielen; ich nahm also den Gedanken vom Sanctus und führte ihn fugirt aus. Auf die letzt nach dem Ite missa est spielte ich eine Fugue. Das Pedal ist anderst als bei uns, das machte mich anfangs ein wenig irre, aber ich kam gleich drein.

Als die neue Orgel in der lutherischen Kirche probiert wurde (18. Dezember), wozu man alle Kapellmeister einlud, kam ein vornehmer Lutheraner, wie die Mutter schreibt, und lud den Wolfgang mit aller Höflichkeit ein. Er fand sie sehr gut, sowohl im Pieno als in einzelnen Registern; nur mit Vogler, der sie spielte, war er nicht zufrieden, deshalb spielte er selbst auch nicht viel, nur ein Präludium und eine Fuge, nahm sich aber gleich vor, in der nächsten Zeit mit den befreundeten Familien wieder hinzugehen, und dann wollte er „sich auf der Orgel köstlich divertieren“. Auch in der reformierten Kirche, deren Orgel als eine ganz ausgezeichnete gepriesen wird[4], spielte er einmal einem Freunde anderthalb Stunden vor.

[1] Wolzogen, Rezensionen 1865, Nr. 6, S. 82. Vgl. Schubart, Ästhetik S. 143. [2] B I 103. Das Konzert ist leider nicht erhalten. [3] B I 114. [4] Schubart, Selbstbiogr. I 14, 147.

Wie große Bewunderung er als Klavierspieler erregte, berichtete die Mutter (28. Dezember 1777)[1]:

Der Wolfgang wird überall hochgeschätzt; er spielet aber viel anderst als zu Salzburg, denn hier sind überall Pianoforte, und diese kann er so unvergleichlich traktiren, daß man es noch niemals so gehört hat; mit einem Wort, Jedermann sagt, der ihn hört, daß seines gleichen nicht zu finden sey. Obwohl hier Beecké gewesen, sowie auch Schubart, so sagen doch alle, daß er weit darüber ist in der Schönheit und gusto und Freiigkeit; auch daß er aus dem Kopf spiellet und was man ihm vorleget, das bewundern sie alle auf das höchste.

In Mannheim trat das Klavierspiel gegen die Virtuosität auf den Orchesterinstrumenten zurück, so daß Peter Winter, als ein echter Zögling der Mannheimer Kapelle, gar nicht Klavier spielen konnte und an diesem Geklimper, wie er es unter Freunden nannte, nie Geschmack fand[2]. Doch fehlte es Mozart nicht an Gelegenheit, sich mit anderen Klaviervirtuosen zu messen. Der Abbé Joh. Fr. Xav. Sterkel (1750—1817), einer der berühmtesten Klavierspieler jener Zeit, kam während Mozarts Anwesenheit von Mainz, wo er Pianist und Kaplan des Kurfürsten war[3], nach Mannheim. „Vorgestern auf den Abend", berichtet er dem Vater (26. November 1777)[4], „war ich al solito beim Cannabich und da kam der Sterkel hin. Er spielte fünf Duetti, aber so geschwind, daß es nicht auszunehmen war, und gar nicht deutlich und nicht auf den Takt; es sagten es auch alle. Die Mlle. Cannabich spielte das sechste und in Wahrheit besser als der Sterkel." Was ihm an Sterkel mißfiel, das Bestreben, durch rasches Tempo und noch dazu beim a vista Spielen zu imponieren, während es doch nur ein Notbehelf war, die Mängel eines künstlerischen Vortrages zu verdecken, das tadelte er auch an dem Spiel Voglers (1749—1814), des einzigen Mannheimer Klaviervirtuosen, und ungleich härter. Er erzählt seinem Vater (17. Januar 1778), wie er bei einer großen Gesellschaft mit Vogler zusammengetroffen sei[5]:

Nach Tische ließ er zwey Claviere von ihm holen, welche zusammen stimmen, und auch seine gestochenen langweiligen Sonaten. Ich mußte sie spielen und er accompagnirte mir auf den andern Claviere dazu. Ich mußte auf sein so dringendes Bitten auch meine Sonaten holen lassen. NB. vor dem Tische hat er mein Concert (welches die Mademoiselle vom Hause spielt und das von der Litzau ist [XVI. 8]), prima vista herabge-

[1] B IV 334. [2] AMZ XXVIII 466. [3] M. M. v. Weber, C. M. v. Weber I 1864, S. 248. [4] B I 125. [5] B I 152 f.

hudelt[1]. Das erste Stück ging prestissimo, das Andante allegro und das Rondo wahrlich prestissimo. Den Baß spielte er meistens anders als es stand, und bisweilen machte er eine ganz andere Harmonie und auch Melodie. Es ist auch nicht anders möglich in der Geschwindigkeit; die Augen können es nicht sehen und die Hände nicht greifen. Ja, was ist denn das? so ein prima vista spielen und — ist bey mir einerley. Die Zuhörer (ich meine diejenigen, die würdig sind so genannt zu werden) können nichts sagen, als daß sie Musik und Clavierspielen — gesehen haben. Sie hören, denken und — empfinden so wenig dabey — als er. Sie können sich leicht vorstellen, daß es nicht zum Ausstehen war, weil ich es nicht gerathen konnte ihm zu sagen: Viel zu geschwind. Übrigens ist es auch viel leichter, eine Sache geschwind, als langsam zu spielen; man kann in Passagen etliche Noten im Stiche lassen, ohne daß es Jemand merkt; ist es aber schön? — Man kann in der Geschwindigkeit mit der rechten und linken Hand verändern, ohne daß es jemand sieht oder hört; ist es aber schön? — Und in was besteht die Kunst, prima vista zu lesen? In diesem: das Stück im rechten Tempo, wie es seyn soll, zu spielen, alle Noten, Vorschläge zc. mit der gehörigen Expression und Gusto, wie es steht, auszudrücken, so daß man glaubt, derjenige hätte es selbst componirt, der es spielt. Seine Applicatur ist auch miserabel: der linke Daumen ist wie beym seligen Adlgasser, und alle Läufe herab mit der rechten Hand macht er mit dem ersten Finger und Daumen.

Daraus spricht eine starke Abneigung gegen den berühmten Mann, aus der Mozart auch sonst nie ein Hehl gemacht hat[2]. Persönlich hatte er sich über ihn nicht zu beklagen; „der Herr Vogler hat absolument mit mir recht bekannt werden wollen", schreibt er dem Vater (17. Januar 1778)[3], „indem er mich schon oft geplagt hatte, zu ihm zu kommen, so hat er endlich doch seinen Hochmut besiegt und hat mir die erste Visite gemacht". Neid kann der Grund von Mozarts Antipathie nicht gewesen sein, denn von diesem Musikantenlaster war er zeitlebens gänzlich frei. Auch die Abneigung des Orchesters gegen Vogler scheint ihn, wenigstens nicht in erster Linie, zu seinem Verhalten bestimmt zu haben. Dieses betrachtete Vogler als einen Eindringling, der seine angenehme Stellung in Mannheim erschlichen, Anderer Rechte gekränkt habe und gegen verdiente Männer wie Holzbauer

[1] „In Absicht des Spielens vom Blatt weg", heißt es Musik. Real-Zeitg. 1788, S. 61, „ist Vogler vielleicht unvergleichbar und der einzige". Vgl. Musik. Korresp. 1790, S. 119, 1792, S. 379. Schubart, Ästhetik S. 133 ff. Manche zogen Beecké und Mozart ihm ausdrücklich vor (Musik. Real.-Ztg. 1789, S. 262). [2] Am 4. November 1777 (B I 104) schreibt er: „Der H. Vizekapellmeister Vogler, der neulich das Amt machte (s. o.), ist ein öder musikalischer Spaßmacher, ein Mensch, der sich recht viel einbildet und nicht viel kann." [3] B I 152.

Ränke spinne: man fand seine violetten Strümpfe, die ihm als päpstlichem Protonotar zukamen, bizarr[1], und daß er in Gesellschaften mit seinen Musikalien ein Gebetbuch mitschickte, daß er seine Besuche oft warten ließ, bis er seine Gebete verrichtet hatte, sah man als Aufspielerei an[2]; man klagte über seinen Hochmut, der nichts gelten lassen wollte, und fand seine eigenen Leistungen weit unter den Erwartungen, die er selbst rege machte. So war das Urteil über ihn in den Kreisen, die Mozart befreundet waren. Persönlich mag ihn allerdings der eitle und komödiantenhafte Zug in Voglers Wesen abgestoßen haben[3]. Vogler hatte viel von der Welt gesehen und sich dabei eine nicht unbeträchtliche allgemeine Bildung angeeignet. Aber er ist mit dem, was in seinem Innern gärte, niemals fertig geworden und zeitlebens eine unharmonische Erscheinung geblieben. Auch das mag Mozarts Abneigung erklären, wie es andererseits die Begeisterung des jungen Schumann begreiflich erscheinen läßt. In Voglers Kunst steht der Charlatan dicht neben dem wirklichen Künstler, Unausgeglichenes, ja Geschmackloses neben Bedeutendem, Rückständiges neben Dingen, die erst eine spätere Zukunft würdigen und weiterspinnen sollte. Kein Wunder, daß dieser Künstler sich in allen Sätteln gerecht fühlte: neben äußerlichen Modestücken, wie seinem als Seitenstück zu Beethovens Pastoralsinfonie wichtigen Hirtengemälde mit Sturm für die Orgel und seiner Chorode „Lob der Harmonie" steht seine trotz aller Scholastik doch charaktervolle C dur-Sinfonie von 1815 und namentlich seine Kirchenmusik, die, von einigen Seitensprüngen ins Demagogische abgesehen, sein übriges Schaffen, auch das dramatische, entschieden übertrifft. Besondere Bedeutung kommt ihm endlich als Theoretiker und Schulhaupt zu: J. H. Knecht, Danzi, P. Winter, Gänsbacher, C. M. v. Weber und G. Meyerbeer sind seine Schüler gewesen, was doch immerhin eine bedeutende Persönlichkeit voraussetzt. In der Geschichte der jungen Romantik spielt Vogler somit eine nicht wegzuleugnende, wichtige Rolle, war er doch einer der Wenigen, die zu jener Zeit mit Nachdruck auf die Bedeutung der nationalen Volksmusik einzelner Länder, z. B. der nordischen und slawischen, hingewiesen haben.

---

1 Mus. Realzeitg. 1788, S. 70. 2 Ebda. S 77. Forkel, Mus. Almanach 1789, S. 135. 3 Vgl. die Biographien von J. Frölich, Würzburg 1845 und K. v. Schafhäutl, Augsburg 1887, und J. Simon, Abt Voglers kompositorisches Wirken 1904, auch M. M. v. Weber a. a. O. I 77 f., Gottfr. Weber, Caecilia XV 40 f. und Walter a. a. O. S. 188 ff.

Mozart war, wie wir sahen, schon damals durchaus nicht der Mann, der sich selbst von guten Freunden in seinem künstlerischen Urteil bestimmen ließ. Jenes zwiespältige Wesen Voglers stieß seine ebenso ehrliche wie harmonische Natur von Anfang an ab; daß die Freunde seine Ansicht teilten, war ihm sicher erfreulich, aber nur als Bestätigung des eigenen Eindrucks. Wir müssen uns schon bei seinem Urteil beruhigen, wenn es in seiner echt Mozartschen Schärfe diesmal auch über das Ziel hinausschießt[1]. Daß er damit nicht hinter dem Berge hielt und sich auch dementsprechend benahm, versteht sich bei Mozarts Art von selbst. Ebenso gewiß ist freilich, daß Vogler sich dadurch empfindlich gekränkt fühlte. L. Mozart dachte in seinem Mißtrauen natürlich sofort wieder an ein geheimes „Entgegenarbeiten" Voglers, indessen geben Wolfgangs Briefe dafür keinen Anhalt[2]. Zu Voglers damaligem Mannheimer Anhang gehörte Peter Winter (1755—1826), seit 1775 Violinist in der Kapelle. Er war „Voglers beinahe einziger Freund und Gesellschafter, wenigstens Herzensfreund", und man bedauerte, daß er dessen Eitelkeit täglich Opfer brachte[3], obgleich er selbst später nie Voglers Schüler genannt sein wollte[4]. Er scheint damals eine Abneigung gegen Mozart gefaßt zu haben, die dieser später empfindlich fühlen mußte.

Den übrigen Mitgliedern der Kapelle wurde Mozart durch diese Stellung Vogler gegenüber nur noch vertrauter. Wendling dachte mit Ramm in den Fasten nach Paris zu reisen, wohin ihnen der Fagottist Ritter vorangehen sollte; sie wollten dort gemeinschaftlich Konzerte geben; ein Komponist und Klavierspieler wie Wolfgang war für sie der wünschenswerteste Gesellschafter, und Wendling schlug ihm vor, mitzugehen. Hier taucht also zum ersten Male der Plan einer Pariser Reise auf. Wolfgang ging sofort darauf ein und schrieb dem Vater (3. Dezember 1777[5]):

Wenn ich hier bleibe, so soll ich in der Fasten en compagnie mit Hrn. Wendling, Ramm Oboist, welcher sehr schön bläst, Herrn Ballettmeister Lauchery[6] nach Paris. Hr. Wendling versichert mich, daß es mich nicht gereuen wird. Er war zweymal in Paris, er ist erst zurück-

---

[1] Vgl. die Beilage „Mozart und Vogler". [2] Die unbestimmte Äußerung in dem Briefe vom 10. Dezember 1777 (B I 142): „Ich weiß schon, wer die Ursache ist", genügt nicht. Vogler erkannte auch später Mozarts Größe an, vgl. Schafhäutl, AMZ 1778, 40 [D.]. [3] Musik. Korresp. 1788, 70. [4] AMZ 28, 354. [5] B I 183 f. [6] Seit 1774 erster Ballettmeister am Theater.

kommen. Er sagt: das ist noch der einzige Ort, wo man Geld und sich recht Ehre machen kann; Sie sind ja ein Mann, der alles imstande ist. Ich will Ihnen schon den rechten Weg zeigen. Sie müssen opera seria, comique, oratoire und Alles machen. Wer ein paar Opern in Paris gemacht hat, bekommt etwas gewisses das Jahr. Hernach ist das Concert spirituel, Académie des amateurs, wo man für eine Sinfonie 5 Louisdors bekömmt. Wenn man Lektion giebt, so ist der Brauch für 12 Lektionen 3 Louisdor. Man läßt hernach Sonaten, Trio, Quatuor stechen per souscription. Der Cannabich, Toeschi, die schicken viel von ihrer Musique nach Paris. Der Wendling ist ein Mann der das Reisen versteht. Schreiben sie mir Ihre Meynung darüber, ich bitte Sie. Nützlich und klug scheint es mir, ich reise mit einem Mann der Paris (wie es jetzt ist) in und auswendig kennt; denn es hat sich viel verändert. Ich gebe noch so wenig aus, ja ich glaube, daß ich nicht halb so viel depensire, weil ich nur für mich zu bezahlen habe, indem meine Mama hier bleiben würde und glaublicherweise bei Wendling im Hause. Den 12. dieses wird Hr. Ritter, der den Fagott sehr schön bläst, nach Paris reisen. Wenn ich nun allein gewesen wäre, hätte ich die schönste Gelegenheit gehabt; er hat mich selbst angesprochen. Der Ramm, Oboist, ist ein recht braver, lustiger, ehrlicher Mann, etwa 35 Jahr, der schon viel gereist ist und folglich viel Erfahrung hat. Die ersten und besten von der Musique hier haben mich sehr lieb und eine wahre Achtung, man nennt mich nie anderst als Hr. Kapellmeister.

Die Mutter war diesem Gedanken nicht abgeneigt; sie schreibt ihrem Manne (11. Dezember 1777)[1]:

Wegen den Wolfgang seiner Reise nach Paris mußt Du es bald bedenken, ob es Dir recht ist; es ist bey dieser Zeit nirgends nichts zu machen als zu Paris. Monsieur Wendling ist ein ehrlicher Mann, den jedermann kennt, er ist viel gereist und schon über 13 mal zu Paris gewesen, er kennt es inwendig und auswendig, und unser Freund Hr. von Grimm ist auch sein bester Freund, welcher ihm viel gethan hat. Also kannst Du Dich entschließen, was Du willst ist mir auch recht. Der Herr Wendling hat mich versichert, er will gewiß Vater über ihm seyn, er liebt ihm wie seinen Sohn, und solle so gut bey ihm aufgehoben seyn wie bey mir. Daß ich ihn selbst nicht gern von mir lasse, das kannst Du Dir einbilden und [wenn] ich allein nach Haus reisen müßte, so einen weiten Weg: das ist mir auch nicht lieb; allein was ist zu thun? einen so weiten Weg nach Paris zu machen ist für mein Alter beschwerlich und zu theuer. Dann einen vierten Theil bezahlt man leichter als alles allein.

Um diesen Plan auszuführen, war die notwendige Bedingung, daß Wolfgang in Mannheim blieb. Sein erstes Bestreben war denn auch darauf gerichtet, sich dem Kurfürsten für eine Anstellung in

[1] B IV 328.

der Kapelle zu empfehlen, und seine Freunde waren ihm dabei ernstlich behilflich. Gleich nach seiner Ankunft führte ihn, wie er berichtet (4. November 1777), Holzbauer beim Intendanten Graf Savioli ein, wo zufällig auch Cannabich anwesend war[1].

Hr. Holzbauer sagte auf welsch zum Grafen, daß ich möchte die Gnade haben, mich bey seiner Churfürstl. Durchlaucht hören zu lassen; ich bin schon vor 15 Jahren hier gewesen, ich war dort 7 Jahre alt; aber nun bin ich älter und größer geworden, und so auch in der Musik. Ah, sagte der Graf, das ist der — —, was weiß ich, für wen er mich hielt. Da nahm aber gleich der Cannabich das Wort. Ich stellte mich aber, als wenn ich es nicht hörte, ließ mich mit Andern in Discours ein, ich merkte aber, daß er ihm mit ernsthafter Miene von mir sprach. Der Graf sagte dann zu mir: Ich höre, daß Sie so ganz passabel Clavier spielen. Ich machte eine Verbeugung.

Es waren gerade Galatage; am ersten stellte Graf Savioli Wolfgang der Kurfürstin vor, die ihn sehr gnädig aufnahm und sich noch sehr wohl erinnerte, wie er vor fünfzehn Jahren dort gewesen sei, ob sie ihn gleich nicht wiedererkannt hätte. Am dritten Galatag (6. November) war große Akademie bei Hof, in welcher Mozart ein Konzert und vor der Schlußsinfonie „aus dem Kopf" und eine Sonate spielte[2].

Der Churfürst, sie und der ganze Hof ist mit mir sehr zufrieden. In der Accademie, alle zwey Mal wie ich spielte, so gieng der Churfürst und sie völlig neben meiner zum Clavier. Nach der Accademie machte Cannabich, daß ich den Hof sprechen konnte. Ich küßte dem Churfürsten die Hand. Er sagte: Es ist jetzt, glaube ich, 15 Jahr, daß Er nicht hier war? — Ja, Ew. Durchlaucht, 15 Jahr, daß ich nicht die Gnade gehabt habe — — Er spielt unvergleichlich. Die Prinzessin, als ich ihr die Hand küßte, sagte zu mir: Monsieur, je vous assure, on ne peut pas jouer mieux.

Auch die Kurfürstin stellte ihm eine Einladung zum Vorspielen in Aussicht, die noch abgewartet werden mußte. Einige Tage darauf erhielt er das fürstliche Geschenk vom Grafen Savioli, eine goldene Uhr im Wert von 20 Karolin, die er mit recht gemischten Gefühlen betrachtete[3].

[1] B I 103f. [2] B I 109. [3] Brief vom 13. November (B I 112): Nun habe ich mit dero Erlaubnis 5 Uhren. Ich habe auch kräftig im Sinn, mir an jeder Hosen noch ein Uhrtäschl machen zu lassen und wenn ich zu einem großen Herrn komme, beyde Uhren zu tragen (wie es ohnehin jetzt Mode ist), damit nur keinem mehr einfällt, mir eine Uhr zu verehren.

Der Vater war dieser ganzen Entwicklung der Dinge mit der größten Spannung gefolgt. Schon am 1. November 1777 hatte er kategorisch geschrieben[1]:

Ich wünsche daß Du in Mannheim etwas zu tun bekommst. Sie spielen immer deutsche Opern, vielleicht bekommst Du eine zu machen? Sollte es geschehen, so weißt Du ohnedem, daß ich Dir das Natürliche, für jedermann leicht faßliche Populare nicht erst recommandieren darf; das Große, Erhabene gehört zu großen Sachen. Alles hat seinen Platz.

Er dachte offenbar an Singspiele und hatte von Schweitzers und Holzbauers Tätigkeit noch keine Vorstellung. Bald darauf ließ er sich über den Pariser Plan vernehmen. Wiewohl ein Auftreten Wolfgangs in Paris auch seine Gedanken lebhaft beschäftigte, so nahm er es doch zunächst nur für den äußersten Fall in Aussicht, da diese Reise große Kosten und Schwierigkeiten verursache. Fürs erste wiederholte er seine alte Mahnung, ohne bestimmte Aussicht auf eine Anstellung ja nicht länger als nötig in Mannheim zu verweilen. Die Freunde könnten für Wolfgang auch in seiner Abwesenheit tätig sein, er selbst sollte sich dagegen auch an anderen Orten hören lassen, um Geld zu verdienen und sich bekannt zu machen. Überall hatte er vorgesorgt und sich erkundigt. Frankfurt und Bonn kamen nach seinen Erfahrungen nicht in Betracht, dagegen hoffte er auf Mainz, wo sich durch die Vermittlung des Konzertmeisters Georg Ant. Kreuser Konzerte bei dem kunstbegeisterten Kurfürsten[2] und in der Stadt wohl ermöglichen ließen, und auf Koblenz, wo sich Wolfgang bei der Rückkehr von England dem Kurfürsten Clemens durch eine bei der Tafel niedergeschriebene Komposition empfohlen habe. Von diesen Ausflügen könnten sie ja immer wieder nach Mannheim zurückkehren, wenn dort nur Aussicht sei, sich den Winter über zu halten. Im allgemeinen war ihm freilich diese Anhänglichkeit an Mannheim durchaus nicht genehm, während Wolfgang sich durch den dortigen anregenden Verkehr nur allzuwillig zum Bleiben bestimmen ließ. Die gehobene Stimmung, in der er sich befand, zeigte ihm auch seine Aussichten in rosigem Lichte. Die Mutter aber ließ sich von dem Sohne und den Freunden bereden und wars zufrieden, wenn man ihr immer wieder klar machte, der Aufenthalt in Mannheim sei für Wolfgang das Vorteilhafteste.

---

[1] B III 241. [2] Schubart, Ästhetik S. 182.

Anfänglich schien auch alles gut zu gehen. Der Kurfürst befahl Mozart sogar zu seinen natürlichen Kindern[1], um seine Meinung über deren musikalische Ausbildung zu hören. Mozart berichtet darüber am 8. November 1777[2]:

Da sprach ich den Churf. wie meinen guten Freund. Er ist ein recht gnädiger und guter Herr. Er sagte zu mir: „Ich habe gehört, Er hat zu München eine Opera geschrieben.“ „Ja, Euer Durchlaucht, ich empfehle mich Euer Durchl. zu höchster Gnad, mein größter Wunsch wäre, hier eine opera zu schreiben; ich bitte auf mich nicht ganz zu vergessen. Ich kann Gott Lob und Dank auch deutsch“, und schmutzte. „Das kann leicht geschehen“. Er hat einen Sohn und drey Töchter. Die älteste und der junge Graf spielen Clavier. Der Churfürst fragte mich ganz vertraut um alles wegen seiner Kinder. Ich redete ganz aufrichtig, doch ohne den Meister zu verachten. Cannabich war auch meiner Meynung. Der Churf. als er gieng, bedankte sich sehr höflich bey mir.

Einige Tage darauf spielte er dort abermals vor dem Kurfürsten, unter anderem aus dem Stegreif eine Fuge über ein gegebenes Thema. Daraufhin wagte er es auf Cannabichs Rat, beim Grafen Savioli anzuklopfen, ob ihn der Kurfürst nicht den Winter über als Musiklehrer seiner Kinder anstellen könnte. Der Graf vertröstete ihn bis nach den Galatagen, und Wolfgang beschloß, zuversichtlich wie immer, weiter abzuwarten. Er nahm 150 Fl. beim Bankier auf und bat sogar den Vater, er möge sich doch keinen „überflüssigen Spekulationen“ hingeben. Damit zog er sich allerdings von diesem einen strengen Verweis zu. Man begreift, daß dem Vater dieses Pläneschmieden ohne sichere Grundlage aufs höchste zuwider war; besonders bitter beklagte er sich darüber, daß man ihm von alledem erst nachträglich Kunde gebe und außerdem Geld aufnehme, ohne ihn, der es doch mit Mühe und Schuldenmachen beschaffen müsse, überhaupt zu fragen. Auch die Mutter erhält dabei wegen der versäumten Rechnungsablage einen Seitenhieb. Er sagt in seinem Brief vom 24. November 1777[3]:

So eine Reise ist kein Spaß; das hast Du noch nicht erfahren. Man muß andere wichtigere Gedanken im Kopf haben als Narrenspossen; man muß hundert Sachen vorauszusehen bemühet sein, sonst sitzt man auf einmal im Dreck, ohne Geld — und wo kein Geld ist, ist auch kein Freund, und wenn Du hundert Lectionen umsonst giebst, Sonaten componirst und alle

[1] Es waren die Kinder der Schauspielerin Seuffert (Gräfin Haydeck). Der Sohn wurde später Fürst von Brezenheim, die Töchter an vornehme Herrn verheiratet. Häusser, Gesch. d. rhein. Pfalz II 934. [2] B I 109. [3] B III 268.

Nächte statt wichtigern Dingen von 10 bis 12 Uhr Sauereien machst. Begehre dann einen Geld-Credit! Da hört aller Spaß einmal auf — und im Augenblicke wird das lächerlichste Gesicht ganz gewiß ernsthaft.

Hierauf erfolgte von der Frau eine sehr summarische Rechnungsablage (11. Dezember 1777)[1]:

Mein lieber Mann, Du verlangst zu wissen, was wir alles auf der Reise ausgeben. Den Conto von Albert haben wir Dir geschrieben und der von Augsburg ist 300 fl. gewesen. Der Wolfgang hat Dir geschrieben, daß wir 24 fl. Schaden haben, er hat aber die Unkosten vom Concert, welche auch 16 fl. gemacht, nicht dazu gerechnet, wie auch den Wirthsconto nicht. Also wie wir nach Mannheim gekommen, haben wir von allem Geld nicht mehr als 60 Gulden gehabt, also in 14 Tägen, wann wir abgereist wären, würde nicht viel übrig geblieben sein. Denn die Reisen kosten als mehrer, seitdem es so theuer gewesen; es ist nicht mehr so wie es gewesen, Du würdest Dich verwundern.

Der gereizte und etwas kleinlaute Ton aber, womit Wolfgang die Vorwürfe seines Vaters zurückweist (29. November 1777), zeigt, daß er ihre Wahrheit fühlte, und wie empfindlich der ernste Hinweis auf seine Pflicht ihn aus dem behaglichen Mannheimer Leben aufstörte[2]:

Wenn Sie die Ursach meiner Nachlässigkeit, Sorglosigkeit und Faulheit zuschreiben, so kann ich nichts thun als mich für Ihre gute Meinung bedanken und von Herzen bedauern, daß Sie mich Ihren Sohn nicht kennen. Ich bin nicht sorglos, ich bin nur auf alles gefaßt und kann folglich alles mit Geduld erwarten und ertragen — wenn nur meine Ehre und mein guter Name Mozart nicht darunter leidet. Nun, weil es halt so seyn muß, so seye es. Ich bitte aber im Voraus sich nicht vor der Zeit zu freuen oder zu betrüben; denn es mag geschehen was da will, so ist es gut, wenn man nur gesund ist; denn die Glückseligkeit bestehet — bloß in der Einbildung.

Allein auch mit dieser Moralphilosophie war der Vater nicht einverstanden; mit großer Gelassenheit gibt er ihm eine ausführliche Kritik des Satzes, daß das Glück in der Einbildung bestehe, die eines Garve nicht unwürdig wäre, und ruft ihm besonders die Situation in den Sinn, wenn jemand bezahlen solle und kein Geld habe. „Mein lieber Wolfgang, dieser Satz ist nur ein Moralsatz für Menschen, die mit nichts zufrieden sind!"

---

[1] B IV 328. [2] B I 128 ff.

Wir erfahren nun ausführlicher den Verlauf der Bemühungen beim Kurfürsten. Zunächst sucht Wolfgang den Vater über Cannabichs Gesinnung und Verhalten aufzuklären (29. November 1777)[1]:

Nachmittag [nach der ersten Unterredung mit Savioli] war ich bey Cannabich, und weil ich auf sein Anrathen zum Grafen gegangen bin, so fragte er mich gleich, ob ich dort war? — Ich erzählte ihm Alles. Er sagte mir: Mir ist es sehr lieb, wenn Sie den Winter bey uns bleiben; aber noch lieber wäre es mir, wenn Sie immer und recht in Diensten wären. Ich sagte: Ich wollte nichts mehr wünschen, als daß ich immer um Sie seyn könnte, aber auf beständig wüßte ich wirklich nicht, wie das möglich wäre. Sie haben schon zwey Kapellmeister, ich wüßte also nicht, was ich seyn könnte, denn dem Vogler möchte ich nicht nachstehen! Das sollen Sie auch nicht, sagte er, hier steht kein Mensch von der Musik unter dem Kapellmeister, nicht einmal unter dem Intendant. Der Churfürst könnte Sie ja zum Kammer-Compositeur machen. Warten Sie, ich werde mit dem Grafen darüber sprechen. — Donnerstag darauf war große Accademie; als mich der Graf gesehen hatte, bat er mich um Verzeihung, daß er noch nichts geredet hat, indem jetzt die Gallatag sind, sobald aber die Galla vorbey sein wird, nämlich Montag, so wird er gewiß reden. Ich ließ 3 Täg vorbey gehen und als ich gar nichts hörte, so ging ich zu ihm, um mich zu erkundigen. Er sagte: Mein lieber Mr. Mozart (das war Freytag, nämlich gestern), heut war Jagd, mithin habe ich den Churfürsten ohnmöglich fragen können; aber morgen um die Zeit werde ich Ihnen gewiß eine Antwort sagen können. Ich bat ihn, er möchte doch nicht vergessen. Die Wahrheit zu gestehen, so war ich, als ich weg ging, ein wenig aufgebracht, und entschloß mich also, meine leichteste 6 Variat. über den Fischer-Menuett, die ich schon eigenst wegen dies hier aufgeschrieben habe, dem jungen Grafen zu bringen, um Gelegenheit zu haben, mit dem Churfürsten selbst zu reden. Als ich hin kam, so können Sie sich die Freude nicht vorstellen von der Gouvernante. Ich ward sehr höflich empfangen; als ich die Variationen herauszog und sagte, daß sie für den Grafen gehören, sagte sie: O, das ist brav, aber Sie haben ja doch für die Comtesse auch was? — Jetzt noch nicht, sagte ich, wenn ich aber noch so lange hier bleibe, daß ich etwas zu schreiben Zeit habe, so werde ich — A propos, sagte sie, das freut mich, Sie bleiben den ganzen Winter hier. — Ich? da weiß ich nichts! — Das wundert mich, das ist curios. Mir sagte es neulich der Churfürst selbst. A propos, sagte er, der Mozart bleibt den Winter hier. — Nu, wenn er es gesagt hat, so hat es derjenige gesagt, der es sagen kann; denn ohne den Churfürsten kann ich natürlicher Weise nicht hier bleiben. Ich erzählte ihr nun die ganze Geschichte. Wir wurden eins, daß ich morgen, als heute nach 4 Uhr, hinkommen würde und für die Comtesse etwas mitbringen würde. Sie werden,

[1] B I 128 ff.

ehe ich komme, mit dem Churfüsten reden, und ich werde ihn noch antreffen. Ich bin heut hingegangen, aber er ist heut nicht gekommen. Morgen werde ich aber hingehen. Ich habe für die Comtesse ein Rondeau gemacht. Habe ich nun nicht Ursach genug, hier zu bleiben und das Ende abzuwarten? — Sollte ich etwa jetzt, wo der größte Schritt gethan ist, abreisen? — Jetzt habe ich Gelegenheit, mit dem Churfürsten selbst zu reden. Den Winter, glaube ich, werde ich wohl vermuthlich hier bleiben; denn der Churfürst hat mich lieb, hält viel auf mich, und weiß, was ich kann. Ich hoffe, Ihnen im künftigen Brief eine gute Nachricht geben zu können. Ich bitte Sie noch ein Mal, sich nicht zu früh zu freuen, oder zu sorgen, und die Geschichte keinem Menschen als Hrn. Bullinger und meiner Schwester zu vertrauen.

Allein so rasch ging diese Angelegenheit nicht vorwärts; in seinem nächsten Briefe (3. Dezember 1777) konnte Wolfgang dem Vater nur von mancherlei Vorfällen berichten, die einen guten Ausgang zu versprechen schienen[1]:

Vergangenen Montag hatte ich das Glück, nachdem ich 3 Täge nach einander Vor- und Nachmittags zu den natürlichen Kindern hingegangen, den Churfürsten endlich anzutreffen. Wir haben zwar alle geglaubt, es wird die Mühe wieder umsonst seyn, weil es schon spät war, doch endlich sahen wir ihn kommen. Die Gouvernante ließ gleich die Comtesse zum Claviere sitzen, und ich setzte mich neben ihr und gab ihr Lektion, und so sah uns der Churfürst, als er herein kam. Wir stunden auf; aber er sagte, wir sollten fortmachen. Als sie ausgespielt hatte, nahm die Gouvernante das Wort und sagte, daß ich ein so schönes Rondo geschrieben hätte. Ich spielte es, es gefiel ihm sehr. Endlich fragte er: Wird sie es aber wohl lernen können? — O ja, sagte ich, ich wollte nur wünschen, daß ich das Glück hätte, ihr es selbst zu lernen. Er schmutzte und sagte: Mir wäre es auch lieb; aber würde sie sich nicht verderben, wenn sie zweyerley Meister hätte? — Ach nein, Ew. Durchlaucht, es kommt nur darauf an, ob sie einen guten, oder schlechten bekommt. Ich hoffe, Ew. Durchlaucht werden nicht zweifeln — werden Vertrauen auf mich haben — — O das ganz gewiß, sagte er. Nun sagte die Gouvernante: Hier hat auch Mr. Mozart Variat. über den Menuett von Fischer für den jungen Grafen geschrieben. Ich spielte sie, sie haben ihm sehr gefallen. Nun scherzte er mit der Comtesse, da bedankte ich mich für das Präsent. Er sagte: Nun, ich werde darüber denken; wie lang will Er denn hier bleiben? — So lange Ew. Durchlaucht befehlen, ich habe gar kein Engagement, ich kann bleiben so lange Ew. Durchlaucht befehlen. Nun war alles vorbey. Ich war heute Morgens wieder dort, da sagte man mir, daß der Churfürst gestern abermals gesagt hat, der Mozart bleibt diesen Winter hier. Nun sind wir mittendrein, warten muß ich doch. Heut

[1] B I 131 f.

zum 4. Mal habe ich bey Wendling gespeist. Vor dem Essen kam Graf Savioli mit dem Kapellmeister Schweitzer, der gestern Abends angekommen, hin. Savioli sagte zu mir: ich habe gestern abermal mit dem Churfürsten gesprochen, er hat sich aber noch nicht resolvirt. Ich sagte zu ihm, ich muß mit Ihnen ein paar Worte sprechen. Wir gingen ans Fenster. Ich sagte ihm den Zweifel des Churfürsten, beklagte mich, daß es gar so lange hergeht, daß ich schon so viel hier ausgegeben, bat ihn, er möchte doch machen, daß mich der Churfürst auf beständig nehme, indem ich fürchte, daß er mir den Winter so wenig geben wird, daß ich etwa gar nicht hier bleiben kann; er soll mir Arbeit geben, ich arbeite gern. Er sagte mir, er wird es ihm gewiß proponiren; heute Abends könnte es zwar nicht seyn, indem er heute nicht nach Hof kommt; aber morgen verspricht er mir gewisse Antwort. Nun mag geschehen, was will. Behaltet er mich nicht, so dringe ich auf ein Reisegeld; denn das Rondeau und die Variationen schenke ich ihm nicht. Ich versichere Sie, daß ich so ruhig bey der Sache bin, weil ich gewiß weiß, daß es nicht anders als gut gehen kann, es mag geschehen was will, ich habe mich völlig in Willen Gottes ergeben.

Aber auch in den nächsten Tagen war vom Kurfürsten keine andere Antwort herauszubringen als mit Achselzucken: Ich bin noch nicht resolviert. Endlich konnte Mozart seinem Vater das Resultat aller Verhandlungen berichten: es war so, wie es dieser immer vermutet hatte (10. Dezember 1777)[1]:

Hier ist dermalen nichts mit dem Churfürsten. Ich war vorgestern in der Accademie bey Hof, um eine Antwort zu bekommen. Der Graf Savioli wich mir ordentlich aus, ich ging aber auf ihn zu, als er mich sahe, schupfte er die Achseln. Was, sagte ich, noch keine Antwort? — Bitte um Vergebung, sagte er, aber leider nichts. — Eh bien, sagte ich, das hätte mir der Churfürst eher sagen können. — Ja, sagte er, er hätte sich noch nicht resolvirt, wenn ich ihn nicht dazu getrieben und ihm vorgestellet hätte, daß Sie schon so lange hier sitzen und im Wirtshaus Ihr Geld verzehren. — Das verdrießt mich auch am meisten, versetzte ich, das ist gar nicht schön. Übrigens bin ich Ihnen, Herr Graf (denn man heißt ihn nicht Excellenz) sehr verbunden, daß Sie sich so eifrig für mich angenommen haben und bitte sich im Namen meiner beym Churfürsten zu bedanken für die zwar späte, doch gnädige Nachricht, und ich versicherte ihn, daß es ihn gewiß niemalen gereuet hätte, wenn er mich genommen hätte. — O, sagte er, von diesem bin ich mehr versichert, als Sie es glauben.

Die unerwartete Wendung machte auf die Mannheimer Freunde einen ebenso unangenehmen Eindruck, wie auf Mozart. Er ging zu Cannabich und erzählte, da dieser auf der Jagd war, der Frau die ganze Sache.

[1] B I 139 f.

Als die Mlle. Rose, welche 3 Zimmer weit entfernt war und just mit der Wäsch umging, fertig war, kam sie herein und sagte zu mir: Ist es Ihnen jetzt gefällig? denn es war Zeit zur Lection. — Ich bin zu Befehl, sagte ich. — Aber, sagte sie, heut wollen wir recht gescheut lernen. — Das glaub ich, versetzte ich, denn es dauert so nicht mehr lang. — Wie so? wie so? warum? — Sie ging zu ihrer Mama und die sagte es ihr. Was? sagte sie, ist es gewiß? ich glaube es nicht. — Ja, ja gewiß, sagte ich. Sie spielte darauf ganz serieuse meine Sonate; hören Sie, ich konnte mich des Weinens nicht enthalten; endlich kamen auch der Mutter, Tochter und dem Herrn Schatzmeister die Tränen in die Augen, denn sie spielte just die Sonata und das ist das Favorit vom ganzen Hause. Hören Sie, sagte der Schatzmeister, wenn der Hr. Kapellmeister (man nennt mich hier nie anderst) weggeht, so macht er uns alle weinen. — Ich muß sagen, daß ich hier sehr gute Freunde habe, denn in solchen Umständen lernet man sie kennen.

Besonders Wendling kam dieses Ergebnis sehr unerwünscht; als Mozart es ihm mitteilte, wurde er „völlig rot und sagte ganz hitzig: da müssen wir Mittel finden, Sie müssen hier bleiben, die zwei Monate aufs wenigste, bis wir hernach miteinander nach Paris gehen". Als Wolfgang am nächsten Tag zu ihm zu Tisch kam, machte er ihm einen Vorschlag, der sehr befriedigend schien. Ein Holländer (Dejean oder Dechamps), der von seinem Gelde lebte, „der Indianer" genannt, Wolfgangs Freund und Verehrer, wollte ihm für drei kleine, leichte und kurze Konzerte und ein paar Quattros auf die Flöte 200 fl. geben, Cannabich würde für wenigstens zwei gut bezahlende Schüler sorgen, dazu sollte er Duette für Klavier und Violine per souscription stechen lassen. Die Tafel bot er ihm mittags und abends bei sich an, Quartier gab ihm der Hof-Kammerrat Serrarius. Mozart war froh in der Aussicht, nun doch in Mannheim bleiben zu können, und meinte, er werde die zwei Monate hindurch genug zu schreiben haben, drei Konzerte, zwei Quartette, vier oder sechs Duetti „auf das Klavier", und dann denke er eine neue, große Messe zu machen und dem Kurfürsten zu präsentieren. Gleich am folgenden Tag machte er sich auf, um ein kleines und billiges Quartier für die Mutter auszusuchen.

Dem Vater, der es ganz natürlich fand, daß ihn Wendling zu halten suche, da sie einen Vierten zur Reise brauchten und keinen Besseren finden könnten, war es schon eine Beruhigung, daß er nur wieder klar die Verhältnisse durchschaute. Er war zufrieden, wenn die Reise nicht in der Winterkälte fortgesetzt werden mußte, und

meinte ebenfalls, der Plan ließe sich ausführen, wenn man des Holländers sicher wäre; wäre dies aber nicht der Fall, müßten sie gleich nach Mainz aufbrechen. In keinem Fall aber sollten Sohn und Mutter sich trennen. „So lange die Mama dableibt, so lang sollst Du bey ihr bleiben“, schreibt er (18. Dezember 1777), „Du sollst und mußt die Mama nicht allein Trübsal blasen und anderen Leuten überlassen, so lange sie bei Dir und Du bei ihr bist.“ Auf die paar Gulden, die ein größeres Quartier koste, komme es nicht an, und nach Hause reisen könne die Mutter jetzt nicht. „Unterdessen seye bedacht, daß Du bei ihr bleibest und sie versorgest, daß ihr nichts abgehet, so wie sie für Dich besorget ist.“ Dabei dachte er nicht allein an die leibliche Pflege, sondern an die Aufsicht über sein sittliches und religiöses Verhalten. Er war nicht ohne Sorge und schrieb (15. Dezember 1777)[1]:

Darf ich wohl fragen, ob der Wolfgang nicht auf das Beichten vergessen hat? Gott geht vor allem! von dem müssen wir unser zeitliches Glück erwarten und für das ewige immer Sorge tragen; junge Leute hören dergleichen Sach nicht gerne, ich weiß es, ich war auch jung; allein, Gott sei Dank gesagt, ich kam doch bey allen meinen jugendlichen Narrenspossen immer wieder zu mir selbst, flohe alle Gefahren meiner Seele und hatte immer Gott und meine Ehre und die Folgen, die gefährlichen Folgen vor Augen.

Die Mutter beruhigte ihn, daß Wolfgang zu Mariä Empfängnis gebeichtet habe und daß sie freilich an den Wochentagen nicht regelmäßig, Sonntags aber immer die Messe hörten, und zwar Wolfgang in der Hofkirche. Auch dieser rechtfertigte sich, nicht ohne Empfindlichkeit (20. Dezember 1777)[2]:

Ich habe geschrieben, daß mir Ihr letzter Brief viel Freude gemacht hat, das ist wahr! nur eines hat mich ein wenig verdrossen — die Frage, ob ich nicht das Beichten etwa vergessen habe! — Ich habe aber nichts dawider einzuwenden, nur eine Bitte erlauben Sie mir, und diese ist, nicht gar so schlecht von mir zu denken! Ich bin gern lustig, aber seyen Sie versichert, daß ich trotz einem jeden ernsthaft seyn kann. Ich habe, seit ich von Salzburg weg bin (und auch in Salzburg selbst) Leute angetroffen, wo ich mich geschämt hätte, so zu reden und zu handeln, obwohlen sie 10, 20 und 30 Jahre älter waren als ich! Ich bitte Sie also nochmal und recht unterthänig, eine bessere Meinung von mir zu haben.

Unter diesen Umständen kam ihnen das Anerbieten des Hofkammerrats Serrarius sehr gelegen, beiden Wohnung, Holz und

[1] B III 296. [2] B I 145.

Licht zu geben, wogegen Wolfgang die Tochter zu unterrichten hatte. Die Mutter, die im Wirtshaus, da Wolfgang seinen Geschäften nachging, viel allein geblieben war, befand sich dort ungemein wohl. Sie hatten schöne Betten, gute Bedienung, abends speiste sie mit der Frau und Tochter und plauderte mit ihnen bis halb 11 Uhr, fast den ganzen Nachmittag sollte sie da sein. Die fünfzehnjährige Tochter Therese Pierron, die schon acht Jahre Klavier spielte, scheint Wolfgang nicht durch hervorragendes Talent angezogen zu haben, denn es ist von der „Hausnymphe" selten die Rede. Indessen studierte er ihr doch eins seiner Konzerte ein, das sie in einer großen Gesellschaft bei ihren Eltern vortrug; später spielte sie in der Akademie bei seinem Konzert für drei Klaviere das dritte und leichteste. Vor seinem Abschied aus Mannheim komponierte er (11. März 1778) auch eine Klaviersonate mit Violinbegleitung für sie (K.-V. 296, S. XVIII. 24). Dem jungen Danner gab er Unterricht im Komponieren, dafür speiste die Mutter dort zu Mittag; er selbst fand seine Kost bei Wendlings. „Der Wolfgang", schrieb sie ihrem Mann, „hat so viel zu tun mit Komponieren und Lektiongeben, er hat nicht Zeit jemand eine Visite zu machen. Du siehst also, daß wir diesen Winter kommod hier verbleiben, und dies alles hat Mr. Wendling gemacht, der den Wolfgang wie seinen eigenen Sohn liebt." Dieser gibt dem Vater selbst folgenden Bericht über seinen täglichen Lebenslauf (20. Dezember 1777)[1]:

> Vor 8 Uhr können wir nicht aufstehen, denn in unserem Zimmer (weil es zu ebner Erd ist) wird es erst um 1/2 9 Uhr Tag. Dann ziehe ich mich geschwind an; um 10 Uhr setze ich mich zum Componiren bis 12 Uhr oder 1/2 1 Uhr; dann gehe ich zum Wendling, dort schreibe ich noch ein wenig bis 1/2 2 Uhr, dann gehen wir zu Tisch. Unterdessen wird es 3 Uhr, dann muß ich in maynzischen Hof zu einem holländischen Offizier [de la Potrie], um ihm in Galanterie und Generalbaß Lection zu geben, wofür ich, wenn ich nicht irre, 4 Ducaten für 12 Lectionen habe. Um 4 Uhr muß ich nach Haus, um die Tochter zu instruiren; da fangen wir vor 1/2 5 Uhr niemal an, weil man auf die Lichter wartet. Um 6 Uhr gehe ich zum Cannabich und lehre die Mlle. Rose; dort bleibe ich beym Nachtessen, dann wird discurirt oder bisweilen gespielt, da ziehe ich aber allezeit ein Buch aus meiner Tasche und lese — wie ich es zu Salzburg zu machen pflegte.

Die Mutter konnte also mit Recht dem Vater schreiben, der Wolfgang habe so viel zu tun, daß er nicht wisse, wo ihm der Kopf

[1] B I 145.

stehe, und mit gerechter Befriedigung durfte sie hinzufügen (14. Dezember 1777), er könne sich nicht vorstellen, wie der Wolfgang bei der Musik und bei anderen hochgeschätzt werde; alle sagten, daß er seinesgleichen nicht habe, und seine Kompositionen würden völlig vergöttert. Um dieselbe Zeit wurde berichtet, Wolfgangs Bart mache sich nun so bemerklich, daß er abgenommen werden müsse, und auf die Frage des Vaters, ob der Bart weggeschnitten, weggebrannt oder gar wegrasiert werde, gewissenhaft geantwortet: „Noch ist der Bart nicht barbiert worden, sondern mit dem Scheerl geschnitten; es wird sich aber nicht mehr tun lassen, mit nächstem wird der Barbier herhalten müssen."

Der schon in München gehegte und in Mannheim nur noch dringlicher gewordene Wunsch, eine deutsche Oper zu schreiben, war in Mannheim nicht in Erfüllung gegangen. Da eröffnete sich Mozart mit einem Male die Aussicht, in Wien zum Ziele zu gelangen. Am 10. Januar 1778 schreibt er dem Vater darüber[1]:

Ich weiß ganz gewiß, daß der Kaiser im Sinn hat, in Wien eine teutsche Opera aufzurichten, und daß er einen jungen Kapellmeister, der die teutsche Sprache versteht, Genie hat, und im Stande ist, etwas Neues auf die Welt zu bringen, mit allem Ernst sucht; Benda zu Gotha sucht und Schweitzer aber will durchdringen. Ich glaube, das wäre so eine gute Sache für mich, aber gut bezahlt, das versteht sich. Wenn mir der Kaiser 1000 fl. giebt, so schreibe ich ihm eine teutsche opera und wenn er mich nicht behalten will, so ist es mir einerley. Schreiben Sie, ich bitte Sie, an alle erdenklichen guten Freunde in Wien, daß ich im Stande bin, dem Kaiser Ehre zu machen. Wenn er anderst nicht will, so soll er mich mit einer opera probiren, — was er hernach machen will, das ist mir einerley. Adieu. Ich bitte aber das Ding gleich in Gang zu bringen, sonst möchte mir Jemand vorkommen.

Der Vater war nicht der Mann, dergleichen liegen zu lassen. Er wandte sich sogleich an den ihm von früher her bekannten Heufeld[2], dem sich auch Kenntnis der Sachlage und Einfluß zutrauen ließ, und ersuchte ihn, sich für Wolfgangs Anstellung zu verwenden. Gerade waren auch Briefe vom Schuldirektor Mesmer (S. 137, 362) aus

[1] B I 150 f. Anfang Dezember 1777 hatte der Kaiser Müller beauftragt, Hartig als Tenoristen für Wien zu engagieren, was sich zerschlug (Müller, Abschied von der Bühne S. 254 ff.); auf diesem Wege konnte Mozart genau unterrichtet sein. [2] Franz, Edler von Heufeld, als Schriftsteller für das Wiener Theater tätig und mehrfach bei der Leitung desselben beteiligt. S. oben S. 137 [D.].

Wien eingetroffen mit der Anfrage, warum Wolfgang denn nur nicht nach Wien komme, wo immer „ein guter Platz für ein großes Talent" sei; er solle bei ihnen Wohnung, Kost und alles haben, so lange er möge, und für Einnahmen wollten die Freunde schon sorgen. Aber mit der Oper sah es nach diesen Berichten nicht vielversprechend aus. L. Mozart meinte (29. Januar 1778), der Kaiser scheine es zu machen wie der Erzbischof: „es solle etwas Gutes sein und nicht viel kosten". Bestimmte Aufklärung gab dann ein Schreiben Heufelds (23. Januar 1778), das er sogleich Wolfgang mitteilte:

Es ist an dem, daß Se. Majestät der Kaiser, welchem seine Mutter das Theater ganz überlassen hat, eine komische Opera zu errichten Willens sind. Alle Befehle kommen vom Allerhöchsten durch den Oberstkämmerer Grafen von Rosenberg an die Truppe, bey welcher eine Art von Rath aus den ersten Acteurs und Actricen wegen Ein- und Austheilung der Stücke und Rollen etablirt ist. Zur Oper, welche mit der Nationaltruppe[1] vereinigt wird, sind außerdem als Sängerinnen dermalen engagirt die Dlle. Cavalieri und die Schindlerische Tochter verehligte Langin und ein Bassist, dessen Name mir nicht einfällt [Fuchs]. Es war dieser Tage die erste Probe der ersten Oper [Die Bergknappen], wozu Hr. Weidmann den Text geliefert hat und der Bratschist vom Theater-Orchester Hr. Umlauf die Musik componiert hat; die Vorstellung soll ehestens geschehen. Alles dieses ist dermalen nur ein Versuch, ob mit den Deutschen in diesem Fach etwas anzufangen. Gewiß ist indessen, daß dermalen kein einziger Musikcompositor aufgenommen wird, zumalen da Gluck und Salieri in des Kaisers Diensten sind. Dem Herren Jemanden recommandiren wäre grade das Mittel, den Recommandirten gewiß nicht aufzubringen. Auch ist kein Mittelmann vorhanden, durch welchen man an denselben kommen könnte, weil derselbe als selbst Kenner Alles nach seiner idée, nach seinem Gefallen accordirt und wählet. Jedermann weiß dieses und Niemand waget es mit Vorschlägen und Recommandationen aufzutreten. Auf diese Art haben Se. Majestät den Gluck, Salieri und schon geraume Zeit her die meisten in Dero Diensten stehenden Leute selbst ausgesucht. Ich könnte Ihnen auch einige Beispiele anführen, wo Leute, welche sich unmittelbar an den Herren gewendet haben, nicht reussireten. Den Weg, welchen Sie vermeinen an denselben zu gehen, kann ich nicht gutheißen, und das ist die Ursache, warum ich durch eine Bittschrift keinen Schritt gemacht, weil ich zum Voraus evidenter versichert bin, daß es unnütz und vielmehr nachtheilig wäre. Hiegegen bleibet guten Talenten ein anderer, rühmlicherer und sicherer Weg offen, wodurch sie ihr Glück machen können, nämlich ihre Producirung,

[1] Als im Jahre 1776 Graf Kohary als Pächter seine Zahlungen einstellte, übernahm der Kaiser selbst die Administration des Theaters, das nun nicht mehr Hofbühne, sondern Nationaltheater hieß.

wozu jeder gern gelassen wird. Will der Sohn sich die Mühe nehmen, zu irgend einer guten deutschen Oper die Musik zu setzen, solche einschicken, sein Werk dem allerhöchsten Wohlgefallen anheimstellen und dann die Entschließung abwarten, so kann es ihm gerathen, wenn das Werk Beyfall findet, anzukommen. In diesem Falle aber wäre es wohl nöthig, selbst gegenwärtig zu seyn. Wegen des Benda und Schweitzers darf der Sohn außer allen Sorgen seyn. Ich wollte dafür stehen, daß keiner ankommen wird. Sie haben hier den Ruhm nicht wie draußen. Vielleicht hat selbst Wieland etwas von der großen Meinung, welche er von diesen Leuten hatte[1], seit seinem Aufenthalt in Mannheim fahren lassen. Ich habe ein Schreiben vom 5ten dieses von ihm gelesen, worin er bekennt, in Mannheim ein ganz anderes Licht als er jemals gehabt in der Musik erlangt zu haben.

Dieser Brief traf Mozart in sehr aufgeregter Stimmung — deren Grund wir bald näher kennen lernen werden —, und so verstimmte ihn nicht allein die fehlgeschlagene Hoffnung. Sein Selbstgefühl war durch die lebhafte Anerkennung seiner Mannheimer Freunde so sehr gesteigert, daß er die Zumutung, wie ein Anfänger eine komische Oper „grad auf ungewiß, auf Glück und Dreck" zu schreiben, als eine Kränkung empfand. Ja, er fühlte sich sogar durch die schlichte Treuherzigkeit beleidigt, mit der Heufeld von „seinem lieben Wolfgang" sprach.

Der Zufall fügte es, daß sich zu derselben Zeit in Salzburg eine weitere Aussicht eröffnete. Dort war Adlgasser am 21. Dezember 1777 in der Kirche, während er die Orgel spielte, zum allgemeinen Entsetzen vom Schlag gerührt worden und denselben Abend gestorben. Es zeigte sich bald, daß man nicht abgeneigt sei, auf diese Veranlassung Wolfgang wieder zu berufen, und der Vater berichtete (12. Januar 1778) von verständlichen Winken, daß er einleitende Schritte tun möchte[2]:

Se. Excell. der Oberhofmeister haben mir gemeldet, daß Se. Hochfürstl. Gnaden ihm befohlen hätten, mir und dem Haydn zu sagen, ob wir nicht einen recht guten Organisten wüßten; dieser müßte aber auch ein trefflicher Clavierist seyn, anbey von gutem Ansehen, sich gut präsentiren können, um den Damen Lection zu geben. — Wie? sagte ich, auch mich haben Se. Hochfürstl. Gnaden benennt? — Ja, absonderlich Sie! und lachte. — Ich antwortete: ich weiß Niemand, der alle diese Eigenschaft hat. — Ist vielleicht einer in Mannheim, so kann er sein Glück machen.

[1] Er hatte Schweitzer nach Wien empfohlen (Müller, Abschied von der Bühne, S. 188). [2] B III 321.

Allein wenn auch der Vater auf solche Andeutungen hätte eingehen wollen, der Sohn würde dafür sicherlich keine Ohren gehabt haben.

Zugleich machte L. Mozart aber noch einen Versuch in Mannheim. Im Dezember 1777 übersandte er Padre Martini das erbetene Porträt Wolfgangs und bat ihn zugleich, seinen Einfluß beim Kurfürsten geltend zu machen[1]. Der gefällige Mann versprach Raaff mit seiner angelegentlichen Empfehlung zu betrauen; seien die politischen Umstände auch augenblicklich ungünstig, so werde seine Verwendung später gewiß Erfolg haben. Nun war zwar kein Brief vom Padre Martini an Raaff angelangt; wahrscheinlich aber nahm Wolfgang von diesem Schritt Veranlassung, sich Raaff durch nähere Bekanntschaft selbst zu empfehlen. Er schreibt (28. Februar 1778)[2]:

Gestern war ich beym Raaff und brachte ihm eine Aria, die ich diese Täge für ihn geschrieben habe. Die Wörter sind: Se al labro mio non credi, bella nemica mia etc. Ich glaub nicht, daß der Text von Metastasio ist[3]. Die Aria hat ihm überaus gefallen. Mit so einem Mann muß man ganz besonders umgehen. Ich habe mit Fleiß diesen Text gewählet, weil ich gewußt habe, daß er schon eine Aria auf diese Wörter hat, mithin wird er sie leichter und lieber singen. Ich habe ihm gesagt, er soll mir aufrichtig sagen, wenn sie ihm nicht taugt oder nicht gefällt, ich will ihm die Aria ändern, wie er will, oder auch eine andere machen. Behüte Gott! hat er gesagt, die Aria muß bleiben, denn sie ist sehr schön, nur ein wenig, bitte ich, kürzen Sie mir's ab, denn ich bin jetzt nimmer so im Stande zu souteniren. — Von Herzen gern, so viel Sie wollen, habe ich geantwortet. Ich habe sie mit Fleiß etwas länger gemacht, denn wegschneiden kann man allzeit, aber dazusetzen nicht so leicht. Nachdem er den andern Theil gesungen hat, so that er seine Brille herab, sah mich groß an und sagte: Schön, schön! das ist eine schöne seconda Parte, und sang es drey Mal. Als ich weg ging, so bedankte er sich höflich bei mir, und ich versicherte ihn im Gegentheil, daß ich ihm die Aria so arrangieren werde, daß er sie gewiß gern singen wird. Denn ich liebe, daß die Aria einem Sänger accurat angemessen sey, wie ein gutgemachtes Kleid[4].

Mittlerweile kam die Zeit der Abreise nach Paris näher. Die Briefe des Vaters[5] sind voll guter und praktischer Ratschläge, die

---

[1] Padre Martini hatte diesem den zweiten Teil seiner Storia della musica (1770) gewidmet und stand mit ihm in Briefwechsel. [2] B I 170f. [3] Mozart hat Recht, der Text stammt von einem nicht näher bekannten Dichter. [4] Das Autograph mit der Überschrift: Aria per il Sig^{re} Raff di Amadeo Wolfgango Mozart. Mannheim li 27 di Febr. 1778 zeigt die Korrekturen und nicht unerheblichen Kürzungen, die auf Raaffs Wunsch vorgenommen sind. [5] B III 316ff.

wie gewöhnlich auf Alles, auch auf das Kleinste, Bedacht nehmen. Selbst die Preise für die Pariser »fiacres« werden nicht vergessen. Vor allem aber sollte Wolfgang sich auf einen längeren Aufenthalt in Paris einrichten; mit einigen Monaten oder Wochen sei es nicht getan, wenn man sich dort einen Namen machen wolle. Was die Mutter anlange, so sollte er darauf bedacht sein, sie Anfang März sicher und bequem nach Augsburg zurückreisen zu lassen. Dringend mahnt er den Sohn, stets über seine Gesundheit und sein sittliches Verhalten zu wachen; es wäre sein Tod, wenn er erfahren müßte, daß Wolfgang in die Netze eines Frauenzimmers geriete. Eine lange Liste der früheren Gönner und Freunde in Paris wird beigelegt, bei denen ein Besuch angezeigt sei, jedoch mit der dringenden Mahnung, nur mit Standespersonen zu verkehren[1], sich nicht wegzuwerfen und namentlich gegen die Fachgenossen äußerste Zurückhaltung zu üben. So sollte er den Umgang mit Gluck, Piccinni und Grétry möglichst meiden: »de la politesse, et pas d'autre chose!« Dagegen sollte er sich vor allen andern an den erprobten Freund Grimm halten und im übrigen stets bedenken, was er Gott, der ihm so außerordentliche Talente gegeben, schuldig sei.

Wie groß war daher des Vaters Erstaunen, als ihm Wolfgang am 4. Februar 1778 mitteilte, daß und warum er die gemeinschaftliche Reise nach Paris aufgeben wolle[2]!

Meine Mama und ich haben uns unterredet und sind überein kommen, daß uns das Wendlingische Leben gar nicht gefällt. Der Wendling ist ein grundehrlicher und sehr guter Mann, aber leider ohne alle Religion und so das ganze Haus; es ist ja genug gesagt, daß seine Tochter Maitresse war[3]. Der Ramm ist ein braver Mensch aber ein Libertin. Ich kenne mich, ich weiß, daß ich soviel Religion habe, daß ich gewiß niemal etwas thun werde, was ich nicht im Stande wäre vor der ganzen Welt zu thun; aber nur

---

[1] 9. Februar 1778: „Mit hohen Standespersonen kannst Du immer ganz natürlich seyn, aber mit allen andern mache einen Engelländer". [2] B I 156.
[3] Wolzogen (Rezens. 1865, Nr. 6, S. 81) berichtet nach Familientraditionen, daß dies ein falsches Gerücht gewesen sei, daß aber der Kurfürst während Wendlings Abwesenheit in Paris die Tochter unter dem Vorwand, mit seinen natürlichen Töchtern zu musizieren, an sich gelockt und gewaltsam entehrt habe, und daß sie im Jahre 1778 im Irrenhaus gestorben sei. Aber Karl Theodor ging schon Anfang 1778, vor Wendlings Abreise, nach München, und Heinse sah im Sommer 1780 Auguste Wendling „wie eine völlige hundertblättrige Rose" neben ihrer Mutter im Theater (Briefe an Gleim I, S. 224).

der Gedanke, nur allein auf der Reise mit Leuten in Gesellschaft zu seyn, deren Denkungsart so sehr von der meinigen (und aller ehrlichen Leute ihrer) unterschieden ist, schreckt mich. Übrigens können sie thun was sie wollen; ich habe das Herz nicht, mit ihnen zu reisen; ich hätte keine vergnügte Stunde, ich wüßte nicht, was ich reden sollte; denn, mit einem Wort, ich habe kein rechtes Vertrauen auf sie. Freunde, die keine Religion haben, sind von keiner Dauer. Ich hab ihnen schon so einen kleinen praegusto gegeben. Ich habe gesagt, daß seit meiner Abwesenheit 3 Briefe gekommen sind, daraus ich ihnen weiter nichts sagen kann, als daß ich schwerlich mit ihnen nach Paris reisen werde; vielleicht werde ich nachkommen, vielleicht aber gehe ich wo anders hin, sie sollen sich auf mich nicht verlassen.

Die Mutter schrieb dazu, ihr sei die Gesellschaft von Wendling und Ramm nie recht gewesen, allein sie hätte keine Einwendung machen dürfen, ihr sei nie geglaubt worden. Auch in den nächsten Briefen bestätigte sie, es sei die Wahrheit, es wäre eine üble Gesellschaft, in der Wolfgang auch mit könne verführt werden, und versicherte ihrem Mann[1]: „Das ist wahr, der Herr Wendling ist der beste Mann von der Welt, aber von der Religion weiß das ganze Haus nichts und haltet nichts davon; die Mutter und Tochter gehen das ganze Jahr in keine Kirche, gehen niemals beichten und hören keine Messe, aber in die Comedi gehen sie allzeit; sie sagen, die Kirche seye nicht gesund."

Der Vater war nicht wenig überrascht, daß Mutter und Sohn nach so langer Bekanntschaft plötzlich den Mangel an Rechtgläubigkeit entdeckten. „Daß Du mit der bewußten Gesellschaft nicht gereiset, ist rechtgetan", antwortete er (16. Februar 1778)[2], „allein Du sahest das Böse dieser Menschen längst ein und hattest kein Vertrauen in so langer Zeit, als Du diese Bekanntschaft hast, auf Deinen für Dich so sorgfältigen Vater, ihm solches zu schreiben und seinen Rat zu hören, und (erschröcklich!) Deine Mutter tat es auch nicht." Darauf war nun nicht viel zu erwidern, als daß sie durch das allgemeine Lob Wendlings und durch seine wirklich guten Eigenschaften sich über die Irreligiosität hätten täuschen lassen.

Indessen gab Wolfgang noch andere Gründe gegen die Reise an (7. Februar 1778)[3]:

Die Hauptursach, warum ich mit den Leuten nicht nach Paris gehe, habe schon im vorigen Brief geschrieben. Die zweyte ist, weil ich recht

[1] B IV 344. [2] B III 362. [3] B I 160.

nachgedacht habe, was ich in Paris zu thun habe. Ich könnte mich mit nichts recht fortbringen, als mit Scolaren, und zu der Arbeit bin ich nicht geboren. Ich habe hier ein lebendiges Beyspiel. Ich hätte 2 Scolaren haben können; ich bin zu jedem 3 Mal gegangen, dann habe ich einen nicht angetroffen, mithin bin ich ausgeblieben. Aus Gefälligkeit will ich gern Lection geben, besonders wenn ich sehe, daß eines Genie, Freude und Lust zum Lernen hat. Aber zu einer gewissen Stund in ein Haus gehen müssen oder zu Haus auf einen warten müssen, das kann ich nicht, und sollte es mir noch so viel eintragen. Das ist mir unmöglich, das lasse ich Leuten über, die sonst nichts können als Clavier spielen. Ich bin ein Componist und bin zu einem Capellmeister geboren; ich darf und kann mein Talent im Componiren, welches mir der gütige Gott so reichlich gegeben hat (ich darf ohne Hochmuth so sagen, denn ich fühle es nun mehr als jemals) nicht so vergraben, und das würde ich durch die vielen Scolaren, denn das ist ein sehr unruhiges Metier. Ich wollte lieber so zu sagen das Clavier als die Composition negligiren; denn das Clavier ist nur meine Nebensach, aber Gott sei Dank eine starke Nebensach.

Auch Wendling habe er dies gesagt und bemerkt, wenn er ihm etwas Gewisses zu Wege bringen könnte, so würde er mit Freuden nachkommen, „absonderlich, wenn es eine Opera wäre. Das Operaschreiben steckt mir halt stark im Kopf, französisch lieber als deutsch, italienisch aber lieber als französisch und deutsch. Beim Wendling sind sie alle der Meinung, daß meine Komposition außerordentlich in Paris gefallen würde. Das ist gewiß, daß mir gar nicht bang wäre, denn ich kann so ziemlich, wie Sie wissen, alle Art und Stil von Kompositions annehmen und nachahmen".

Die Stelle ist besonders wichtig, sowohl wegen des Schwankens hinsichtlich des Opernideals, das sich nach der vorhergehenden Vorliebe für die deutsche Oper noch einmal nach der italienischen Seite hinneigt, als besonders wegen des Selbstbekenntnisses am Schluß, das deutlich beweist, daß Mozart sich über seine Anpassungsfähigkeit selbst durchaus im Klaren war.

Mit vollem Recht erwiderte der Vater am 23. Februar[1]:

Du willst lieber aus Gefälligkeit Lection geben, ja, das willst Du! und Du willst auch lieber Deinen alten Vater in der Noth stecken lassen; Dir, als einem jungen Menschen ist für gute Bezahlung diese Bemühung zu viel, Deinem alten 58jährigen Vater steht es besser an um eine elende Bezahlung herumzulaufen, damit er sich und seiner Tochter den nöthigen Unterhalt mit Mühe und Schweiß verschafft und Dich allenfalles mit dem

[1] B III 366.

bischen was noch da ist, anstatt die Schulden zu bezahlen, unterstützen kann, da Du Dich unterdessen unterhaltest einem Mädel umsonst Lection zu geben. Mein Sohn, denke doch nach und gieb Deiner Vernunft Platz! denke nach, ob Du nicht grausamer mit mir verfährst als unser Fürst. — Gott hat Dir eine treffliche Vernunft gegeben; was Dich hindert solche manchmal nicht recht anzuwenden sind, wie ich einsehe, nur 2 Ursachen — ein bißchen zuviel Hochmuth und Eigenliebe und dann, daß Du Dich gleich zu familiär machest und jedem Dein Herz öffnest.

Auch beruhigte er ihn wegen des Stundengebens in Paris (16. Februar 1778)[1]:

Erstlich wird Niemand sogleich seinen Meister abdanken und Dich rufen; zweytens würde es Niemand wagen, und Du Niemand nehmen, als etwa eine Dame, die schon gut spielt, um von Dir einen Gusto zu lernen, und würde das so eine Arbeit für gute Bezahlung seyn. — Da dann solche Damen sich oben darein noch alle Mühe geben, für Deine Composition Subscribenten zu sammeln. Die Damen machen alles in Paris, — und sind große Liebhaberinnen für's Clavier, und es giebt viele, die trefflich spielen. Diese sind Deine Leute, und die Composition: da Du mit Herausgebung von Claviersachen, Violin-Quartetten ꝛc., Sinfonieen, und dann auch einer Sammlung guter franz. Arien mit dem Clavier, wie Du mir geschickt, und endlich mit Opern Geld und Ruhm machen kannst. — Was findest Du für einen Anstand? — — Bey Dir soll Alles den Augenblick schon geschehen seyn, bevor man Dich einmal gesehen oder Etwas von Dir gehört hat.

Zum ersten Male vermissen wir in Wolfgangs Briefen die volle Offenheit gegen den Vater. So ehrlich das echt Mozartsche, stolze Bekenntnis zu seinem eigentlichen Beruf und sein Widerwillen gegen die Lehrtätigkeit gemeint sind, so fragwürdig klingen, trotz seiner wahren Frömmigkeit, die geäußerten religiösen Bedenken. Es hätte nicht des allezeit wachsamen Auges Leopolds bedurft, um zu merken, daß diese unverhoffte Wendung noch andere, tiefere Gründe hatte, die den klaren Blick des Sohnes trübten. Wendling war untröstlich, daß Wolfgang nicht mitreisen wollte; dieser suchte sich einzureden, daß die Ursache doch nicht allein die Freundschaft für ihn, sondern auch persönliches Interesse sei. So ließ er Wendling und Ramm am 15. Februar nach Paris reisen; nicht ganz ohne Beklemmung. „Wenn ich wüßte", schreibt er seinem Vater (4. Februar 1778), „daß es sie gar sehr verdrießet, daß ich nicht auch mit ihnen nach Paris

[1] B III 363.

bin, so würde es mich reuen, daß ich hier geblieben bin; ich hoffe es aber nicht, der Weg nach Paris ist mir ja nicht vergraben."

Damit war der Vater zwar nicht unzufrieden; allein daß Wolfgang (4. Februar 1778) ihm schrieb: „Ich mache hier ganz commode vollends die Musique für den De Jean, da bekomme ich meine 200 fl.; hier kann ich bleiben, so lange ich nur will, weder Kost weder Logis kost mir etwas" — das machte ihn bestürzt. „Wenn Du Dein Gewissen recht erforschen willst", hatte er ihn (11. Dezember 1777) gemahnt, „wirst Du finden, daß Du viele Sachen auf die lange Bank geschoben"; jetzt schrieb er ihm (12. Februar 1778)[1]:

Ich erstaunte, da Du schriebst, Du wolltest nun ganz commod die Musik für Mr. De Jean zu Ende bringen. — Und diese hast Du noch nicht geliefert? und dachtest den 15. Febr. abzureisen? und gingst doch nach Kirchheim spaziren? — Doch, das thut nichts — aber huy! wenn Dir Hr. Wendling nun den Streich macht, und Mr. De Jean Dir itzt nicht Wort hielte, dann es war nur darauf angesehen, daß Du warten und mitreisen konntest. Mit nächster Post Nachricht! damit ich weiß, wie die Sachen stehen.

Die Auskunft, die Wolfgang inzwischen erteilte (14. Februar 1778), war nicht tröstlich[2]:

Der Hr. De Jean, der auch morgen nach Paris reist, hat, weil ich ihm nicht mehr als 2 Concerti und 3 Quartetti fertig gemacht habe, mir nur 96 fl. (er hat sich um 4 fl., daß es die Hälfte wäre, verstoßen) gegeben. Er muß mich aber ganz zahlen, denn ich habe es mit den Wendlingschen schon abgemacht, ich werde das übrige nachschicken. Daß ich es nicht hab fertig machen können ist ganz natürlich. Ich habe hier keine ruhige Stunde; ich kann nichts schreiben als nachts, mithin kann ich auch nicht früh aufstehen. Zu allen Zeiten ist man auch nicht aufgelegt zum Arbeiten. Hinschmieren könnte ich freylich den ganzen Tag fort: aber so eine Sach kommt in die Welt hinaus und da will ich halt, daß ich mich nicht schämen darf, wenn mein Name darauf steht. Dann bin ich auch, wie Sie wissen, gleich stuff, wenn ich immer für ein Instrument (das ich nicht leiden kann) schreiben soll; mithin habe ich zu Zeiten um abzuwechseln was anders gemacht, als Clavierduetti mit Violin und auch etwas an der Messe. Jetzt setze ich mich aber in allem Ernst über die Clavierduetten, damit ich sie stechen lassen kann.

In einem Briefe von Paris (20. Juli 1778) erwähnt er nur „zwei Quartetti auf die Flöte", und später (3. Oktober 1778) nennt er „das Flautenkonzert". Von Mozart sind zwei Quartette für Flöte, Violine,

[1] B III 360. [2] B I 163 f.

Bratsche und Cello bekannt, in Ddur (K.-V. 285, S. XIV. 28) vom 25. Dezember 1777 und in Adur (K.-V. 298, S. XIV. 29), das freilich nach einer dem Autograph von fremder Hand beigefügten Notiz 1778 in Paris komponiert ist[1]. Dieselbe Bestimmung hatten offenbar die Flötenkonzerte in Ddur (K.-V. 314, S. XII. 14) und Gdur (K.-V. 313, S. XII. 13), sowie das Andante in Cdur für Flöte und Orchester (K.-V. 315, S. XII. 15). Die Klavierduette sind die später in Paris erschienenen Violinsonaten (K.-V. 301—306, S. XVIII. 25—30); am 28. Februar 1778 schreibt er, er habe noch zwei zu machen[2]. „Ich habe aber keine Eile damit, denn ich kann sie hier nicht stechen lassen. Mit souscription ist hier nichts zu machen, es ist eine Bettlerey, und der Kupferstecher will sie auf seine Unkösten nicht stechen, er will mit mir moitié vom Verkauf sein. Da laß ich sie lieber zu Paris stechen, da sind die Stecher froh, wenn sie was Neues bekommen und zahlen brav, und mit souscription kann man auch eher etwas machen."

Daß Wolfgang so im Rückstand war, traf den Vater besonders hart; er hatte sicher mit dieser Einnahme gerechnet, die die Kosten des Mannheimer Aufenthaltes und der Pariser Reise decken sollte. Wiederum sah er sich gezwungen, selbst einzuspringen und schreibt bekümmert (5. Februar 1778)[3]:

Wir haben alles versucht, um Dich und auch uns durch Dich glücklicher zu machen und wenigstens Deine Bestimmung auf einen festern Fuß zu setzen; allein das Schicksal wollte, daß wir nicht zum Zweck kamen. Ich bin aber, wie es Dir bekannt, durch unseren letzten Schritt tief hineingesunken und Du weißt, daß ich nun gegen 700 fl. schuldig bin und mit meiner monatlichen Einnahme nicht weiß, wie nun mich, die Mama und Deine Schwester unterhalten werde, da itzt gar in meinem Leben von dem Fürsten nicht einen Kreuzer zu hoffen habe. Du siehest also sonnenklar ein, daß Deiner alten Eltern und gewiß guten, Dich von ganzem Herzen liebenden Schwester zukünftiges Schicksal lediglich in Deinen Händen ist.

---

1 WSF II 404 machen noch auf ein drittes Quartett in Gdur aufmerksam, das bei Köchel nicht erwähnt und in der Edition Peters erschienen sei. Das beruht indessen, wie mir der Bibliothekar der Petersschen Musikbibliothek, Herr Prof. Dr. Rud. Schwartz, freundlichst mitteilt, auf einem Irrtum. Bei Peters ist außer den Quartetten in D- und Adur noch eines in Cdur erschienen, das Köchel im Anh. III, Nr. 171 unter den übertragenen Kompositionen anführt.

2 B I 172. Eine Sonate (K.-V. 304) wurde nach der Überschrift erst in Paris fertig. Die 1778 bei Sieber in Paris erschienene Serie war der Kurfürstin gewidmet. Die Autographe besitzt Baron Ernouf in Paris, der sie von Siebers Witwe erwarb [D.].

3 B III 430.

Die Schwester, die täglich Zeugin der Sorgen und Verlegenheiten des Vaters war, der nicht wußte, wie er die um Neujahr eingelaufenen Rechnungen bezahlen, noch weniger, wie er sich neue Kleider, deren er doch bedurfte, anschaffen sollte, begriff die Lage der Dinge sehr wohl. Sie übte sich mit verdoppeltem Eifer auf dem Klavier und hatte mit großer Anstrengung trefflich präambulieren und Generalbaß spielen gelernt, weil sie einsah, daß sie nach dem Tode des Vaters für sich und die Mutter würde sorgen müssen. Sie war herzlich betrübt über die schlimmen Nachrichten, die von Wolfgang einliefen und „und weinte die Täge ihr Teil". Zwar ließ ihr dieser im Unmut darüber sagen (19. Februar 1778), „sie solle nicht gleich über jeden Dreck weinen"; allein wie mußte ihn die Antwort des Vaters beschämen (26. Februar 1778)[1]:

Es war also nicht über einen Dreck geweint, als sie über Deinen Brief weinte; und dennoch sagte sie, als Du schriebst daß Du die 200 fl. nicht bekommen: Gottlob daß es nichts Schlimmeres! da wir sie doch sonst für sehr interessirt hielten, und sie weiß, daß nun um Euch fortzuhelfen, ihr eigener Schuldbrief muß eingesetzt werden.

Der Grund dieses völligen Versagens Wolfgangs lag in einem inneren Erlebnis, das nicht nur für seine menschliche, sondern auch für seine künstlerische Entwicklung von höchster Bedeutung werden sollte. Er war schon bisher gegen weibliche Reize nicht unempfänglich gewesen, und diese Herzensangelegenheiten hatten bald den Charakter ritterlicher Schwärmerei, wie den jungen Aristokratinnen in Salzburg gegenüber, bald anmutiger Neckerei, wie im Falle des Bäsles aus Augsburg, getragen. Jetzt aber, in Mannheim, brauste zum ersten Male die Liebe wie ein Frühlingssturm über seine junge Seele hin, erfaßte sein ganzes Wesen in einem Grade, wie es später nie wieder geschah, und löschte zunächst alle Gedanken an Familie und Zukunft bei ihm aus. Wie es nicht anders zu erwarten war, hatte die Kunst der Liebe den Weg gebahnt; aus der Bewunderung der ungewöhnlichen musikalischen Anlage wuchs rasch eine leidenschaftliche Liebe für die Sängerin seines Herzens empor und fand um so mehr Nahrung, als das junge Mädchen unter dem Einfluß dieser Liebe zuerst die volle Blüte ihrer Kunst entfaltete und zum Bewußtsein und zur Anerkennung ihres Talentes gelangte. Auch das Mitleid spielte mit,

[1] B III 375.

das der junge Mann mit den gedrückten Verhältnissen des Mädchens und ihrer Familie empfand. Aloysia Weber war die zweite Tochter Fridolin Webers, der 1733 als der Sohn eines Amtmanns der Schönauschen Herrschaft geboren war. Sein Lebensweg, der übrigens noch keineswegs klargestellt ist[1], nimmt sich recht abenteuerlich aus. Er soll zu Freiburg die Rechte studiert, und die theologische Doktorwürde erworben haben, was bereits ziemlich zweifelhaft klingt[2], 1754 wird er als Amtsnachfolger seines Vaters genannt. Er muß zugleich aber auch ein guter Sänger gewesen sein, denn in dieser Eigenschaft zog ihn Karl Theodor nach Mannheim, wo er von 1765—1778 als Bassist mit 200, dann mit 400 fl. Gehalt auftaucht[3]. Diese geringe Besoldung hat ihn offenbar veranlaßt, sich noch einen Nebenerwerb als Kopist und Souffleur zu verschaffen. Trotzdem blieben seine Verhältnisse mehr als bescheiden, zumal da er eine zahlreiche Familie zu ernähren hatte. Aus der Ehe, die er 1756 mit der Mannheimerin Marie Cäcilie Stamm geschlossen hatte, waren fünf Mädchen und ein Knabe hervorgegangen, von denen 1777 noch die vier Töchter Josepha, Aloysia, Konstanze und Sophie am Leben waren. Aloysia (auch Luise genannt) war damals 15 Jahre alt und in der Gesangskunst bereits ziemlich vorangeschritten. Mozart erwähnt sie zuerst in einem Berichte über eine Kunstreise, die er Ende Januar 1778 ohne die Mutter mit der Familie Weber nach Kirchheim-Bolanden und Worms unternahm (17. Januar 1778)[4]:

Künftigen Mittwoch [23. Jan.] werde ich auf etliche Tage nach Kirchheim-Poland zu der Prinzessin von Oranien [S. 68ff.] gehen; man hat mir hier so viel Gutes von ihr gesprochen, daß ich mich endlich entschlossen habe. Ein holländischer Offizier[5], der mein guter Freund ist, ist von ihr entsetzlich ausgescholten worden, daß er mich, als er hinüberkam, ihr das Neujahr anzuwünschen, nicht mitgebracht habe. Auf das Wenigste bekomme ich doch acht Louisdor; denn weil sie eine außerordentliche Liebhaberin vom Singen ist, so habe ich ihr vier Arien abschreiben lassen, und eine Sinfonie

---

[1] Vgl. M. M. v. Weber, C. M. v. Weber I 6f., dessen Angaben freilich keineswegs zuverlässig sind, und Walter a. a. O. 308f. [2] Mozart, der sonst seinen Freund dem Vater gegenüber geflissentlich herausstreicht, erwähnt von dieser Doktorwürde nichts, trotzdem er doch gerade damit auf seinen Vater sicher einen großen Eindruck hätte machen können. [3] Walter a. a. O. 302. 308. Sein jüngerer Bruder Franz Anton war der Vater C. M. v. Webers, und Konstanze Mozart somit eine richtige Kousine des Freischützkomponisten. [4] B I 151f.
[5] De la Potrie.

werde ich ihr auch geben, denn sie hat ein ganz niedliches Orchester und giebt alle Tage Accademie[1]. Die Kopiatur von den Arien wird mich auch nicht viel kosten, denn die hat mir ein gewisser Herr Weber, welcher mit mir hinübergehen wird, abgeschrieben. Dieser hat eine Tochter, die vortrefflich singt und eine schöne reine Stimme hat, und erst 15 Jahre alt ist. Es geht ihr nichts als die Action ab, dann kann sie auf jedem Theater die Prima donna machen. Ihr Vater ist ein grundehrlicher deutscher Mann, der seine Kinder gut erzieht, und dieß ist eben die Ursache, warum das Mädl hier verfolgt wird. Er hat 6 Kinder, 5 Mädel und einen Sohn. Er hat sich mit Frau und Kindern 14 Jahre mit 200 fl. begnügen müssen, und weil er seinem Dienste allezeit gut vorgestanden und dem Churfürsten eine sehr geschickte Sängerin gestellt hat, so hat er nun — ganze 400 fl. Meine Arie von der de Amicis mit den entsetzlichen Passagen [L. Silla 11, vgl. S. 208] singt sie vortrefflich; sie wird diese auch zu Kirchheim-Poland singen.

Nach seiner Rückkehr berichtet er weiter über diese „Vacanzreise" (2. Februar 1778)[2]:

Wir mußten gleich ins Schloß einen Zettel mit unseren Namen schicken; den andern Tag frühe kam schon der Hr. Concertmeister Rothfischer zu uns. Abends gingen wir nach Hof, das war Samstag; da sang die Mlle. Weber 3 Arien. Ich übergehe ihr Singen — mit einem Wort vortrefflich! Ich habe ja im neulichen Brief von ihren Verdiensten geschrieben, doch werde ich diesen Brief nicht schließen können, ohne noch mehr von ihr zu schreiben, da ich sie itzt erst recht kennen gelernt und folglich ihre ganze Stärke einsehe. Wir mußten hernach bey der Officierstafel speisen. Den andern Tag gingen wir ein ziemlich Stück Weg in die Kirche, denn die katholische ist ein bischen entfernt. Das war Sonntag. Zu Mittage waren wir wieder an der Tafel; Abends war keine Musique, weil Sonntag war — darum haben sie auch nur 300 Musiquen das Jahr. Abends hätten wir doch bey Hofe speisen können, wir haben aber nicht gewollt, sondern sind lieber unter uns zu Hause geblieben. Wir hätten unanimiter von Herzen gerne das Essen bey Hofe hergeschenkt, denn wir waren niemal so vergnügt als da wir allein beisammen waren; allein wir haben ein wenig oeconomisch gedacht — wir haben so genug zahlen müssen. Den andern Tag, Montag, war wieder Musique, Dienstag wieder und Mittwoch wieder; die Mlle. Weber sang in Allem 13 Mal und spielte 2 Mal Clavier, denn sie spielt gar nicht schlecht. Was mich am meisten wundert, ist daß sie so gut Noten liest. Stellen Sie sich vor, sie hat meine schweren Sonaten langsam, aber ohne eine Note zu fehlen, prima vista gespielt: ich will bey meiner Ehre meine Sonaten lieber von ihr als vom Vogler spielen hören. Ich habe in allem 12 Mal gespielt, und einmal auf Begehren in

[1] Dies bestätigt Schubart, Ästhetik S. 192, vgl. Musikal. Almanach (Alethinop. 1782). [2] B I 154ff.

der lutherischen Kirche auf der Orgl und habe der Fürstin mit 4 Sinfonien aufgewartet, und nicht mehr als 7 Louisdor NB. in Silbergeld bekommen, und meine liebe arme Weberin 5, — Basta. Wir haben nichts darbey verloren, ich habe noch 42 fl. Profit und das unaussprechliche Vergnügen, mit grundehrlichen, gut katholischen und christlichen Leuten in Bekanntschaft gekommen zu seyn; mir ist leid genug, daß ich sie nicht schon lange kenne. — A propos! Sie müssen sich nicht zu viel verwundern, daß mir von 77 fl. nicht mehr als 42 fl. übrig geblieben sind. Das ist aus lauter Freude geschehen, daß einmal wieder ehrliche und gleichdenkende Leute zusammenkommen sind. Ich habe es nicht anderst gethan, ich habe halben Theil gezahlt; das geschieht aber nicht auf anderen Reisen, das habe ich schon gesagt, da zahl ich nur für mich. — Hernach sind wir 5 Täge zu Worms geblieben, dort hat der Weber einen Schwager, nämlich der Dechant vom Stift; NB. der fürchtet des Hrn. Webers spitzige Feder. Da waren wir lustig, haben alle Mittags und Nachts beim Hrn. Dechant gespeist. Das kann ich sagen, diese kleine Reise war ein rechtes Exercitium für mich auf dem Clavier. Der Hr. Dechant ist ein rechter braver vernünftiger Mann. — Nun ist es Zeit, daß ich schließe; wenn ich alles schreiben wollte was ich denke, so würde mir das Papier nicht bleiben.

Von dieser „lustigen" Stimmung geben auch die scherzhaften Verse Zeugnis, die er am 31. Januar von Worms aus an die Mutter richtete[1]. In diesen ist von 4 Quartetten die Rede, die er schreiben wolle (s. o. S. 584, 595), und von einem Konzert, das für Paris aufgespart sein sollte. Man sieht, daß er vor der Mutter seine tieferen Gefühle und Absichten, sofern diese schon bestanden, noch zu verbergen sucht.

Nachdem er wieder nach Mannheim zurückgekehrt war, widmete er nun fast alle Zeit dem Umgang mit Webers und suchte die Tochter im Gesang weiterzubilden. Er studierte ihr alle seine Arien ein, die er mitgenommen hatte, und bat seinen Vater, ihr von Salzburg eine „Aria cantabile mit ausgesetztem gusto", Kadenzen und was dort noch an passenden Sachen sei, zu schicken. Dann verschaffte er ihr die Gelegenheit, sich hören zu lassen; er schreibt (14. Februar 1778)[2]:

Gestern war eine Accademie beym Cannabich, da ist bis auf die erste Sinfonie vom Cannabich alles von mir gewesen. Die Rosl hat mein Concert ex B [XVI. 6] gespielt, dann hat der Hr. Ramm zur Abwechslung fürs 5. Mal mein Oboe-Concert für den Ferlendi gespielt, welches hier einen großen Lärm macht; es ist auch jetzt des Hrn. Ramm sein cheval de bataille. Hernach hat die Mlle. Weberin die aria di bravura von der de

[1] Nottebohm, Mozartiana S. 47. [2] B I 164 f.

Amicis ganz vortrefflich gesungen. Dann habe ich mein altes Concert ex D [XVI. 5] gespielt, weil es hier recht wohl gefällt; dann habe ich eine halbe Stunde phantasirt und hernach hat die Mlle. Weber die Arie Parto m'affretto von der de Amicis [Lucio Silla 16] gesungen, mit allem applauso. Zum Schluß war dann meine Sinfonie vom Re pastore.

Endlich komponierte er eine Arie für die Geliebte, deren Text aus Metastasios Olimpiade stammte (III. 6): Non sò d'onde viene mit dem vorangehenden Rezitativ Alcandro, lo confesso (K.-V. 294, S. VI. 17 Notteb.). Im Text spricht der König Kleisthenes, der, wie sich später herausstellt, seinen eigenen Sohn wegen eines Attentats zum Tode verurteilt hat, seine Verwunderung über das weiche Gefühl aus, das ihn auf jenen Richterspruch hin beschleiche; das Mitleid allein könne unmöglich der Grund davon sein. Mozart deutete diese Situation in seinem Sinne um: auch er fühlte sich von einer nie gekannten Empfindung übermannt, bei deren Entstehung das Mitleid wohl mitgewirkt hatte, aber ohne die Empfindung selbst deuten zu können. So löste sich, ein bei Mozart seltener Fall, die Arie ganz aus dem dramatischen Zusammenhang los und ihr Text blieb lediglich die Unterlage für ein höchst persönliches Bekenntnis; kein Wunder, daß ihm selbst das Stück ganz besonders ans Herz gewachsen war, zumal da ihm bei der Komposition beständig Aloysias Stimme und Gesang vorschwebten. Er schreibt darüber (28. Februar 1778)[1]:

Ich habe aber auch zu einer Übung die Aria Non sò d'onde viene etc., die so schön vom Bach componirt ist, gemacht, aus der Ursach, weil ich die vom Bach so gut kenne, weil sie mir so gefällt und immer in Ohren ist; denn ich hab versuchen wollen, ob ich nicht ungeachtet diesem allen im Stande bin, eine Aria zu machen, die derselben vom Bach gar nicht gleicht? — Sie sieht ihr auch gar nicht, gar nicht gleich. Diese Aria habe ich anfangs dem Raaff zugedacht, aber der Anfang gleich schien mir für den Raaff zu hoch, und um ihn zu ändern, gefiel er mir zu sehr, und wegen Setzung der Instrumente schien er mir auch für einen Sopran besser. Mithin entschloß ich mich diese Aria für die Weberin zu machen. Ich legte sie bey Seit und nahm die Wörter Se al labbro für den Raaff vor. Ja, da war es umsonst, ich hätte ohnmöglich schreiben können, die erste Aria kam mir immer in Kopf. Mithin schrieb ich sie und nahm mir vor, sie accurat für die Weberin zu machen. Es ist ein Andante sostenuto (vorher ein kleines Recitativ), in der Mitte der anderte Theil: Nel seno a **destarmi**, dann wieder das Sostenuto. Als ich sie fertig hatte, so sagte ich zur Mlle. Weber: Lernen Sie die Aria von sich selbst, singen Sie sie

[1] B I 171 f.

nach Ihrem gusto; dann lassen Sie mir sie hören und ich will Ihnen hernach aufrichtig sagen, was mir gefällt und was mir nicht gefällt. Nach zwey Tägen kam ich hin, und da sang sie mirs und accompagnirte sich selbst. Da habe ich aber gestehen müssen, daß sies accurat so gesungen hat, wie ich es gewunschen habe und wie ich ihr es hab lernen wollen. Das ist nun ihre beste Aria, die sie hat; mit dieser macht sie sich gewiß überall Ehre, wo sie hinkommt.

Diese Zuversicht wurde gerechtfertigt in einer Akademie, die vor Mozarts Abreise am 12. März bei Cannabich gegeben wurde, und in der Rose Cannabich, Mlle. Weber und Mlle. Pierron Serrarius (die Hausnymphe) nach drei Proben das Konzert für drei Klaviere recht gut spielten[1].

Die Mlle. Weber hat 2 Arien von mir gesungen, die Aer tranquillo von Re pastore [No. 3] und die neue Non sò d'onde viene. Mit dieser hat meine liebe Weberin sich und mir unbeschreiblich Ehre gemacht. Alle haben gesagt, daß sie noch keine Arie so gerührt habe wie diese; sie hat sie aber auch gesungen, wie man sie singen soll. Cannabich hat gleich wie die Arie aus war laut geschrien: Bravo, bravissimo maestro! veramente scritta da maestro! Hier habe ich sie das erstemal mit den Instrumenten gehört. Ich wollte wünschen, Sie hätten sie auch gehört, aber so wie sie da producirt und gesungen wurde, mit dieser Accuratesse im gusto, piano und forte. Wer weiß, vielleicht hören Sie sie doch noch — ich hoffe es. Das Orchestre hat nicht aufgehört die Aria zu loben und davon zu sprechen.

Auch an den Vater wurde die neue Arie geschickt mit der Bitte, sie niemand zu singen zu geben, da sie ganz für die Weberin geschrieben sei und ihr passe wie ein Kleid auf den Leib.

Mozarts Abneigung gegen die Pariser Reise erklärt sich aus dieser Neigung leicht, so wenig er sich das auch gestehen mochte. Wenn er seinem Vater schrieb (4. Februar 1778)[2]: „Ich kann ohnmöglich mit Leuten reisen, mit einem Mann, der ein Leben führt, dessen sich der jüngste Mensch schämen müßte, und der Gedanken einer armen famille, ohne sich Schaden zu tun, aufzuhelfen, vergnügt mich in der ganzen Seele", so war das gewiß redlich gemeint: er brannte vor Begierde, diese Familie aus ihrer traurigen Lage zu befreien; allein die Liebe zu seiner Aloysia war doch das stille, aber mächtigste Motiv. Wohin seine Gedanken sich damals richteten, kann man auch aus einer Äußerung abnehmen, als er erfuhr, daß ein Jugendfreund, Hr. v. Schiedenhofen, eine reiche Heirat gemacht hatte (7. Februar 1778)[3]:

[1] B I 186. [2] B I 158 f. [3] B I 159 f.

Das ist halt wiederum eine Geldheyrath, sonst weiter nichts. So möchte ich nicht heyrathen; ich will meine Frau glücklich machen und nicht mein Glück durch sie machen. Drum will ichs auch bleiben lassen und meine goldne Freiheit genießen, bis ich so gut stehe, daß ich Weib und Kinder ernähren kann. Dem Hrn. von Schiedenhofen war es nothwendig, sich eine reiche Frau zu wählen, das macht sein Adel. Noble Leute müssen nie nach gusto und Liebe heyrathen, sondern nur aus Interesse und allerhand Nebenabsichten; es stünde auch solchen hohen Personen gar nicht gut, wenn sie ihre Frau etwa noch liebten, nachdem sie schon ihre Schuldigkeit gethan und ihnen einen plumpen Majoratsherrn zur Welt gebracht hat. Aber wir arme gemeine Leute, wir müssen nicht allein eine Frau nehmen, die wir und die uns liebt, sondern wir dürfen, können und wollen so eine nehmen, weil wir nicht noble, nicht hochgeboren und adlich und nicht reich sind, wohl aber niedrig, schlecht und arm, folglich keine reiche Frau brauchen, weil unser Reichthum nur mit uns ausstirbt, denn wir haben ihn im Kopf — und diesen kann uns kein Mensch nehmen, ausgenommen man hauete uns den Kopf ab, und dann — brauchen wir nichts mehr.

Zu diesem Erguß wird der Vater wohl etwas den Kopf geschüttelt haben. Zu energischem Einschreiten in die seiner Ansicht nach gänzlich verfahrenen Verhältnisse veranlaßte ihn aber ein abenteuerlicher Plan des Sohnes, für den dieser die auf ihren Vorteil erpichten Webers bereits gewonnen hatte und der seine beiden sehnlichsten Herzenswünsche auf einmal erfüllen sollte: in Aloysias Nähe zu bleiben, bis er sie ganz sein nennen könnte, und Opern zu schreiben. So schrieb er dem Vater (4. Februar 1778), er wolle zunächst in Mannheim bleiben und die übernommenen Kompositionen vollenden[1]:

Unter dieser Zeit wird sich Hr. Weber bemühen sich wo auf Concerts mit mir zu engagiren; da wollen wir mit einander reisen. Wenn ich mit ihm reise, so ist es just soviel als wenn ich mit Ihnen reisete. Deswegen habe ich ihn gar so lieb, weil er, das Äußerliche ausgenommen, ganz Ihnen gleicht und ganz Ihren caractère und Denkungsart hat. Meine Mutter, wenn Sie nicht, wie Sie wissen, zum Schreiben zu faul commode wäre, so würde sie Ihnen das Nämliche schreiben. Ich muß bekennen, daß ich recht gern mit ihnen gereist bin. Wir waren vergnügt und lustig; ich hörte einen Mann sprechen wie Sie. Ich durfte mich um nichts kümmern; was zerrissen war, fand ich geflickt; mit einem Wort, ich war bedient wie ein Fürst. Ich habe diese bedrückte famille so lieb, daß ich nichts mehr wünsche als daß ich sie glücklich machen könnte, und vielleicht kann ich es auch. Mein Rath ist, daß sie nach Italien gehen sollten. Da wollte ich Sie also bitten, daß Sie je ehender je lieber an unsern guten Freund Luggiati

[1] B I 156ff.

[S. 177 f.] schreiben möchten und sich erkundigen, wie viel und was das meiste ist, was man einer Prima Donna in Verona giebt? je mehr je besser, herab kann man allzeit, — vielleicht könnte man auch die Ascensa in Venedig bekommen. Für ihr Singen stehe ich mit meinem Leben, daß sie mir gewiß Ehre macht. Sie hat schon die kurze Zeit viel von mir profitirt, und was wird sie erst bis dahin profitiren? Wegen der Action ist mir auch nicht bang. Wenn das geschieht, so werden wir, Mr. Weber, seine 2 Töchter und ich, die Ehre haben meinen lieben Papa und meine liebe Schwester im Durchreisen auf 14 Täge zu besuchen, meine Schwester wird an der Mlle. Weber eine Freundin und Cameradin finden; denn sie steht hier im Ruf wie meine Schwester in Salzburg wegen ihrer guten Aufführung, der Vater wie meiner, und die ganze famille wie die Mozartische. Es giebt freylich Neider wie bey uns, aber wenn es darzu kommt, so müssen sie halt doch die Wahrheit sagen: redlich währt am längsten. Ich kann sagen, daß ich mich völlig freue, wenn ich mit ihnen nach Salzbourg kommen sollte, nur damit Sie sie hören. Meine Arien von der de Amicis, sowohl die bravura aria als Parto m'affretto und Dalla sponda tenebrosa singt sie superb. Ich bitte Sie, machen Sie Ihr mögliches, daß wir nach Italien kommen; Sie wissen mein größtes Anliegen — Opern zu schreiben.

Zu Verona will ich gern die Opera um 50 Zechini schreiben, nur damit sie sich Ruhm macht; denn wenn ich sie nicht schreibe, so fürchte ich, wird sie sacrifizirt. Bis dahin werde ich schon durch andere Reisen, die wir mit einander machen wollen, soviel Geld machen, daß es mir nicht zu wehe thut. Ich glaube wir werden in die Schweiz gehen, vielleicht auch nach Holland, schreiben Sie mir nur bald darüber. — Wenn wir uns wo lange aufhalten, so taugt uns die andere Tochter, welche die älteste ist, gar zu gut; denn wir können eigene Hauswirthschaft führen, weil sie auch kocht. — —

Geben Sie mir bald Antwort, das bitte ich Sie. Vergessen Sie meinen Wunsch nicht Opern zu schreiben! Ich bin einem jeden neidig, der eine schreibt; ich möchte ordentlich für Verdruß weinen, wenn ich eine Aria höre oder sehe. Aber italienisch, nicht teutsch; serios nicht buffa. — Nun habe ich alles geschrieben, wie es mir ums Herz ist, meine Mutter ist mit meiner Denkungsart ganz zufrieden. — Ich küsse Ihnen 1000 mal die Hände und bin bis in den Tod Dero gehorsamster Sohn.

In einem spätern Briefe wiederholt er seine eindringliche Bitte (14. Februar 1778)[1]:

Ich bitte Sie um alles, nehmen Sie sich der Weberin an; ich möchte gar zu gern, daß sie ihr Glück machen könnte; Mann und Weib, 5 Kinder und 450 fl. Besoldung! Vergessen Sie nicht wegen Italien, auch wegen meiner nicht; Sie wissen meine Begierde und meine Passion. Ich hoffe, es wird alles recht gehen; ich habe mein Vertrauen zu Gott, der wird uns

[1] B I 165.

nicht verlassen. Nun leben Sie recht wohl und vergessen Sie nicht auf meine Bitten und Recommandationen.

Ganz so einverstanden, wie Wolfgang dachte, war freilich seine Mutter nicht, das beweist eine Nachschrift zu Wolfgangs Brief vom 4. Februar 1778, die uns allerdings auch zeigt, daß sie ohne allen Einfluß auf den Sohn war[1]:

Mein lieber Mann! Aus diesem Briefe wirst Du ersehen haben, daß wann der Wolfgang eine neue Bekanntschaft machet, er gleich Gut und Blut für solche Leute geben wollte. Es ist wahr, sie singt unvergleichlich; allein da muß man sein eigenes Interesse niemals auf die Seite setzen. Es ist mir die Gesellschaft mit dem Wendling und Ramm niemals recht gewesen, allein ich hatte keine Einwendung machen dürfen, und mir ist niemals geglaubt worden. Sobald er aber mit den Weberischen bekannt worden, so hat er gleich seinen Sinn geändert. Mit einem Worte: bey anderen Leuten ist er lieber als bey mir, ich mache ihm in einem und anderen was mir nicht gefällt Einwendungen, und das ist ihm nicht recht. Du wirst es also bey Dir selbst überlegen was zu thun ist. — Ich schreibe dieses in der größten Geheim, weil er beim Essen ist, und ich will damit nicht überfallen werden.

Dem Vater hätte Wolfgang keinen härteren Schlag versetzen können als mit dieser Eröffnung, die ihm „nicht anders als wie ein Roman geschrieben" vorkam. Die Aufregung darüber machte ihn schlaflos. Seine Besorgnis, Wolfgangs gutes Herz und seine Vertraulichkeit könnten ihm einmal einen bösen Streich spielen, hatte sich in der unheilvollsten Weise erfüllt. Aber er war nicht der Mann, lange trüben Gedanken nachzuhängen. Hier mußte nachdrücklich eingeschritten werden, und zwar sofort. Seine vom 12. Februar 1778 datierte Antwort möge hier, soweit sie die Sache betrifft, Platz finden[2].

Mein lieber Sohn! Deinen Brief vom 4ten habe ich mit Verwunderung und Schröcken durchlesen. Ich fange auch an ihn heut den 11ten zu beantworten, indem ich die ganze Nacht nicht hab schlafen können und so matt bin, daß ich ganz langsam Wort für Wort schreiben und ihn nach und nach bis morgen zu Ende bringen muß. Ich war Gottlob itzt immer wohlauf, allein dieser Brief, an dem ich meinen Sohn an nichts anderem mehr kenne, als an dem Fehler, daß er allen Leuten auf das erste Wort glaubt, sein zu gutes Herz durch Schmeicheleyen und gute schöne Worte jedermann bloßstellt, sich von jedem auf alle ihm gemachte Vorstellungen nach Belieben hin und her lenken läßt und durch Einfälle und grundlose, nicht genug überlegte, in der Einbildung thunliche Aussichten sich dahin

[1] B IV 341. [2] B III 353 ff.

bringen läßt, dem Nutzen fremder Leute seinen eigenen Ruhm und Nutzen, und sogar den Nutzen und die seinen alten ehrlichen Eltern schuldige Hilfe aufzuopfern, — dieser Brief hat mich um so mehr niedergeschlagen, als ich mir vernünftige Hoffnung machte, daß Dich einige Dir schon begegnete Umstände und meine hier mündlich und Dir schriftlich gemachte Erinnerungen hätten überzeugen sollen, daß man, um sein Glück sowohl, als sein auch nur gemeines Fortkommen in der Welt zu suchen, und unter der so verschiedenen Art guter, böser, glücklicher und unglücklicher Menschen endlich das gesuchte Ziel zu erreichen sein gutes Herz mit größter Zurückhaltung verwahren, nichts ohne die größte Überlegung unternehmen und sich von enthusiastischer Einbildung und ohngefähr blinden Einfällen niemals hinreißen lassen müßte. Ich bitte Dich, mein lieber Sohn, lese diesen Brief mit Bedacht, — nehme Dir die Zeit solchen mit Überlegung zu lesen — großer gütiger Gott die für mich vergnügten Augenblicke sind vorbey, wo Du als Kind und Knab nicht schlafen gingst, ohne auf dem Sessel stehend, mir das oragnia figatafa vorzusingen, mich öfters und am Ende das Nasenspitzl zu küssen und mir zu sagen, daß, wenn ich alt seyn werde, Du mich in einer Kapsel, wo ein Glas vor, vor aller Luft bewahren wolltest, um mich immer bei Dir und in Ehren zu halten[1]. Höre mich demnach mit Geduld!

Unsere Salzburger Bedrückungen sind Dir vollkommen bekannt, Du weißt mein schlechtes Auskommen, und endlich warum ich Dir mein Versprechen gehalten, Dir weiter gehen zu lassen und alle meine Drangsalen. Die Absicht Deiner Reise waren 2 Ursachen: oder einen beständigen guten Dienst zu suchen, oder, wenn dieses mißlingt, sich an einen großen Platz zu begeben, wo große Verdienste sind. Beydes ging auf die Absicht Deinen Eltern beyzustehen und Deiner lieben Schwester fortzuhelfen, vor allem aber Dir Ruhm und Ehre in der Welt zu machen, welches auch theils in Deiner Kindheit schon geschehen, theils in Deinen Jünglingsjahren und itzt nur ganz alleine auf Dich ankommt in eines der größten Ansehen, die jemals ein Tonkünstler erreicht hat, Dich nach und nach zu erheben. Das bist Du Deinem von dem gütigsten Gott erhaltenen außerordentlichen Talente schuldig und es kommt nur auf Deine Vernunft und Lebensart an, ob Du als ein gemeiner Tonkünstler, auf den die ganze Welt vergißt, oder als ein berühmter Kapellmeister, von dem die Nachwelt auch noch in Büchern lieset, — ob Du von einem Weibsbild etwa eingeschäfert mit einer Stube voll nothleidender Kinder auf einem Strohsack, oder nach einem christlich hingebrachten Leben mit Vergnügen, Ehre und Nachruhm mit Allem für Deine Familie wohl versehen bey aller Welt in Ansehen sterben willst?

Deine Reise ging nach München — Du weißt die Absicht — es war nichts zu thun. Wohlmeinende Freunde wünschten Dich da zu haben —

[1] „Die Zeiten, wo ich Ihnen auf dem Sessel stehend das oragna fiagata fa sang und Sie am Ende auf das Nasenspitzel küßte, sind freylich vorbey, aber hat dessentwegen meine Ehrfurcht, Liebe und Gehorsam gegen Sie abgenommen? mehr sage ich nicht.“ (Wolfgangs Antwort vom 19. Februar 1778.)

Dein Wunsch war da zu bleiben. Man verfiel auf die Gedanken eine Gesellschaft zusammen zu bringen, — ich darfs nicht umständlich wiederholen. Den Augenblick fandest Du die Sache thunlich, — ich fand es nicht — lese nach was ich Dir geantwortet. Du hast Ehre im Leib. Hätte es, wenns auch geschehen wäre, Dir Ehre gemacht, von 10 Personen und ihrer monatlichen Gnade abzuhangen? — Da warst Du ganz erstaunlich für die kleine Sängerin des Theaters eingenommen und wünschtest nichts mehr als dem teutschen Theater aufzuhelfen: itzt erklärst Du Dich, daß Du nicht einmal eine komische Opera schreiben möchtest. Sobald Du beym Thor in München hinauswarest, hatte Dich auch, wie ich es vorsagte, Deine ganze freundschaftliche Subscribentengesellschaft vergessen — und was wäre es nun in München gewesen? — Am Ende sieht man immer die Vorsehung Gottes. — In Augsburg hast Du auch Deine kleinen Scenen gehabt, Dich mit meines Bruders Tochter lustig unterhalten, die Dir nun auch ihr Portrait schicken mußte. Das übrige habe Euch in den ersten Briefen nach Mannheim geschrieben. In Wallerstein machtest Du ihnen tausend Spaß, nahmst die Violin, tanztest herum und spieltest, so daß man Dich als einen lustigen, aufgeräumten närrischen Menschen den damals Abwesenden anpries, welches dem Herrn Beecké Gelegenheit gab, Deine Verdienste herunter zu setzen, die nun aber bey den zwey Herrn durch Deine Composition und die Spielart Deiner Schwester in ein anderes Licht gesetzt worden, da sie immer sagte: ich bin nur eine Schülerin meines Bruders, so daß sie die größte Hochachtung für Deine Kunst haben, und sich über des H. Beecké schlechte Composition herausließen.

In Mannheim hast Du sehr wohl gethan, Dich bey dem Herrn Cannabich einzuschmeicheln. Es würde aber ohne Frucht gewesen seyn, wenn er nicht seinen doppelten Nutzen dabey gesucht hätte. Das übrige habe Dir schon geschrieben. Da wurde nun die Mlle. Tochter des Herrn Cannabich mit Lobeserhebungen überhäuft, das Porträt ihres Temperaments im Adagio der Sonate ausgedrückt, kurz diese war nun die Favoritperson. — Dann kamst Du in die Bekanntschaft des Herrn Wendling. Itzt war dieser der ehrlichste Freund, und was dann alles geschehen, darf ich nicht wiederholen. In einem Augenblick kommt die neue Bekanntschaft mit Herrn Weber: nun ist alles Vorige vorbey, itzt ist diese Familie die redlichste christlichste Familie und die Tochter ist die Hauptperson des zwischen Deiner eigenen und dieser Familie vorzustellenden Trauerspiels und alles was Du Dir in dem Taumel, in den Dich Dein für alle Leute offenes gutes Herz gesetzt hat, ohne genugsame Überlegung einbildest, so richtig und so unfehlbar thunlich, als wenn es schon ganz natürlich so gehen müßte.

Du gedenkest sie als Prima Donna nach Italien zu bringen. Sage mir ob Du eine Prima Donna kennst, die als Prima Donna, ohne vormals in Teutschland schon öfters recitirt zu haben, das Theater in Italien betreten hat. Wie viele Opern hat nicht die Sgra. Bernasconi in Wien recitirt und zwar Opern von den größten Affekten und unter der genauesten Kritik und Unterweisung des Gluck und Calzabigi! Wie viele Opern sang

die Mlle. Deiber in Wien unter der Unterweisung des Hasse — und unter dem Unterricht der alten Sängerin und berühmtesten Actrice, der Sgra. Tesi, die Du beym Prinz Hildburgshausen gesehen und als Kind ihre Mohrin küßtest! wie vielemal recitirte die Mlle. Schindler[1] auf dem Wiener Theater, nachdem sie ihren Anfang bey einer Hausoper auf dem Landgut des Baron Fries unter der Unterweisung des Hasse und der Tesi und des Metastasio machte! — Haben alle diese Personen es wagen dürfen sich dem italiänischen Publiko auszusetzen? und wie viele Protection und vielvermögende Empfehlungen hatten sie dann erst nötig, um zu ihrem Zweck zu gelangen? — Fürsten und Grafen empfahlen sie und in Ruhm stehende Componisten und Poeten stunden für ihre Geschicklichkeit. Und Du willst, ich soll nur an Luggiati schreiben, Du wolltest um 50 Duggaten die Opera schreiben, da Du doch weißt, daß die Veroneser kein Geld haben, und niemals eine neue Opera schreiben lassen. Ich soll itzt auf die Ascensa Bedacht seyn, da mir Michelagata nicht einmal eine Antwort auf meine 2 vorige Schreiben gab. Ich lasse, daß die Mlle. Weber wie eine Gabrielli singt, daß sie eine starke Stimme für die italiänischen Theater hat u. s. w., daß sie für eine Prima Donna gut gewachsen ist u. s. w., so ist es lächerlich daß Du für ihre Aktion gut stehen willst. Da gehört was mehrers dazu, und die altkindische, auch aus lauter guter Meinung und freundschaftlicher Menschenliebe unternommene Bemühung des alten Hasse hat die Miß Davis auf ewig von der welschen Schaubühne verbannt, da sie die erste Sera ausgezischet und ihr Parte der de Amicis übergeben wurde[2]. Nicht nur ein Frauenzimmer, sondern ein schon auf dem Theater geübter Mann zittert bey seinem ersten Auftritte in einem fremden Lande. Und glaubst Du das ist alles? — keineswegs — ci vuole il possesso del teatro, sogar bey einem Frauenzimmer in Betreff des Anzugs, der Frisur, des Aufputzes u. s. w. Doch, Du weißt alles selbst, wenn Du nachdenken willst; ich weiß, die scharfe Überlegung alles dieses wird Dich überzeugen, daß Dein Einfall zwar von gutem Herzen kommt, aber seine Zeit und große Vorbereitung braucht, und ganz ein anderer Weg muß genommen

---

[1] Katharina Leidner, geb. 1753, war von ihrem Schwager Schindler erzogen worden, und betrat unter diesem Namen als Sängerin die Bühne in Wien, fand dann in Italien und London großen Beifall und verheiratete sich 1777 mit Bergopzomer. Sie wurde 1780 in Braunschweig, 1783 in Prag engagiert und starb dort 1788. [2] Cecilia Davis, die jüngere Schwester der berühmten Harmonikaspielerin, begleitete diese auf ihren Reisen. Während des Aufenthalts in Wien wohnte sie in demselben Hause mit Hasse und genoß dessen Unterricht (Burney, Reise II 203 f.). Sie trat im Jahre 1771 in Neapel auf, und dort müßte die von Leop. Mozart erzählte Begebenheit vorgefallen sein. In den nächsten Jahren rivalisierte sie in London glücklich selbst mit der Gabrielli (Busby, Gesch. d. Mus. II S. 402 f. Burney, Hist. of mus. IV p. 499 f.); später trat sie auch in Florenz auf — man nannte sie l'Inglesina — kehrte 1784 nach London zurück und trat von der Bühne ab.

werden, solchen nach einiger längerer Zeit auszuführen. Welcher Impresario würde nicht lachen, wenn man ihm ein Mädl von 16 oder 17 Jahren, die noch niemals auf dem Theater gestanden, recommandiren wollte!

Dein Vorschlag, ich kann kaum schreiben, wenn ich daran denke, der Vorschlag mit Herrn Weber und NB. 2 Töchtern herumzureisen hätte mich beynahe um meine Vernunft gebracht. — Liebster Sohn! wie kannst Du Dich von einem so abscheulichen Dir zugebrachten Gedanken auch nur auf eine Stunde einnehmen lassen? Dein Brief ist nicht anders als wie ein Roman geschrieben. Und Du könntest Dich wirklich entschließen, mit fremden Leuten in der Welt herumzuziehen? — Deinen Ruhm — Deine alten Eltern, Deine liebe Schwester auf die Seite zu setzen? — mich dem Fürsten und der ganzen Stadt, die Dich liebt, dem Spott und Gelächter auszusetzen? — ja dem Spott, und Dich der Verachtung auszusetzen, da ich aller Welt, die mich immer fragte, sagen mußte, daß Du nach Paris gehen wirst, und nun am Ende wolltest Du mit fremden Personen auf gerathe wohl herumziehen? Nein, das kannst Du nach ein Bischen Überlegung nicht einmal mehr gedenken. — Doch damit ich Euch alle Eurer Übereilung überzeuge, so wisse, daß itzt eben die Zeit kommt, wo keinem vernünftigen Menschen so etwas beyfallen kann. Die Umstände sind dermal so, daß man nicht einmal weiß, an was für Orten überall Krieg ausbrechen wird, da an allen Orten die Regimenter theils marschieren theils in Bereitschaft stehen. — In die Schweiz? — in Holland? ja da ist den ganzen Sommer keine Seele, und im Winter bekommt man in Bern und Zürich genau so viel, daß man nicht Hunger stirbt, sonst ist nirgends nichts. Und Holland hat jetzt auf andere Sachen als auf Musik zu denken und den halben Theil der Einnahmen frißt Herr Hummel[1] und die Concertunköstеn, und wo bliebe alsdann Dein Ruhm? Das ist nur eine Sache für kleine Lichter, für Halbcomponisten, für Schmierer, für einen Schwindl[2], Zappa[3], Ricci[4] u. s. w. Nenne mir einen großen Componisten, der sich würdiget einen solchen niederträchtigen Schritt zu thun? — — Fort mit Dir nach Paris! und das bald, setze Dich großen Leuten an die Seite — aut Caesar aut nihil! Der einzige Gedanke Paris zu sehen, hätte Dich vor allen fliegenden Einfällen bewahren sollen. Von Paris

[1] Hummel war Musikverleger in Amsterdam und derjenige, der für fremde Künstler gegen gute Spesen alles besorgte, was zu einer guten Aufnahme beim Publikum erforderlich schien. Scheurleer, Mozarts Verblijf in Nederland S. 35. [2] „Friedrich Schwindel," berichtet Gerber, „ein sehr angenehmer und beliebter jetzt lebender Komponist, aber unstät und flüchtig und nicht länger an einem Orte, als er seinem Hang zum Vergnügen daselbst genugtun kann". Er hielt sich um 1770 im Haag auf, ging dann nach Genf, von da nach Mühlhausen, Lausanne und starb 1786 in Karlsruhe. [3] Francesco Zappa, ein Violoncellist, der auf Konzerte reiste. [4] Pasquale Ricci, geb. in Como 1738, hielt sich lange auf Reisen auf, und mochte wohl während dieser Zeit Leop. Mozart bekannt geworden sein; er lebte dann in Paris und zuletzt wieder in Como.

aus geht der Ruhm und Name eines Mannes von großem Talente durch die ganze Welt, da behandelt der Adl Leute von Genie mit der größten Herablassung, Hochschätzung und Höflichkeit, da siehet man eine schöne Lebensart, die ganz erstaunlich absticht gegen der Grobheit unserer teutschen Cavaliers und Damen, und da machst Du Dich in französischer Sprache fest.

Was die Gesellschaft mit Wendling u. s. w. betrifft, hast Du sie gar nicht nötig. Du hast sie längst gekannt, und hat es Deine Mamma nicht eingesehen, waret Ihr beyde blind? — Nein, ich weiß, wie es seyn wird. Du warst dafür eingenommen und sie durfte es nicht wagen, Dir zu widersprechen. Ich bin böse, daß es Euch beyden an Vertrauen und der Aufrichtigkeit fehlt, mir alles umständlich und redlich zu berichten; Ihr machtet es mir mit dem Churfürsten ebenso und am Ende mußte doch alles herauskommen. Ihr wolltet mir Verdruß ersparen und am Ende schüttet Ihr mir eine ganze Lauge von Verdrießlichkeiten auf einmal über den Kopf herab, die mich fast ums Leben bringen. Ihr wißt und habt 1000 Proben, daß mir der gütige Gott eine gesunde Vernunft gegeben, daß mir der Kopf noch am rechten Ort stehet, und daß ich in verwirrtesten Sachen oft einen Ausweg gefunden und eine Menge Sachen vorausgesehen und errathen: was hielt Euch denn ab, mich um Rath zu fragen und allzeit nach meinem Willen zu thun? Mein Sohn, Du hast mich mehr als Deinen aufrichtigsten Freund, als einen scharfen Vater anzusehen — denke nach, ob ich Dich nicht allzeit freundschaftlich behandelt und wie ein Diener seinen Herrn bedient, auch Dir alle mögliche Unterhaltung verschafft, und zu allem ehrlichen und wohlanständigen Vergnügen, oft mit meiner eigenen größten Unbequemlichkeit, geholfen habe? — —

Mit diesem Briefe hat sich L. Mozart ein würdiges Denkmal gesetzt. Behutsam, aber mit fester Hand öffnet er dem Sohne die Augen, und bemerkenswert ist besonders auch der kluge Takt, womit der eigentliche Hauptpunkt, nämlich Wolfgangs Liebe zu Aloysia, umgangen wird. Auch die ganze Familie Weber, deren Hintergedanken der mißtrauische Mann zweifellos durchschaute, kommt auffallend glimpflich weg, ja er verweist den Sohn für Aloysias Fortkommen sogar an Raaff, dessen Wort bei den italienischen Impresarii besonders viel gelte. Zunächst aber solle sie in Mannheim suchen auf die Bühne zu kommen, wenn es auch nur zur Übung sei. „Daß Du Vergnügen findest Bedrängten zu helfen, hast Du von Deinem Vater geerbt; Du mußt aber vor allem mit ganzer Seele auf das Wohl Deiner Eltern denken, sonst geht Deine Seele zum Teufel.“

So fielen alle Bedenken hin, die er bisher gegen die Pariser Reise gehegt hatte, nur sollte den Sohn statt Wendlings und Ramms, die er nicht so nötig hätte wie sie ihn, die Mutter dorthin begleiten, um

überall nach dem Rechten zu sehen; für Geld und Kreditbriefe wollte er schon Sorge tragen, zumal da Paris noch am meisten Sicherheit gegen die drohende Kriegsgefahr biete.

Der Appell an die besten Seiten in Wolfgangs Wesen, Pflichtgefühl, Ehrgeiz und Kindesliebe, war nicht vergebens. Er beugte sich mit schwerem Herzen, aber in kindlicher Ergebung unter den Willen des Vaters und antwortete (19. Februar 1778)[1]:

Ich habe mir nie etwas anders vorgestellt, als daß Sie die Reise mit den Weberischen mißbilligen werden; denn ich habe es niemal — bey unsern dermaligen Umständen versteht's sich — im Sinn gehabt; aber ich habe mein Ehrenwort gegeben an Ihnen das zu schreiben. H. Weber weiß nicht, wie wir stehen: ich sag es gewiß Niemand; weil ich also gewünschet habe in solchen Umständen zu seyn, daß ich auf Niemand zu denken hätte, daß wir alle recht gut stünden, so vergaß ich in dieser Berauschung die gegenwärtige Ohnmöglichkeit der Sache und mithin auch — Ihnen das zu melden, was ich itzt gethan habe. — — Was Sie wegen der Mlle. Weber schreiben ist alles wahr; und wie ich es geschrieben habe, so wußte ich so gut wie Sie, daß sie noch zu jung ist und daß sie Action braucht, und vorher öfter auf dem Theater recitiren muß; allein mit gewissen Leuten muß man öfters nach und nach weiter schreiten. Die guten Leute sind müde hier zu seyn wie — Sie wissen schon wer und wo, mithin glauben sie, es sey alles thunlich. Ich habe ihnen versprochen alles an meinen Vater zu schreiben; unterdessen als der Brief nach Salzburg lief, sagte ich schon immer, sie soll doch noch ein wenig Geduld haben, sie seye noch ein bischen zu jung ꝛc. Von mir nehmen sie auch alles an, denn sie halten viel auf mich. Jetzt hat auch der Vater auf mein Anrathen mit der Mad^me Toscani [Schauspielerin] geredet, damit sie seine Tochter in der Action instruirt. Es ist alles wahr, was Sie von der Weberin geschrieben haben, ausgenommen eins nicht, daß sie wie eine Gabrielli singt; denn das wäre mir gar nicht lieb, wenn sie so sänge. Wer die Gabrielli gehört hat, sagt und wird sagen, daß sie nichts als eine Passagen- und Rouladenmacherin war; — — mit einem Wort, sie sang mit Kunst, aber mit keinem Verstand [S. 203]. Diese aber singt zum Herzen und singt am liebsten cantabile. Ich habe sie erst durch die große Aria an die Passagen gebracht, weil es nothwendig ist, wenn sie in Italien kommt, daß sie Bravurarien singt; das Cantabile vergißt sie gewiß nicht, denn das ist ihr natürlicher Hang[2]. — Itzt wissen Sie also alles, ich recommandire sie Ihnen immer von ganzem Herzen.

---

[1] B I 165 ff. [2] Schubart sagt von Vogler (Ästhetik S. 135 f.): „Sein Unterricht im Singen wird gleichfalls sehr gerühmt. Die vortreffliche Sängerin Lange in Wien ist sein Gebild. Sie hat Höhe und Tiefe und markiert die Töne mit äußerster Genauigkeit. Sie singt mit ganzer und halber Stimme gleich voll-

Diese jähe Zerstörung seines Liebesglücks traf Wolfgang aufs tiefste, sie warf ihn sogar für mehrere Tage aufs Krankenlager. Noch einmal bekannte er sich, wenn auch unter Tränen, zu seinem alten Wahlspruch: „nach Gott kommt gleich der Papa". Aber ohne Vorbehalt hat er sich nicht gefügt, und die innere Entfremdung zwischen Vater und Sohn, die während der Pariser Reise begann und schließlich immer unheilbarer wurde, erhielt durch diesen Fall eine kräftige Nahrung. Wolfgang fühlte sich nicht allein in seiner Liebe, sondern auch in seiner Ehre gekränkt[1]:

Ich bitte, Alles von mir zu glauben, was Sie wollen, nur nichts Schlechtes. Es giebt Leute, die glauben, es seye ohnmöglich, ein armes Mädl zu lieben, ohne schlechte Absichten dabey zu haben, und das schöne Wort Maitresse, zu teutsch H . . e, ist halt gar zu schön! — Ich bin kein Brunetti und kein Myslimeczek! ich bin ein Mozart, aber ein junger und gut-denkender Mozart, mithin werden Sie mir hoffe ich verzeyhen, wenn ich bisweilen im Eyfer ausschweife.

Zudem betrachtete er sein Verhältnis zu Aloysia noch keineswegs als gelöst. Im Gegenteil, je einsamer und unbehaglicher er sich in Paris fühlte, desto lockender erschien ihm das Glück an ihrer Seite, und er mußte seine Leidenschaft bis zum letzten, bitteren Tropfen durchkosten, ehe er ganz von ihr geheilt ward. Mit dem festen Vorsatz, seinen Willen schließlich doch noch durchzusetzen und dem ebenso festen Glauben an die Treue der Geliebten zog er seinem neuen, unsicheren Schicksal entgegen. Dem Vater verschwieg er natürlich diese geheimen Pläne, doch kam dieser, der seinen Sohn und die Verhältnisse nur zu genau kannte, sehr bald selbst dahinter, und so entspann sich zwischen Beiden, zuerst über Aloysia und dann über die „Weberischen" überhaupt, ein schleichender Konflikt, der schließlich mit Wolfgangs Heirat zum vollständigen Erkalten des einst so herzlichen Verhältnisses führte.

---

kommen. Ihr Portamento, ihr Schweben und Tragen des Tons, ihre ausnehmende Richtigkeit im Lesen, ihre Feinheit im Vortrag, ihr Mezzotinto, das leichte, geflügelte Fortrollen der Töne, ihre unvergleichlichen Fermen und Cadenzen, auch ihren äußeren majestätischen Anstand hat sie größtenteils diesem ihrem großen Lehrer zu danken." Hiervon dürfen wir wohl etwas zugunsten Mozarts abziehen; denn Voglers Unterricht wird die Weber, soweit sie ihn genossen hat, erst später in München erhalten haben. Übrigens erzählt Brandes (Selbstbiogr. II S. 260), Kirnberger und andre haben seine Tochter Minna ernstlich vor Voglers Unterricht gewarnt.

[1] B I 169.

Vorerst kam Leopold dem Sohne, als er sich mit seiner Mutter zur Abreise von Mannheim rüstete, wieder mit seiner ganzen väterlichen Fürsorge entgegen[1].

Wie schwer es mir fällt, daß ich nun weiß, daß Du Dich noch weiter von mir entfernest, kannst Du zwar Dir in etwas vorstellen, aber mit derjenigen Empfindlichkeit nicht fühlen, mit der es mir auf dem Herzen liegt. Wenn Du Dir die Mühe nehmen willst, bedächtlich nachzudenken, was ich mit Euch zwey Kindern in Eurer zarten Jugend unternommen habe, so wirst Du mich keiner Zaghaftigkeit beschuldigen, sondern mir mit allen anderen das Recht widerfahren lassen, daß ich ein Mann bin und allzeit war, der das Herz hatte, Alles zu wagen. Nur that ich alles mit der menschenmöglichsten Vorsichtigkeit und Nachdenken: — wider die Zufälle kann man dann nicht; denn nur Gott sieht die Zukunft voraus. — Du kommst nun in eine ganz andere Welt; und Du mußt nicht glauben, daß ich aus Vorurtheil Paris für einen so gefährlichen Ort [halte], au contraire, ich hab aus meiner eigenen Erfahrniß gar keine Ursache, Paris für gar so gefährlich anzusehen. Allein meine damaligen und Deine dermaligen Umstände sind himmelweit unterschieden.

Nachdem er ihm dies näher auseinandergesetzt und die für seine Lage passenden Ratschläge erteilt hat, schließt er mit den Worten:

Ich weiß, daß Du mich nicht allein als Deinen Vater, sondern auch als Deinen gewissesten und sichersten Freund liebest; daß Du weißt und einsiehest, daß unser Glück und Unglück, ja mein längeres Leben oder auch mein baldiger Tod, nächst Gott, so zu sagen, in Deinen Händen ist. Wenn ich Dich kenne, so hab ich nichts als Vergnügen zu hoffen, welches mich in Deiner Abwesenheit, da ich der väterlichen Freude, Dich zu sehen und zu umarmen, beraubt bin, allein noch trösten muß. Lebe als ein guter katholischer Christ, liebe und fürchte Gott, bete mit Andacht und Vertrauen zu ihm mit voller Inbrunst, und führe einen so christlichen Lebenswandel, daß, wenn ich Dich nicht mehr sehen sollte, meine Todesstunde nicht angstvoll seyn möge. Ich gieb Dir von Herzen den väterlichen Segen, und bin bis in den Tod Dein getreuer Vater und sicherster Freund.

Die Nähe der Trennung machte auf beiden Seiten das Gefühl dessen, was man verlor, erst recht lebendig. Die Akademien, die Wolfgang vor seiner Abreise veranstaltete, um sich, seine Kompositionen und seine Schülerinnen vorzuführen, brachten noch schließlich seine außerordentlichen Leistungen zur Geltung. Von allen Seiten hörte er, wie ungern man ihn ziehen ließ: nicht bloß die Musiker, auch viele andere gebildete Männer, denen Mannheims Blüte am Herzen lag,

[1] B III 168 ff.

wußten ihn zu schätzen. Zu diesen zählte er auch den Verfasser des „deutschen Hausvaters“ (24. März 1778)[1]:

Ich hab vor meiner Abreise zu Mannheim dem Hrn. von Gemmingen das Quartett [S. XIV. 1], welches ich zu Lodi Abends im Wirthshaus gemacht habe, und dann das Quintett [S. XIII. 1.] und die Variationen von Fischer abschreiben lassen. Er schrieb mir dann ein besonders höfliches Billet und bezeugte sein Vergnügen über das Andenken, so ich ihm hinterlasse, und schickte mir einen Brief an seinen sehr guten Freund, Hrn. v. Sickingen, mit den Worten: Ich bin versichert, daß Sie mehr Empfehlung für den Brief seyn werden, als er es für Sie seyn kann. Und um die Schreibkösten zu ersetzen, schickte er mir 3 Louisdor. Er versicherte mich seiner Freundschaft und bat mich um die meinige. Ich muß sagen, daß alle Cavalier, die mich kannten, Hofräthe, Kammerräthe, andere ehrliche Leute und die ganze Hofmusik, sehr unwillig und betrübt über meine Abreise waren. Das ist gewiß wahr.

Was ihn einigermaßen tröstete (28. Februar 1778), war die Aussicht, in Paris Gelegenheit zum Komponieren zu finden[2].

Ich freue mich auf nichts als auf das Concert spirituel zu Paris, denn da werde ich vermuthlich etwas componiren müssen. Das Orchestre seye so gut und stark, und meine Hauptfavorit-Composition kann man dort gut ausführen, nämlich Chöre; und da bin ich recht froh, daß die Franzosen viel darauf halten. Das ist auch das Einzige, was man im Piccinni seiner neuen Oper Roland[3] ausgestellt hat, daß nämlich die Chöre zu nackend und schwach seyen, und überhaupt die Musique ein wenig zu einförmig; sonst hat sie aber allen Beyfall gefunden. Zu Paris war man itzt halt die Chöre von Gluck gewohnt. Verlassen Sie sich nur auf mich, ich werde mich nach allen Kräften bemühen, dem Namen Mozart Ehre zu machen; ich hab auch gar nicht Sorg darauf.

Noch stand ihm der Abschied von seiner lieben Weberin bevor; auch darüber berichtet er ehrlich seinem Vater (24. März 1778)[4]:

Die Weberin hat aus gutem Herzen 2 paar Täzeln von Filet gestrickt und mir zum Angedenken und zu einer schwachen Erkenntlichkeit verehrt. Er hat mir was ich gebraucht habe umsonst abgeschrieben und Notenpapier gegeben, und hat mir die Comödien vom Moliere (weil er gewußt hat, daß ich sie noch niemal gelesen) geschenkt, mit der Inschrift: Ricevi, amico, le opere del Moliere in segno di gratitudine e qualche volta ricordati di me. Und wie er bey meiner Mama allein war, sagte er: Itzt reist halt unser bester Freund weg, unser Wohlthäter. Ja, das ist gewiß, wenn Ihr Hr. Sohn nicht gewesen wäre, der hat wohl meiner Tochter

[1] B I 185. [2] B I 172. [3] Piccinnis Roland, die erste Oper, die er für Paris schrieb, war Anfang 1778 aufgeführt worden. [4] B I 187.

viel gethan und sich um sie angenommen, sie kann ihm auch nicht genug danckbar seyn. — Den Tag ehe ich weggereiset bin haben sie mich noch beym Abendessen haben wollen, weil ich aber zu Hause hab seyn müssen, so hat es nicht seyn können. Doch habe ich ihnen 2 Stunden bis zum Abendessen noch schenken müssen; da haben sie nicht aufgehört sich zu bedanken, sie wollten nur wünschen, sie wären im Stande mir ihre Erkenntlichkeit zu zeigen. Wie ich wegging, so weinten sie alle. Ich bitte um Verzeihung, aber mir kommen die Thränen in die Augen, wenn ich daran denke. Er ging mit mir die Treppe herab, blieb unter der Hausthür stehen, bis ich ums Eck herum war und rief mir noch nach Addieu!

Die drei in Mannheim geschriebenen Arien stehen einander nicht allein der Entstehungszeit, sondern auch dem Ausdruck nach sehr nahe. Tauchte in Mozarts Mannheimer Briefen nicht wieder öfter der Name Christian Bachs auf, man könnte es aus diesen Stücken schließen, daß er sich damals von seinem alten Ideal wieder besonders angezogen fühlte. Denn alle drei gehören jenem gefühlvollen, teils innigen, teils verträumten Typus an, den mit seiner berauschend schönen Melodik Christian Bach besonders bevorzugt hat[1]. Formell folgt die Tenorarie Se al labbro dem alten Schema Hasses, nur daß das Dacapo sich auf die Reprise des Hauptteils beschränkt, sogar die modulatorische Unruhe der alten Mittelsätze wirkt noch nach. Die Arie Non sò d'onde viene zieht nach modernerer Art ihren Mittelsatz (Allegro agitato) in den Hauptteil herein und verfährt bei seiner Wiederholung mit genialer Freiheit; seine Motive erscheinen hier nicht allein in anderer Anordnung — wobei das diesmal vom Orchester in der Mitte angestimmte Hauptthema ganz besonders schön wirkt —, sondern auch mannigfach gesteigert und nachgebildet; von wunderbarer psychologischer Wahrheit ist gleich der Beginn der Reprise, der sich noch eines Motivs aus dem Allegro bedient und erst allmählich den Weg in die alte Stimmung zurückfindet. Die Arie Ah non lasciarmi, ebenfalls in moderner Dreiteiligkeit gehalten, schiebt vor der Reprise zwei Rezitativtakte ein, variiert und erweitert die früheren Gedanken gleichfalls und treibt dann in einer neuen Coda die Steigerung noch auf eine ganz unerwartete Spitze.

Gemeinsam ist fernerhin allen drei Arien das reiche orchestrale Gewand: zum Saitenorchester treten noch Flöten, Fagotte und Hörner

[1] S. o. S. 249. Auch die Tonarten der Arien sind dafür bezeichnend; zwei stehen in Es-, eine in B dur und außerdem sind sie alle in langsamem Tempo gehalten, die Allegros bilden nur Episoden.

hinzu, Se al labbro verlangt außerdem noch Oboen, Non sò d'onde viene Klarinetten. Darin, sowie in der Selbständigkeit und Freiheit, mit der diese Bläser behandelt werden, zeigt sich der Einfluß des Mannheimer Orchesters, und Mannheimer »gusto« verrät auch die sorgfältig ausgeschriebene Dynamik, wobei bezeichnend ist, daß es nicht die berühmten Crescendo- und Diminuendo-Wirkungen waren, die Mozart an diesem Stil in erster Linie fesselten, sondern das Schwelgen in allerlei plötzlichen Kontrasten des Ausdrucks, sowie die intimeren Feinheiten des Vortrages, wie smorzando und Mezzavocespiel.

In der Arie Se al labbro offenbart sich die Rücksicht auf Raaff im Fehlen der Koloratur und in dem beschränkten Umfang von f—g′. Aber in dieser Beschränkung zeigt sich der Meister. Trotz aller Weichheit steckt eine starke, verhaltene Glut in diesem Adagio, sie macht sich schon in den Synkopen des Hauptthemas bemerkbar und bricht mit echt Mozartscher Plötzlichkeit stets bei den Worten aprimi il petto hervor, um dann alsbald wieder der stillen Wehmut Platz zu machen. Es ist das Bild eines tief verwundeten Gemüts, das seine letzten, schon halb resignierten Versuche macht, Erhörung zu finden. Und wie poetisch werden gerade hierbei die Bläser verwandt, zuerst gedrückte Fagottklänge, dann Flöten mit ihrem seltsam erregten Motiv über Streichertremoli und gehaltenen Bläserakkorden! Überhaupt ist die Begleitung hier ebenso diskret als vielsagend und frei von aller Schablone; was das Stück aber besonders auszeichnet, ist die meisterhaft festgehaltene Einheit der Stimmung: es kennt kein Abschweifen zu neuen Gedanken mehr, ohne Risse und Sprünge flutet der Affekt dahin, ein Gedanke spinnt sich wie selbstverständlich aus dem andern heraus. Nur der Mittelsatz bringt ein verschiedenes Bild: eine selbstquälerische Stimmung in unruhigen Harmonien und scharfen Imitationen zwischen Singstimme und Orchester.

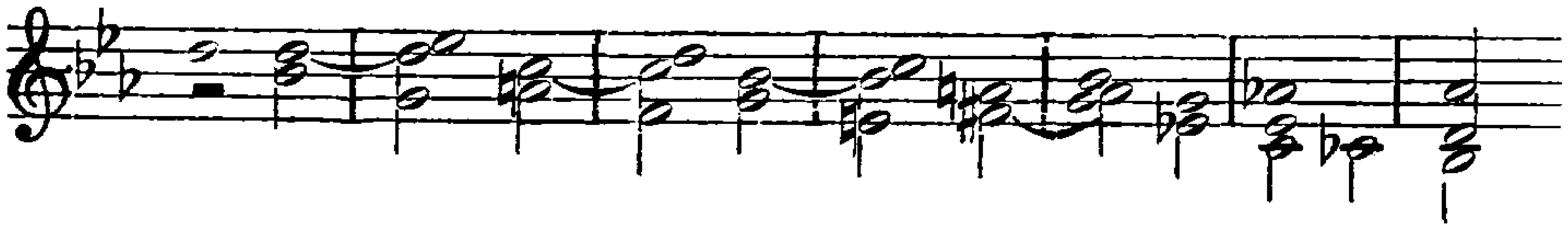
Die beiden Sopranarien werden von kurzen begleiteten Rezitativen eingeleitet, die beide, wie die früheren, nur vom Streichorchester begleitet und motivisch einheitlich gehalten sind. Die Arie Ah non lasciarmi, deren Hauptthema ohne Ritornell in einem echt Mozartschen, ebenso kurzen wie modulatorisch überraschenden Anlauf erreicht wird, ist der Stimmung nach die einheitlichste der drei. Mit aller Inbrunst eines liebenden Weibes klammert sich Dido, die hier gar nichts Heroinenhaftes hat, an ihren Liebesschmerz an, immer wieder kommt sie auf den Hauptgedanken ah non lasciarmi! zurück; in dem kleinen,

vielsagenden Rezitativ stammelt sie ihn wie halb wahnsinnig heraus, in der Coda aber erfolgt, eingeleitet von drei spannenden, neuen Bläsertakten auf dieselben Worte, noch einmal ein ungeahnter Ausbruch der Leidenschaft. Charakteristisch sind für die ganze Arie die kurzen, schluchzenden, oft bloßen Interjektionen gleichenden Phrasen der Singstimme und die beredten Fermatenpausen an den Satzabschnitten, als risse der melodische Faden beständig ab. Das Orchester, in dem wieder zwei Solofagotte eine besondere Rolle spielen, hält sich im allgemeinen noch mehr zurück als in der vorhergehenden Arie, die bemerkenswerter Weise auch von der Koloratur und den übrigen Kennzeichen des neapolitanischen Theaterpathos gänzlich absieht.

Die Perle dieser Reihe ist aber Aloysias Arie Non sò d'onde viene. Daß Mozart hier die dramatische Situation Metastasios verlassen und dafür eine eigene Herzensbeichte abgelegt hat, wurde bereits erwähnt; nur die ersten Takte des Rezitativs erinnern noch an den König Kleisthenes. Bezeichnend ist schon äußerlich, daß Mozart den Fagotten erstmals Klarinetten hinzugefügt hat. Und gleich im Ritornell treten die Bläser nicht wie früher als geschlossene Masse auf, sondern nach einander, bis zu dem starken Ausbruch des vierten Taktes, dann folgt ein plötzliches Abflauen des Affekts in der geheimnisvoll rieselnden Figur der zweiten Geige, die den schwärmerischen Gesang der ersten begleitet; den Schluß bildet ein kurzes hartes Synkopenmotiv. Das ist schon ganz die Art der späteren Mozartschen Vorspiele. Auch die Italiener und Chr. Bach bringen in ihren Ritornellen gerne die gegensätzlichen Stimmungen der folgenden Arie, aber hübsch nacheinander und meist durch Schlüsse von einander getrennt. Mozart dagegen geht darauf aus, die Affekte zu mischen, er strebt nicht, wie Gluck, in seiner Charakterdarstellung nach dem Bleibenden und Typischen, sondern nach dem Bewegten und Individuellen. Er hebt deshalb auch nicht bloß einen Zug eines Charakters als den herrschenden heraus, sondern erblickt in jedem Menschen eine Einheit der verschiedensten Seelenkräfte, die sich in beständigem Wechsel ablösen und durchdringen. In der Darstellung dieses reich bewegten seelischen Spiels liegt der große Unterschied seiner Dramatik gegenüber der Gluckschen; sie ist aufs engste mit dem neuen Geiste verwandt, der auch in seiner Instrumentalmusik lebt.

So fluten schon in diesem Arienvorspiel alle Affekte durcheinander, die das Folgende beherrschen: träumerisches Schwärmen, süße Qual,

ahnungsvolles Bangen und volle seelische Erschütterung. Nach dem Eintritt der Singstimme hat zunächst die holde Träumerei das Wort; sie erhält aber gleich durch die Begleitung der Geigen in tiefre Lage und durch deren aufflackernde Motive einen individuellen Charakter. Nach der ersten der auch für dieses Stück bezeichnenden Fermatenpausen folgt über schwebenden Harmonien und dem geheimnisvollen Raunen der zweiten Geigen der Ausdruck bangen Ahnens, in dessen Mitte psychologisch sehr fein nochmals, ratlos flehend, die Worte Non sò d'onde viene usw. eingeschoben sind. Der Schluß ist eine seltsam kraus abstürzende, ungemein beredte Koloratur auf scorrendo. Dann setzt das Allegro agitato ein, ein Satz voll atemloser, quälender Hast, mit schweren Bläserakkorden und schrillen Flötenklängen, der vergeblich nach Befreiung ringt. Am Schlusse zwängt er sich durch die bei Mozart in analogen Situationen häufig wiederkehrenden Ligaturenharmonien



verschärft durch dissonierende Wechselnoten[1], mühsam in den Hauptteil zurück (s. o.). So ist in dieser Arie auf Grund des Bachschen Typus Alles neu und eigentümlich bis in die Instrumentation, die Begleitfiguren und Koloraturen hinein, bei denen Jahn mit Recht an die Partie der Elvira erinnert[2], mit mädchenhafter Zartheit klingt das schöne Stück leise im Orchester aus. Auf Aloysias Technik und Vortragskunst wirft es ein glänzendes Licht — von einem fünfzehnjährigen Mädchen war das eine außergewöhnliche Leistung[3].

---

[1] Die Figur der zweiten Geigen ist die Vergrößerung der Figur der ersten.
[2] I⁴ 480. [3] Anselm Hüttenbrenner erhielt 1837 von der Witwe Mozart ein Blatt von Mozarts Hand, das eine auf den Schlußsatz der Arie, von der Wiederkehr des 3/4-Takts an, sich beziehende Kolorierung der Singstimme enthält. Das betreffende Blatt aus Hüttenbrenners Besitz befand sich später im Besitze des Autographensammlers J. Kafka in Wien. Es trug von Konstanzes Hand die Aufschrift: „Echtes Manuskript von Wolfgang Mozart, erhalten von seiner Gattin Constanze Etatsrätin von Nissen, gewesenen Witwe Mozart aus Salzburg. Am 30. März 1837." Vgl. Neue Wiener Musikz. I 4 (1. Nov. 1889). Für die Zeit, aus der das Manuskript stammt, vergleiche man die Briefe Mozarts vom 12. März 1783: „Meine Schwägerin sang die Arie von Non sò d'onde viene (11. März)", vom 12. April; „— ich werde auch mit dieser Gelegenheit die variierte Singstimme

Am 18. März 1787 hat Mozart denselben Text nochmals, für den Bassisten Fischer, komponiert (K.-V. 512, S. VI. 35 Nott.), diesmal aus der dramatischen Situation bei Metastasio selbst heraus. Darum geht, wenn auch nicht das Rezitativ, das in der Anlage und dem Tremolomotiv noch deutlich an die erste Fassung gemahnt, so doch die Arie ihre eigenen Wege. Es fehlt alles Schwellende und Drängende, alle süße Bangigkeit: ein Mann und ein König ist es, der hier von einer ihm unbegreiflichen, weichen Regung erfaßt wird und sie halb unwillig zu unterdrücken sucht. Alles ist kräftiger und würdevoller geworden, das erste quel gel che scorrendo usw. ist von wunderbarem, dunklem, hoheitsvollem Glanz. Auch diese Arie ist für einen Sänger ersten Ranges geschrieben und scheint ihm nicht weniger „auf den Leib gepaßt" zu haben, als jene der Weberin.

Die beiden für Lisel Wendling komponierten Lieder Oiseaux si tous les ans und Dans un bois solitaire (K.-V. 307, 308, S. VII. 9, 10) entsprechen einem den damaligen Komponisten geläufigen Brauch, französische Liedertexte in Musik zu setzen. Mozarts Vorbilder waren dabei die teils lyrischen, teils erzählenden Arietten der Pariser opéra comique. Beide Stücke sind seine ersten durchkomponierten Lieder, das zweite nimmt sogar als ein richtiger Vorläufer des „Veilchens" im Verlauf den Charakter einer vollständigen dramatischen Szene an mit häufigem Tempowechsel und dem ausgeschriebenen, den Vorgang selbständig illustrierenden Klavierpart. Auch das erste beginnt gleich in dem rhythmisch straffen Ariettenton der Franzosen, und auch die kleinen, reizenden, mitunter halb humoristischen Randzeichnungen des Klaviers haben ihre deutlichen Vorbider bei Philidor, Monsigny und Grétry. Deutsch aber sind die Züge von Ernst und Innigkeit, die besonders im zweiten Lied die Rokokoschäferei des Textes manchmal fast zu schwer belasten.

Die beiden Flötenkonzerte, die deutlich auf den Vorgang der Violinkonzerte hinweisen und darum sicher in diese Zeit gehören [1],

der Arie Non sò d'onde viene schicken", und 21. Mai: „Hier überschicke ich Ihnen den variierten Singpart von Non sò d'onde viene, wünsche, daß Sie es lesen können" (B II 216, 220, 224, 228). Die Kolorierung deckt sich nicht völlig mit der Lesart der Partitur und muß zu einer nicht mehr vorhandenen Bearbeitung geschrieben sein. Köchel, Zusatz zu 294. Nottebohm, Rev.-Ber. zu S. VI. 17. [D.]

[1] Nach der elastischen Behandlung von Solo und Tutti ist es ganz unmöglich, sie mit J I³ 362 in eine frühere Zeit zu setzen. Namentlich in den lang-

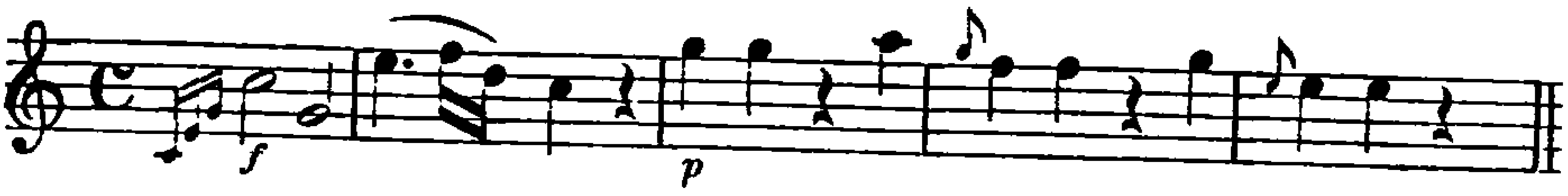
(K.=V. 313, 314, S. XII. 13, 14) sind einander in Anlage und Charakter nahe verwandt. An Tiefe und Originalität der Gedanken stehen sie den Violinkonzerten nach, überraschen jedoch durch eine ganze Anzahl höchst poetischer und eigentümlicher Einzelzüge, so ist z. B. das Hauptthema von K.=V. 314 später kaum verändert in Blondchens Arie „Welche Wonne, welche Lust" übergegangen. Es ist übrigens ebenfalls ein unverkennbarer Absenker des Geistes der Pariser komischen Oper, der auch im Schlußrondo von K.=V. 313, sowie in den langsamen Sätzen sein Weisen treibt; auch die Neigung, den Solisten nach alter Triomanier nur von den beiden Geigen begleiten zu lassen, gemahnt an die Franzosen. Die gesamte formale Seite weist auf die Violinkonzerte zurück. Besonders geistreich ist wiederum die Verbindung der einzelnen Tongedanken untereinander: so wird z. B. im ersten Satz des Ddurkonzerts das eigentliche Solothema aus einem zunächst ganz belanglosen Motiv aus der Schlußgruppe des Tutti herausgesponnen, und köstlich ist es, wie im Rondo desselben Konzerts vor der vorletzten solistischen Wiederkehr des Hauptthemas der Flötist nicht recht weiß, ob er dieses oder den Seitengedanken anstimmen soll. Vom speziellen „Mannheimer goût" sind diese Konzerte weniger berührt als die gleichzeitigen Klaviersonaten; besonders mit dynamischen Vorschriften ist Mozart weit sparsamer. Dagegen zeigt sich der Mannheimer Geist in der Behandlung des Orchesters, wie allein schon die selbständige Führung der zweiten Geigen und besonders der Bratschen beweist. Über das Soloinstrument aber bemerkte ein Kenner wie Fürstenau, daß es mit vollkommener Kenntnis seiner Eigenart, seiner Technik und der eigentümlichen, bequem zu erzielenden Effekte bedacht sei[1], wenn auch freilich die Anlehnung an die Violintechnik deutlich zu erkennen ist.

Denselben Charakter trägt auch das Flötenquartett in Ddur (K.=V. 285, S. XIV. 28) vom 25. Dezember 1777. Schon der Anfang weist mit den zahlreichen Seufzern auf Mannheim hin. Der originellste ist der Mittelsatz mit seiner pizzicato begleiteten, romanzenartigen Flötenmelodie, die am Schlusse vor einer Generalpause plötzlich abbricht, der bedeutendste der erste Satz mit seiner sorgfältigen Stimmführung, der für Mozartsche Begriffe sehr ausgedehnten, dabei aber thematisch

samen Sätzen, auch in dem einzelnen Andante (K.=V. 315), wirkt der Vorgang des Violinkonzerts in Gdur (K.=V. 216) bis in den schönen solistischen Abschied deutlich nach. [1] J I⁴ 473 f.

gehaltenen, leidenschaftlichen Durchführung und der gleichfalls auf frühere Motive[1] zurückgreifenden Coda. Das Adur-Quartett, wohl ebenfalls für De Jean bestimmt, wurde nach einer dem Autograph von fremder Hand beigefügten Bemerkung erst in Paris komponiert. Das wird durch die der Suite nahe stehende Form: Variationen, Menuett und Rondo, bestätigt. Das ganze, knapp gehaltene Werk ist ein Erzeugnis munterer Laune, die namentlich im Schlußrondo mit dem in allen Stimmen auftauchenden Hauptthema ein humorvolles Spiel treibt[2].

Die beiden Mannheimer Klaviersonaten in C- und Ddur (K.-V. 309, 311, S. XX. 7, 9) kehren zwar nach den französischen Neigungen ihrer letzten Vorgängerin (K.-V. 284), mit der die zweite übrigens nicht allein der Tonart, sondern auch dem ersten Thema nach verwandt ist, wieder auf den deutschen Boden zurück, richten sich jedoch hier ganz anders ein. Zunächst fällt die Erweiterung der äußeren Dimensionen auf: in den ersten Sätzen wie in den Schlußrondos handelt es sich nicht mehr um einzelne Themen mit ihren Schluß- und Übergangsgruppen, sondern um ganze Themenkomplexe, bei denen wiederum der häufige, überraschende Stimmungsumschlag charakteristisch ist. Gleich der Beginn der Cdursonate ist ein Beispiel dafür:



ein heroischer Aufschwung und als Antwort darauf ein leises, an Stamitz gemahnendes Seufzen. Namentlich das Rondo von K.-V. 311 enthält, z. B. gleich am Anfang, ganze Partien, wo der Hörer fort-

[1] Das erste davon klingt bereits an das Hauptthema des ersten Satzes des Quintetts in G moll (K.-V. 516) an. [2] Das Schlußrondo trägt die launige Überschrift: Rondieaoux. Allegretto grazioso, ma non troppo presto, però non troppo adagio, così — così — con molto garbo ed espressione. Das Rondothema deckt sich fast vollständig mit dem Thema der Arie Chi mi mostra, chi m'addita aus Paisiellos Gli schiavi per amore. Das Jahr der Entstehung dieser Oper ist noch nicht mit Sicherheit festgestellt, sie gehört aber aller Wahrscheinlichkeit nach in die erste Hälfte der achtziger Jahre. Damit läge hier eine Benutzung des Mozartschen Werkes durch den Italiener vor, die bei den nahen Beziehungen zwischen beiden auch ziemlich glaubhaft ist; hat doch Paisiello gelegentlich mit Mozart zusammen Quartett gespielt. Kelly, Remin. I 238. Vgl. St. S. Stratton ZIMG V 450.

während zwischen den verschiedensten Stimmungen hin- und hergeschleudert wird. Die Dehnung der Form und der revolutionäre Stimmungswechsel waren es, die Mozart, seinem eigenen Naturell gemäß, an der Mannheimer Kunst zunächst fesselten, während sich für ihr anderes Kennzeichen, die großen dynamischen Spannungen, hier überhaupt noch kein Beleg findet. Wohl sind die Bezeichnungen Crescendo und Diminuendo häufiger als sonst, aber nur um im älteren Sinn den Ausdruck innerhalb der einzelnen Phrasen abzuschattieren, nicht als Träger jener großen seelischen Spannungen im Mannheimer Stil.

Es wimmelt in diesen Sonaten von f und p (besonders im Andante von K.-V. 309), dazu streift die vorgeschriebene Dynamik manchmal geradezu an widermusikalische Manier, weshalb man mit Recht gerade in K.-V. 309 die Sonate mit dem „vermanierierten Mannheimer goût" erblickt hat[1]. Rosa Cannabich muß nach diesem Porträt ein ziemlicher Racker gewesen sein. Ein weiteres Merkmal des Mannheimer Einflusses ist der orchestrale Charakter des Klavierstils. Eine Sonate für das neue Pianoforte war schon K.-V. 284 gewesen, jetzt aber sehen wir Mozart mit Eifer bestrebt, die Zauberkünste des Mannheimer Orchesters auch auf das Klavier zu übertragen. Das zeigt sich nicht allein in der sorgfältigeren Führung der Mittelstimmen und der größeren Vollgriffigkeit im allgemeinen, sondern auch in breitgeschwungenen Geigenmelodien, raschen Oktaven-, Septimen- und Sextenbrechungen, die das Tremolo ersetzen sollen, verschwiegenen Bläserklängen, Stakkatobässen u. dgl. im Einzelnen. Auch die rein klavieristische Virtuosität ist bedeutend gesteigert und der Einfluß des Konzerts nicht allein in der freien Kadenz des Rondos von K.-V. 311 fühlbar. Namentlich die ornamentale Variationskunst spielt eine große Rolle; es wird kaum ein Thema wiederholt, ohne daß es nicht mehr oder weniger in Arabesken aufgelöst würde.

An Haydns Art dagegen gemahnen in den ersten Sätzen Länge, thematischer Charakter und Bedeutung der Durchführungen. Der improvisatorische Geist von K.-V. 284 ist geschwunden, dagegen die Mozartsche Leidenschaft geblieben. Während die Durchführung von K.-V. 309 auf Grund des einzigen Hauptthemas nach Ausbrüchen

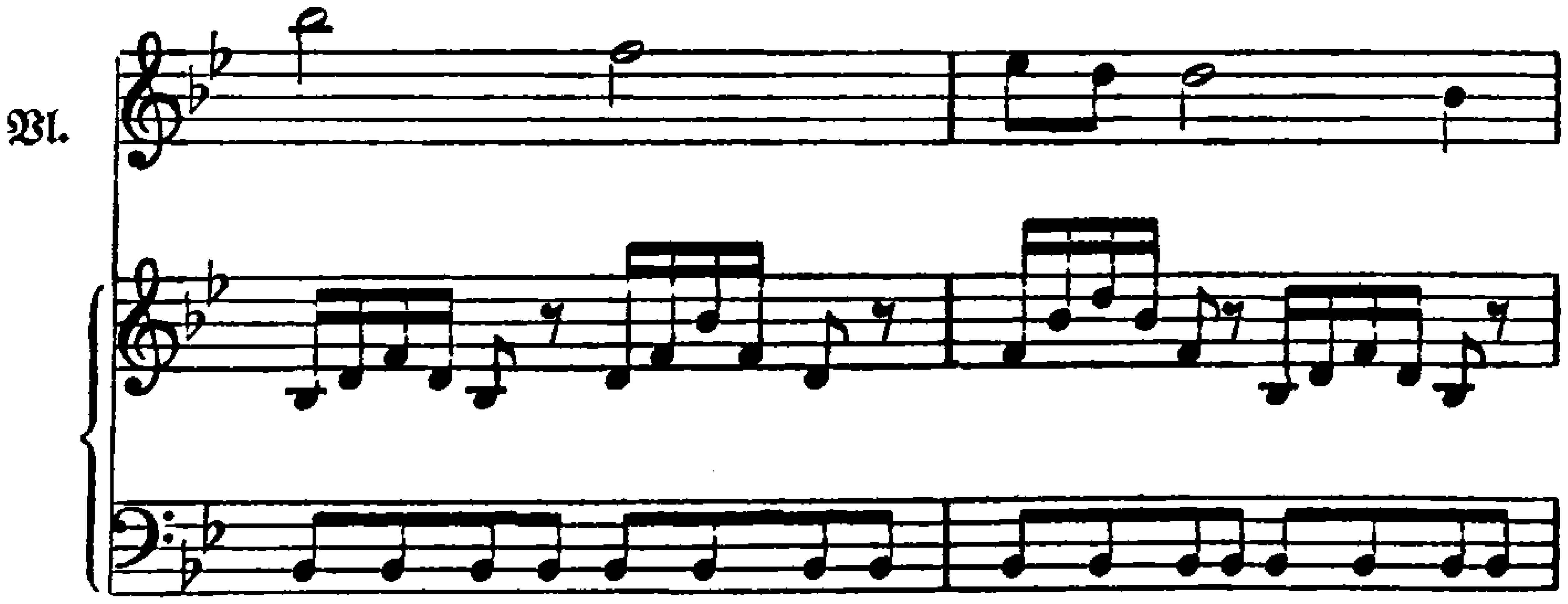
[1] Vgl. A. Heuß ZIMG IX 277 ff. Manieriert für die damalige Zeit ist auch das vorletzte Thema der Themengruppe im ersten Satz von K.-V. 311, das zuerst p, dann f, also in umgekehrtem Echo vorgetragen wird.

der Wehmut und des Trotzes in doppeltem Echo verklingt, bringt die von K.-V. 311, nach einer ähnlich gestimmten und ebenfalls wesentlich in Moll gehaltenen Partie, einen ungeahnten Aufschwung ins Virtuose, der bei der Reprise sogar das Hauptthema zunächst unterdrückt. Sie ist auch deshalb bemerkenswert, weil sie nach späterer Mozartscher Art aus Nebenmotiven gewonnen wird. Dieselbe Freiheit der Gestaltung herrscht in den Schlußrondos. Jeder Schematismus ist durchbrochen, mit souveräner Freiheit schaltet Mozart mit seinen Haupt- und Seitenthemen, von denen beidemale eines besonders bevorzugt wird, verkürzt und verändert sie, läßt sie neue Verbindungen eingehen und fügt, wie den ersten Sätzen, noch eine Coda hinzu. Es ist eine weitere Station auf dem Wege zu den späteren Rondos Ph. E. Bachschen Schlages; ein so geistvolles Stück dieser Art wie das von K.-V. 311 hatte Mozart bis jetzt noch nicht geschrieben.

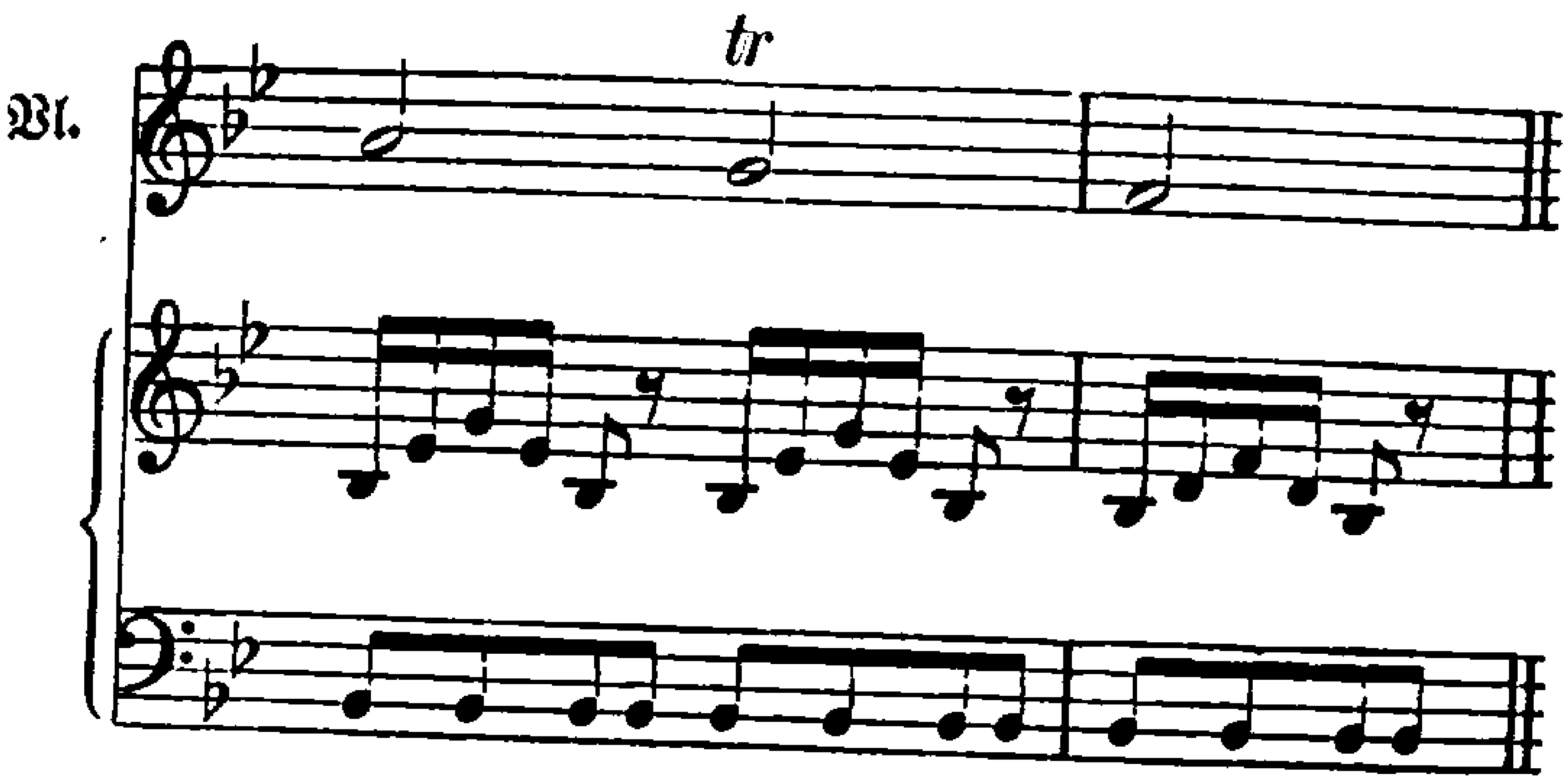
Ganz anders ist das äußere Bild in den Mannheimer fünf „Clavierduetten" d. h. Violinsonaten in C-, G-, Es-, C- und Adur (K.-V. 296, 301—303, 305, S. XVIII. 24—27, 29)[1]. Nur die erste erinnert in ihrem Bau an die beiden Klaviersonaten, die übrigen sind sämtlich zweisätzig und gleichen einander auch in der Tanzform des zweiten Satzes, an dessen Stelle nur in K.-V. 305 Variationen treten. Das italienische Vorbild der letzten Reihe (S. 351 ff.) wird also hier von dem französischen abgelöst, das auch damals noch den Suitencharakter besonders bevorzugte[2]. Deutsch sind dagegen die ersten Sätze[3] mit ihren streng thematischen Durchführungen in Haydns Art[4] und ihren häufig auf die Hauptthemen zurückgreifenden Schlußgruppen; an Mannheim gemahnt die große Zahl und der breite Wurf der Themen, sowie die sorgfältig bezeichnete, kontrastreiche Dynamik. Vereinzelt, aber sozusagen nur als besondere Würze, tauchen auch die Crescendos

[1] Die erste, am 11. März für Therese Pierron komponierte, erschien zusammen mit K.-V. 316—380 1781 bei Artaria in Wien, die übrigen wurden mit K.-V. 304 und 306 in Paris 1778 gestochen und der Kurfürstin Maria Elisabeth von der Pfalz, Karl Theodors Gemahlin, gewidmet. [2] Im Rondo von K.-V. 301 ist Mozart sogar zu der alten, von ihm längst verlassenen französischen Rondoform mit der Mineur-Episode zurückgekehrt. Auch der Charakter der ausgesprochenen Tanzsätze, sowie die Variationen weisen auf Frankreich hin. [3] Sie haben sämtlich Sonatenform außer K.-V. 303, wo ein einleitendes Adagio nach Art der Buffoarie zweimal mit einem Allegro abwechselt. [4] In K.-V. 301 und 305 werden die Themen umgekehrt. Sonst tritt schon hier Mozarts spätere Neigung hervor, seine Durchführungen auf Nebengedanken aufzubauen.

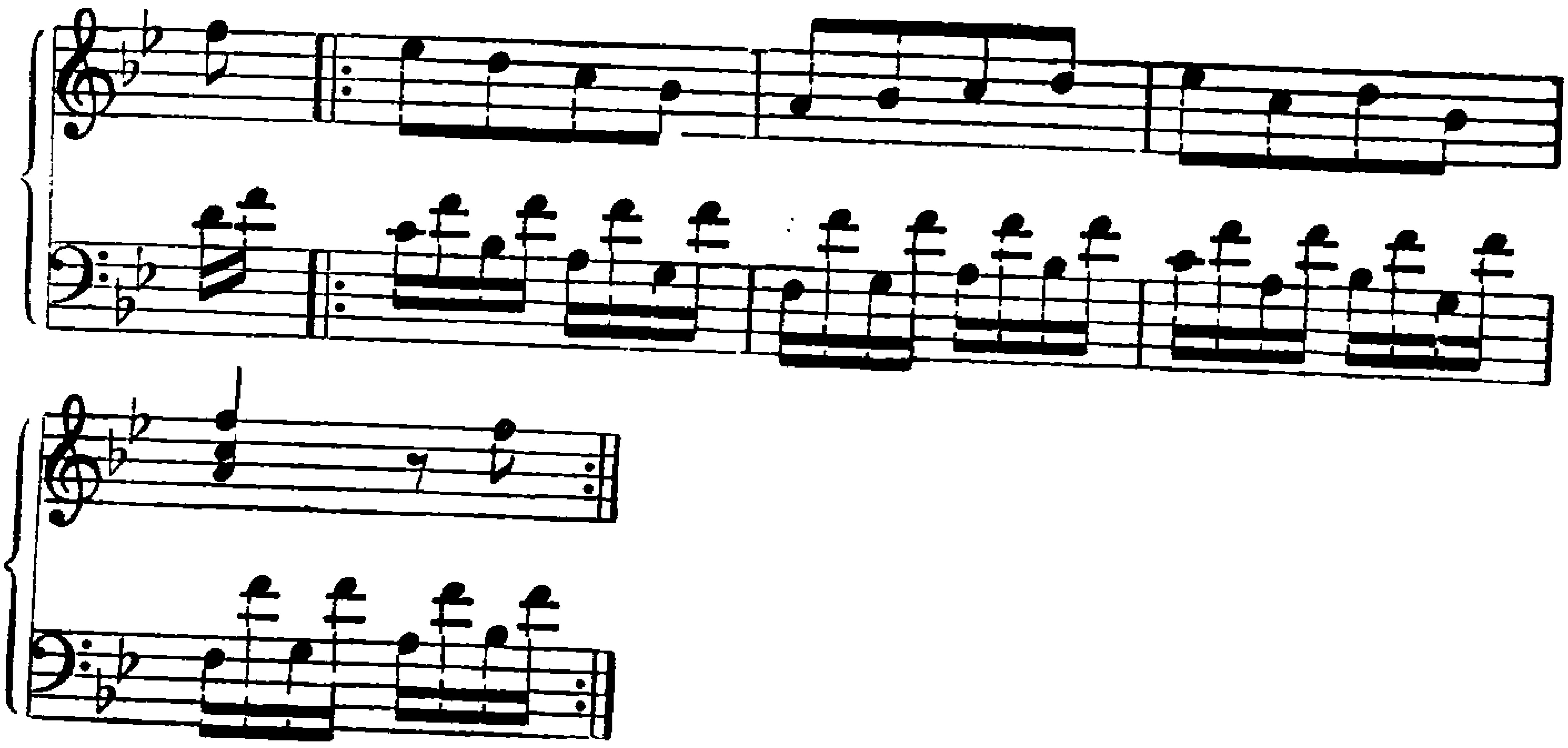
auf — bezeichnender Weise führt nur ein einziges (K.-V. 301) zu einer breiten Entladung im Mannheimer Sinne[1]. Endlich macht sich auch der Einfluß der von Mozart besonders geschätzten und auf die Reise mitgenommenen »Duetti« von Jos. Schuster (1748–1812) fühlbar[2]. Schuster scheint, soviel sich bis jetzt erkennen läßt, die Schobertschen Anregungen (S. 86 ff.) in Deutschland mit besonderem Eifer aufgegriffen zu haben. Die Dreisätzigkeit herrscht bei ihm vor, wobei der erste Satz Sonatenform und der letzte einen oft sehr primitiven Suitencharakter (Rondo mit Mineur, Polacca, Anglaise usw.) aufweist. Daneben erscheinen aber bei Schuster auch freiere Formen wie die des ersten Satzes von K.-V. 303; in einem D dur-Divertimento[3] werden Durchführung und Reprise sogar von einem bedeutenden Rezitativ der Geige durchbrochen, das dann unmittelbar ins Andante hinüberleitet. Auch der subjektive, phantastisch-leidenschaftliche Zug seiner Durchführungen verbindet ihn mit Schobert und Mozart[4]. Auch andere Züge, wie südländisch angehauchte, langsame Siciliani und dann wieder flotte deutsche Volksmelodien, verleihen seinen Sonaten einen pittoresken Charakter. Am sichtbarsten aber hat Schuster mit seiner Melodik und seiner Technik des Zusammenwirkens beider Instrumente auf Mozart gewirkt. So beginnt das Allegro der G mollsonate nach der langsamen Einleitung:



[1] Dagegen dauert die Entladung des großen Crescendos im ersten Satze von K.-V. 302 nur zwei Takte, dann folgt, ganz unmannheimerisch, ein plötzliches Piano. [2] Die Chronologie seiner Violinsonaten bedarf freilich noch der Aufklärung; indessen sind z. B. die in Dresden befindlichen fünf »Divertimenti da camera a cembalo e violino« ihrem ganzen Stil nach sicher früher entstanden als die Mozartschen Werke. [3] Öffentl. Landsbibliothek Dresden. [4] Vgl. die geheimnisvolle Rückleitung aus dem Allegro in das Adagio in der G mollsonate mit den langgehaltenen Geigen- und gebrochenen Klavierakkorden.



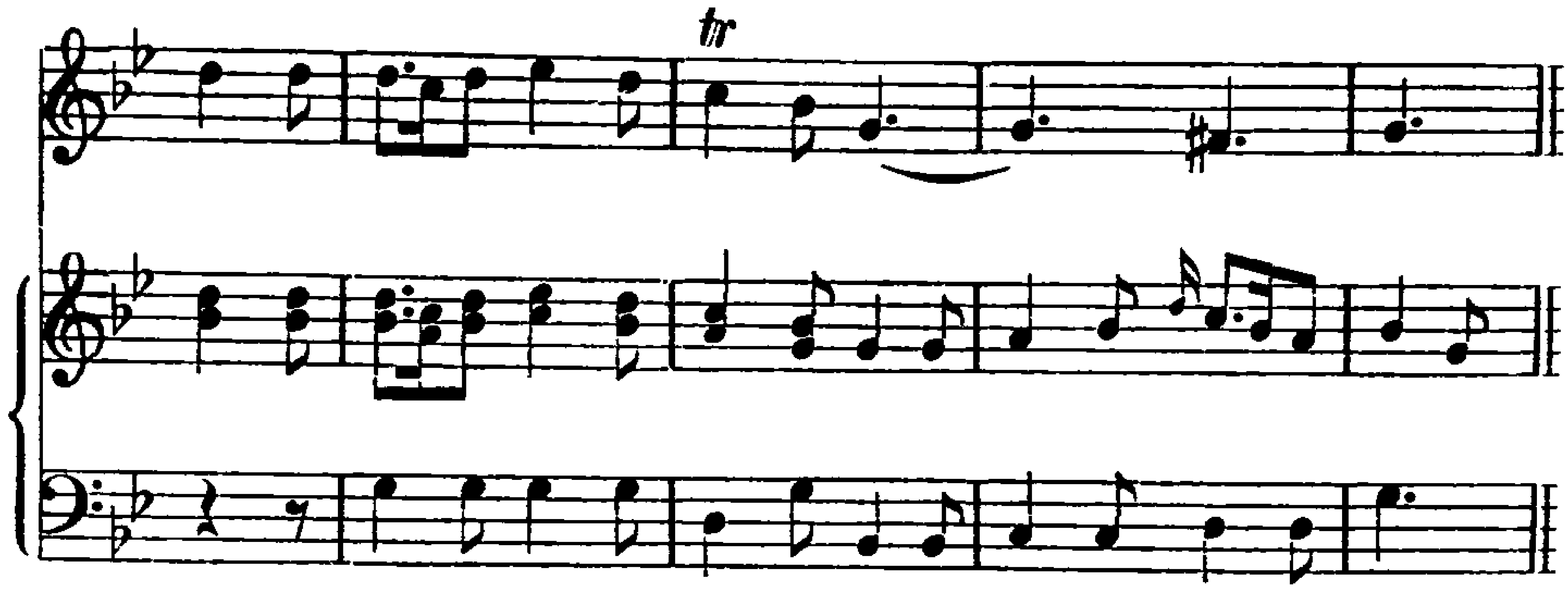
und im Andante der Gdursonate heißt es:



Geradezu als Mittelglied zwischen Schobert und Mozart erscheint aber Schuster in seiner Behandlung der beiden Instrumente. Das Wesen der klassischen Violinsonate besteht ja in der immer stärker betonten konzertierenden Führung von Klavier und Violine, wobei auch dem Virtuosen ein immer größerer Raum vergönnt wird. Bei Schobert befindet sich dieser Typus noch in den Anfängen, das Klavier hat noch die Vorherrschaft. Bei Schuster dagegen ist das konzertante Prinzip bereits ganz deutlich vorhanden. Nicht allein haben die beiden Instrumente ihre besonderen, aus ihrer Eigenart heraus erfundenen Themen, sie dialogisieren auch über dasselbe Thema, ja über dessen einzelne Teile. Neue Klangwirkungen werden angestrebt[1], so namentlich die auch bei Mozart sehr häufige liegende Geigenstimme auf der

[1] Dazu gehört auch das von Schuster mit Vorliebe angewandte Pizzikato.

Quinte, die über das darunter oder darüber sich entwickelnde Klavierthema hinstrahlt; oft trennen sich um eines solchen Effektes willen auch beide Instrumente nach anfänglichem Zusammenspiel:



So ist Mozart durch Schusters Vermittlung zu diesen seinen ersten Violinsonaten im modernen, d. h. konzertierenden Stile gelangt. Ihm verdankt er den großen Fortschritt über die Technik der „romantischen Sonaten" hinaus, auf seinen und der Franzosen Einfluß geht freilich auch sein Ausbiegen aus deren Stimmungskreis zurück. Die Mannheimer Sonaten kennen keinen solchen Kampf mit einem seelischen Chaos mehr wie jene. Der Suitengeist, Heiterkeit und Lebensfreude, waltet vor. Nur in den langsamen Sätzen hat Mozart die an dieser Stelle üblichen Idyllen mit dem ganzen Zauber seiner Poesie verklärt. Das Andante von K.-V. 296 gehört zu den holdesten Träumereien, die er überhaupt geschrieben hat, und vollends in K.-V. 302 klärt sich der jugendliche Schwung des ersten Satzes zu edler, männlicher Schwermut ab, die den Hauptgedanken am Schluß sogar noch ins Erhabene steigert, eine psychologische Vertiefung der Rondoform, wie wir sie bisher bei Mozart noch nicht gewahrten. Beide Andantes aber klingen schließlich in jene wunderbar poetischen Codas aus, die von jetzt ab in den Mozartschen Adagios immer häufiger werden und ganz den Stempel seines Genius tragen.

Zu der Messe, mit der Mozart den Briefen zufolge in Mannheim beschäftigt war, gehört wohl ein einzelnes vierstimmiges Kyrie in Es dur (K.-V. 322, S. III. 3) für Soli, Chor und Orchester. Der Gesangsteil ist, den Mannheimer Verhältnissen entsprechend, sehr einfach, um so reicher dagegen der orchestrale, bei dem auch die Dynamik auf die Mannheimer Zeit hinweist. Der Ausdruck des dreiteiligen Stückes ist einfach und würdig.

Ankunft in Paris. Die »tragédie lyrique«

Am 14. März reisten Mutter und Sohn ab; sie hatten sich einem Hauderer verdungen, der ihnen ihre Chaise abkaufte, und kamen am 23. März in Paris an, nachdem sie also neun und einen halben Tag unterwegs gewesen waren: „wir haben geglaubt, wir könnten es nicht aushalten" schreibt Wolfgang (24. März 1778)[1].

Da die Würfel nun einmal zu Gunsten von Paris gefallen waren, erwachten in L. Mozart in neuer Stärke alle die Hoffnungen, die er für seinen Sohn auf diese Stadt gesetzt hatte. So sehr ihm der grundlegende Unterschied der jetzigen Lage gegenüber der von 1764 bewußt war, wo Wolfgang als Wunderkind einen viel leichteren Stand gehabt hatte, so vertraute er doch auf das gute Gedächtnis der alten Gönner und auf des Sohnes inzwischen erworbene Meisterschaft. Das Beste erhoffte er aber von der bewährten Freundschaft Grimms, mit dem er in beständigem Verkehr geblieben war. Grimm kam auf einer Reise mit zwei Russen Namens Romanzow nach Salzburg und freute sich, seinen Amadeo zu hören; er war gerade an Wolfgangs Konzertabend in Augsburg angekommen und hatte ihn gehört, allerdings ohne sich zu erkennen zu geben, da er Eile hatte und erfuhr, daß Wolfgang auf der Reise nach Paris war. Der vertrauensselige Vater hatte ihm offen seine mißliche Lage geschildert und den Sohn angelegentlich empfohlen. Jetzt verwies er diesen ganz an Grimm (6. April 1778)[2]:

Itzt empfehle ich Dir nachdrücklichst, Dir durch ein vollkommenes kindliches Vertrauen recht die Gnade, Liebe und Freundschaft des Herrn Baron v. Grimm zu verdienen, oder vielmehr solche zu erhalten, ihn in allen Stücken zu Rath zu ziehen, und nichts aus eigenem Kopf oder vor-

[1] Ed. Fournier, Mozart à Paris, Revue franç. 1856, II t. p. 28 ff. [2] B IV 5 f.

gefaßter Einbildung zu thun, und durchaus auf Dein und dadurch auf unser gemeinschaftliches Interesse bedacht zu seyn. Die Lebensart in Paris ist von der teutschen sehr unterschieden, und die Art, im Französischen sich höflich auszudrücken, sich anzuempfehlen, Protection zu suchen, sich anzumelden u. s. w., hat ganz etwas Eigenes, so daß Herr Baron v. Grimm mir eben auch damals Anweisung gab, und ich fragte, was ich sagen und wie ich mich ausdrücken sollte. Sage ihm nur, nebst meiner gehorsamsten Empfehlung, daß ich Dir dieses erinnert habe, und er wird mir Recht geben.

Und doch sollte sich abermals, und diesmal noch deutlicher als das letzte Mal, zeigen, daß Grimm zu den wenigen Männern gehörte, die Leopolds Menschenkenntnis und Mißtrauen nicht durchschaut hat. Zum mindesten hat er zwar nicht den Einfluß Grimms, der gegen 1764 noch bedeutend gestiegen war, aber seine Teilnahme für seinen Sohn gewaltig überschätzt. Gewiß war ihm Wolfgang persönlich durchaus sympathisch, aber als Künstler bedeutete er ihm nicht viel mehr als irgend ein anderer der zahlreichen deutschen Musiker, die damals in Paris Ehre und Verdienst suchten. Der Reiz des Wunderkindes, der Wolfgang seiner Zeit alle Pforten geöffnet hatte, war verblichen, von seinen mittlerweile als Virtuose erreichten Leistungen wußte man in Paris wenig, und noch weniger kannte man ihn als Komponisten. Es galt also, sich in Paris überhaupt erst eine Stellung zu schaffen, und daß Vater und Sohn, jener in seiner unbegrenzten Hochschätzung von Wolfgangs Talent, dieser in seinem durch die Mannheimer Erfolge stark gesteigerten Selbstvertrauen, diese Sachlage verkannten, sollte Wolfgang zum Verhängnis werden. Denn Grimm war zwar gerne erbötig, ihm die Wege zu ebnen, verlangte aber dann, daß er sich in dem allgemeinen Wettkampfe der Geister selbst durchsetze, und als Wolfgang dieser Erwartung, teils aus Mangel an Welt- und Geschäftserfahrung, teils verwirrt durch die Fülle neuer Eindrücke, nicht entsprach, wurde Grimms Anteilnahme an seinem Fortkommen kühler und kühler.

Paris war allerdings gerade damals ein besonders heißer Boden für einen Musiker. Hatte Mozart in Mannheim die ersten Lebenszeichen der wiedererwachenden deutschen Oper kennen gelernt, so geriet er jetzt mitten hinein in die Wogen des Gluck-Piccinni-Streites, der großen »affaire« des damaligen Paris. Zur Erklärung dieser aufs Äußerste gespannten Lage sei in kurzem an den geschichtlichen Hergang der Dinge erinnert.

Ganz anders als die Deutschen haben die Franzosen, dank ihrer früh errungenen staatlichen Einheit und ihrem dadurch fest eingewurzelten Nationalgefühl, auch in der Oper ihren nationalen Geist zur Geltung zu bringen verstanden. Sie hatten das Glück, in Jean Baptiste Lully (1632—1687) einen Künstler zu finden, der, obwohl Florentiner von Geburt, doch ein so feines Gefühl für die Bedürfnisse und den Geschmack des französischen Hofes bewies, daß er im Anschluß an eine alte, einheimische Tradition den Franzosen ein nationales Musikdrama schenken konnte, dessen Geist Lullys eigene Kunst weit überdauert hat[1]. Er ging aus von dem dramatischen Ballett, das als »ballet de cour« schon unter Ludwig XIII. den Mittelpunkt der Hoffeste gebildet hatte[2]; wirkte doch dabei die ganze Hofgesellschaft, der König an der Spitze, mit. Diese Ballette bestanden aus einer durch eine dramatische Idee nur sehr locker zusammengehaltenen Reihe von Tänzen, die teils von Gesang, teils nur von Instrumenten begleitet wurden[3]. Hier liegt eine der Hauptquellen der französischen Musik überhaupt, besonders für eine ihrer stärksten Seiten, ihren malerischen, programmatischen Zug und ihre Kunst realistischer Situationsschilderung. Als Lully, getragen von der Gunst Ludwigs XIV., der für ihn 1672 die Académie royale de musique, fortan die Hauptpflegestätte der französischen Oper, gründete[4], das Ballett zur Oper umschuf, ließ er diesen eigentlichen Kern unberührt, und der Ballettcharakter ist denn der französischen Oper auch bis heute erhalten geblieben. Der letzte Anstoß zur Begründung der Oper ging in Frankreich wie in Italien von der Renaissancebewegung aus[5]. Auch Lully und namentlich sein Textdichter Phil. Quinault

---

[1] Vgl. [Travenol Noinville] Histoire du Théâtre de l'Académie royale de musique, 2. A. Paris 1757. Castil Blaze L'Académie imp. de musique de 1645 à 1855, Paris 1855. Nuitter et Thoinan, Les origines de l'opéra français, Paris 1886 (dazu H. Kretzschmar Vj III 477). Biographien Lullys schrieben Lajarte 1878, Radet 1891, Prunières 1910, de la Laurencie 1911. Vgl. auch R. Rolland, Musiciens d'autrefois, Paris 1908, 107ff. [2] H. Prunières, Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully, Paris 1914. [3] Wasielewski, Die Kollektion Philidor Vj I 135ff. [4] Bereits 1669 war dem Dichter Perrin und dem Komponisten Cambert, Lullys wichtigsten Vorläufern, ein ähnliches Privilegium erteilt worden, das dann aber zu Lullys Gunsten wieder aufgehoben wurde. [5] Schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts war eine den Florentinern entsprechende Genossenschaft in Paris gegründet worden, deren wichtigstes Mitglied der Dichter Ronsard war, vgl. Tiersot SIMG IV 70ff.

hatten das hohe Vorbild der antiken Tragödie[1] im Auge. Aber dieses Vorbild spiegelte sich im Geiste der französischen Künstler ganz anders wider als bei den Italienern. Sie hatten in ihrer klassischen Tragödie einen Bundesgenossen, der das antike Ideal in einer für ihre Begriffe musterhaften Weise bereits verwirklicht hatte, während den Italienern eine ähnliche Vorarbeit fehlte. Es war darum nur natürlich, daß auch die »tragédie lyrique«, wie die Franzosen bezeichnenderweise ihr Musikdrama nannten, in dieselben Bahnen einlenkte, zumal da die Tragödie Corneilles und Racines das Temperament ihrer Nation mit einer geradezu beispiellosen Treue widerspiegelte. Die französische Oper war damit weit stärker mit der nationalen Kunst und Kultur verwachsen, als dies in Italien der Fall war, und dieser Rückhalt hat sie vor dem raschen dichterischen Zerfall der italienischen bewahrt. Hinter ihr steht die ganze geschlossene und fein verästelte Hof- und Gesellschaftskultur der Zeit Ludwigs XIV. mit ihrem echt französischen, rationalistischen Grundzug, ihrem Streben nach Logik, Ordnung und Klarheit und ihrem das ganze Denken und Fühlen beherrschenden höfischen Anstandsbegriff, für den das Natürliche mit dem Schicklichen einfach zusammenfiel. Wie in der gesprochenen, so spielt sich auch in der „lyrischen" Tragödie alles in der klaren Helle des Verstandes ab, die Helden sind keine Charaktere im Sinne einer individuellen Mischung mannigfaltiger Seelenkräfte, sondern Träger bestimmter, mit dem Verstand erdachter und auf den Verstand berechneter Eigenschaften, und auch die Leidenschaft tritt nicht als Urerlebnis, sondern als Denken auf. Und ebenso rationalistisch ist der äußere Ausdruck: der Vorrang des Rhetorischen vor dem Poetischen, ein altes Erbstück der römisch-gallischen Spätantike, der Respekt vor der großen heroischen Geste und die ebenso durchsichtige wie fein geschliffene Form. Den Deutschen mag diese eigentümliche Welt erkälten, ja oft abstoßen, dem Franzosen war und ist sie zum guten Teile heute noch der unbefangene, natürliche Ausdruck seines eigenen Wesens.

Damit war natürlich auch die Rolle der Musik in diesem Kunstwerk klar umgrenzt. Die romantischste von allen Künsten hatte am allermeisten unter der Herrschaft des Rationalismus zu leiden, der ihr Hauptgebiet, die Welt des Unbewußten, der seelischen Geheimnisse

[1] Fr. Lindemann, Die Operntexte Ph. Quinaults vom literarischen Standpunkte aus betrachtet, Leipzig 1904 (Dissertat.).

und Abgründe, einfach verneinte, die schöpferische Phantasie dem Verstande unterordnete und nichts anerkannte, was sich dem Zweckbegriff nicht beugen wollte. So erhielt auch die Musik einen doppelten „Zweck“: die Begriffe des Textes zu verdeutlichen und die darin enthaltenen abstrakten Vorstellungen durch den konkreten Schmuck der Töne sinnfälliger und genießbarer zu machen[1]. Jenes erreichte Lully durch sein dem Dichterwort aufs engste angepaßtes, der Deklamation der klassischen Tragödie nachgebildetes[2] Rezitativ, dieses durch die airs und die übrigen dem alten Ballett entnommenen, tanzmäßigen Sätze. Auch bei ihnen kommt das oberste Gesetz der Faßlichkeit immer wieder zum Ausdruck, denn sie beruhen zum großen Teil auf „Programmen“, d. h. auf begrifflich klar vorgezeichneten Vorstellungsreihen, die der Musiker mit seiner Kunst nur zu verdeutlichen hatte. Aber auch bei den übrigen ist ihm sein Weg klar vorgezeichnet; ein freies Nachschaffen und Erleben des Dichterworts aus dem Geiste der Musik heraus ist ausgeschlossen. So spielt das Dekorative, Pittoreske in der französischen Oper von Anfang an eine entscheidende Rolle. Schon Lully hat eine ganze Reihe von Szenentypen heroischen und idyllischen Gepräges aufgestellt, die, wie die Totenfeiern, Opfer- und Priesterszenen, die Seestürme, Gewitter (tempêtes) und andere Naturszenen, allmählich in den eisernen Bestand der späteren französischen und weiterhin auch der ausländischen Oper übergegangen sind. An die spätere deutsche Naturromantik mit ihren ahnungsvollen Schauern darf man dabei freilich nicht denken; es bleibt bei Illusionskunststücken „zur Belustigung des Verstandes und Witzes“.

Gewiß ließ sich die Lebensader der Musik auf die Dauer nicht unterbinden, und schon Lully war nicht allein ein geborener Italiener, sondern auch ein viel zu selbständiger Musiker, um sich diesem Regelzwang widerstandslos zu beugen. Es kommen in seinen Rezitativen, namentlich den späteren, und seinen Chören genug Beispiele vor, die dem Boden des Musikalisch-Schöpferischen entstammen. Aber im Wesentlichen blieb er doch im herrschenden Geschmacke befangen. Es ist kein Zufall, daß sowohl das sinnlichste Element der Tonkunst, die Rhythmik, als auch ihr tiefsinnigstes, die Harmonik, in seiner Kunst am schwächsten entwickelt ist. Hier stellen sich bei ihm, genau wie

[1] Vgl. dazu H. Goldschmidt, Musikästhetik des 18. Jahrhunderts S. 267 f.
[2] Rolland a. a. O. S. 143 ff.

bei den Dichtern, immer wieder dieselben, leicht faßlichen Muster ein. Auch die streng syllabische Art seiner Melodik gehört hierher[1], sowie der oft unausgeglichene Charakter seiner Rezitative, die häufig durch kleine tanzliedmäßige Abschnitte unterbrochen werden, und das kurzatmige Wesen seiner geschlossenen Sätze, das einem Verweilen der Phantasie bei größeren Bildern ängstlich aus dem Wege geht. Das alles beweist, daß unter Ludwig XIV. trotz Lullys großem Talent im Grunde auch die Oper intellektualisiert und dem herrschenden rationalistischen System der Künste eingegliedert war. Man glaube aber ja nicht, daß eine solche steife Regelmäßigkeit als Zwang oder gar als Unnatur empfunden worden wäre. Im Gegenteil, die Welt des Hofes war für das damalige gebildete Geschlecht die Welt überhaupt, was sie umschloß, war allein das Natürliche, was außerhalb stand, wie besonders das gesamte Volk, kam überhaupt nicht in Frage[2], und als später der Kampf gegen sie einsetzte, galt er nicht sowohl ihrer Unnatur als ihrer Enge. Nicht nur bei Gluck, sondern sogar noch bei Meyerbeer treibt der alte klassizistische Geist sein Wesen.

Die Frage war nur, wie lange die Musik eine solche Knechtung des Frei-Schöpferischen durch den Verstand, die ihr von allen Künsten am meisten widerstrebte, ertragen würde. Einen mächtigen Verbündeten erhielt sie in der wachsenden Bekanntschaft der Franzosen mit der italienischen Oper. Bereits 1645 waren Sacrati mit seiner »Finta pazza« und Rossi mit seinem »Orfeo« in Paris zu Gehör gekommen, 1660 und 1662 folgte Cavalli mit dem »Serse« und »Ercole«. Schon damals hatte sich eine kleine, italienisch gesinnte Gemeinde zusammengefunden, die im Stillen für ihr Ideal warb und sich dabei auf die schon im 16. Jahrhundert, also lange vor Rousseau, lebhaft erörterte Ansicht stützen konnte, daß sich die französische Sprache überhaupt nicht für die Komposition eigne[3].

[1] Die Sänger haben hier freilich schon zu seinen Lebzeiten selbständig zu verzieren angefangen, vgl. Goldschmidt, Lehre von der vokalen Ornamentik S. 76 ff. [2] In seiner ersten wirklichen Oper, dem Cadmus, hatte Lully noch komische Züge eingestreut, sie verschwinden in den späteren bezeichnender Weise vollständig. Rolland a. a. O. S. 171 ff. [3] Selbst bei Lully, durch den die nationale Oper zum Siege gelangte, findet sich ein wichtiger Beleg für diese Gegenströmung. In dem berühmten Dialog der französischen und italienischen Musik im Ballet de la Raillerie (1659), wo die beiden Allegorien sich gegenseitig ihre Mängel vorhalten, tadelt die französische an der italienischen ihre chants tout languissants und ihre fredons (Triller) ennuyeux und meint: La manière dont je chante, exprime mieux ma langueur;

Lully selbst hat zunächst keinen ebenbürtigen Fortsetzer seiner Kunst gefunden. Die meisten seiner Nachfolger begnügten sich mit getreuen Nachbildungen seines Stils. Nur A. C. Destouches (1672—1749) und der bedeutendere A. Campra (1660—1744) gelangten über ihn hinaus, jener, indem er die Orchestermalerei auch auf die Sologesänge übertrug, dieser, indem er italienische Volksszenen, die bis dahin nur auf den Pariser Vorstadtbühnen Zutritt gefunden hatten, nun auch in die Académie royale einführte. Jetzt wagte die mittlerweile erstarkte Italienerpartei einen kräftigen Vorstoß gegen das Lullysche Kunstwerk. 1702 gab der Abbé Raguenet seine »Parallèle des Italiens et des François«[1] heraus und entfesselte mit der Losung „los von der französischen Oper und Anschluß an die italienische" eine literarische Fehde, die fast das ganze Jahrhundert ausfüllte und erst mit dem Siege Glucks zur Ruhe kam. Bald darauf aber erschien der durch diese Angriffe und den italienischen Wettbewerb bereits arg gefährdeten französischen Oper ein unerwarteter Retter in Jean Philippe Rameau (1683—1764)[2]. Rameau hatte sich bereits als Klavierkomponist und noch mehr als Theoretiker — 1722 erschien sein berühmter Traité de l'harmonie — hohes Ansehen erworben, als er mit seiner Oper Hippolyte et Aricie 1733 als Fünfzigjähriger auch die Bühne eroberte. Schon dieses erste Werk verblüffte durch seinen ungewöhnlichen Charakter beide Heerlager. Denn auch die Anhänger Lullys glaubten zunächst ihr Ideal dadurch bedroht und überzeugten sich erst nach und nach davon, daß Lully in Rameau keinen Gegner, sondern vielmehr einen überragenden Fortsetzer gefunden hatte. Die Italienerpartei sah schärfer, und Rousseau, der mehr und mehr ihre

quand ce mal touche le coeur, la voix est moins éclatante. Auch verwahrt sie sich nachdrücklich: Je n'ordonne point du tien, mais je veux chanter au mien. Vgl. über diese ganze Entwicklung auch H. Kretzschmar, Ges. Auff. II 210ff.

[1] Raguenet, Parallèle des Italiens et François en ce qui regarde la Musique et les Opéras (Paris 1702), deutsch mit Anmerkungen nebst der Entgegnung von Freneuse de la Vieuville (bei Bonnet, Histoire de la Musique p. 425ff. Bourdelot, Hist. de la mus. I p. 291ff.), in Matthesons Critica Musica (Hamburg 1712) I S. 91ff. und in Marpurgs krit. Briefen I S. 65ff. 89.ff. 113ff. 398ff. Freneuse, Comparaison de la mus. ital. et de la mus. franç., Brüssel 1705 (bei Bourdelot, Hist. de la mus. 1725 und 1743. II—IV). Raguenet, Défense du Parallèle, Paris 1705.

[2] A. Pougin, Rameau, essai sur sa vie et ses oeuvres, Paris 1876. L. Laloy, Rameau, Paris 1908. L. de la Laurencie, Rameau, Paris 1908. Gesamtausgabe (mit biogr. Vorwort von Ch. Malherbe) bei Durand et fils in Paris.

geistige Führung übernahm, machte aus seiner Feindschaft gegen Rameau, den »destillateur d'accords baroques«, kein Hehl. Die Preßfehde gedieh bereits bis zu einer Hitze, die dem Streite der Gluckisten und Piccinnisten wenig nachstand, sie verwirrte vor allem auch das Urteil des Publikums, so daß Rameau erst von 1748 an, wo die Académie royale bedingungslos für ihn eintrat, allgemein durchzudringen vermochte.

Rameau ist eine der seltenen Ausnahmen von dem sonst durch die Geschichte erhärteten Satze, daß in der Entwicklung der Kunst die Praxis den Vortritt vor der Theorie hat. Derselbe Mann, der als Theoretiker und Ästhetiker die Befreiung der Musik aus den Banden der rationalistischen Lehre predigte[1], kam als Opernkomponist aus den Lullyschen Geleisen grundsätzlich nicht heraus. Seine Opern, von denen außer dem Hippolyte nur Castor et Pollux (1737), Dardanus (1739) und Zoroastre (1749) als die bedeutendsten genannt seien, sind schon ihren Texten nach Erzeugnisse genau desselben Geistes, die formelle Anlage ist die gleiche geblieben und namentlich die Rezitative folgen mit ihrer scharfen, rhetorischen Deklamation und dem häufigen Taktwechsel durchaus dem Lullyschen Vorbild. Ebenso behält Rameau in den eigentlichen Gesangssätzen die knappen, übersichtlichen, alten Formen bei. Aber trotz alledem weisen seine Opern Züge auf, die eine merkliche Erweiterung des Lullyschen Schemas, unbeschadet seines rationalistischen Charakters, zugunsten des Schöpferisch-musikalischen darstellen. Die Rameausche Oper ist ein weit lebendigerer Organismus als die Lullysche, sie kennt Gegensätze, Steigerungen, Höhepunkte, im Kleinen wie im Großen. Ihre Charaktere sind zwar nach wie vor Träger bestimmter typischer Eigenschaften und allem Irrationellen und Elementaren grundsätzlich abhold, auch kennen sie keine eigentliche Entwicklung, sondern behalten ihr einfaches und faßliches Bild vom Anfang bis zum Ende bei. Aber innerhalb dieser Grenzen verstattet Rameau dem schöpferischen Vermögen des Musikers einen weit größeren Spielraum als Lully. Die Musik darf zwar von sich aus das vom Dichter vorgezeichnete Charakterbild nicht komplizieren, hat aber die vollste Freiheit in seiner Ausführung und in der Verteilung von Licht und Schatten. Es war kein Wunder, daß Rameau gerade den beiden Gebieten, die sich bei seinem Vorgänger noch als

[1] Goldschmidt, Musikästhetik des 18. Jahrhunderts S. 107 ff.

besonders unfruchtbar erwiesen hatten, neue, ungeahnte Blüten entlockt hat: die Rhythmik erhielt hauptsächlich durch ihn jenes fast unerschöpfliche Leben, auf dem bis auf heute die Hauptstärke der französischen Musik beruht, und wurde bereits auch, wie später bei Gluck, der dramatischen Charakteristik dienstbar gemacht; ebenso entwickelte sich die Harmonik zu einer die Anhänger des Alten verwirrenden, ja betäubenden Höhe. Vor allem aber hat Rameau die orchestrale Seite nach Technik und Ausdruck in einem Grade bereichert, der ihn ohne weiteres den größten Instrumentationskünstlern seines Jahrhunderts zur Seite stellt. Wohl geht auch er in seinen Ouvertüren und sonstigen Instrumentalsätzen vom Programmatischen aus, aber staunenswert ist seine Kunst, aus einem Vorwurf, der doch zunächst zum Intellekt sprechen soll, alles herauszuholen, was an musikalischen Möglichkeiten in ihm steckt. Durch ihn erhielt die alte Ballettkunst der Franzosen eine neue, feste Stütze, und wenn sie mitsamt ihrem Absenker, der Programmusik überhaupt, bis auf unsere Tage die französische beherrscht und zeitweise auch Deutschland erobert hat, so ist die entscheidende Anregung dazu eben von Rameau ausgegangen.

Daß in Rameaus Opern auch der italienische Geist seine Spuren hinterlassen hat, ist sicher. Aber Einzelheiten, wie die Einführung der Koloratur und mitunter auch der Dacapoarie, sind dafür weniger wichtig als die stärkere dramatische Ausnutzung des Sologesangs und die Loslösung der Musik aus den engen Lullyschen Schranken überhaupt. Rameaus Genie war viel zu selbständig, um sich an ein bestimmtes Vorbild zu verlieren. Offenen Blickes für die Strömungen seiner Zeit, aber als ein durchaus Eigener schuf er seine Kunst, die nicht auf Umsturz, sondern auf Erneuerung des Bestehenden hinauslief. Die alte rationalistische Operntradition nahm er als ein Gesetz hin, an dem zu rütteln ihm überhaupt nicht in den Sinn kam, aber er strebte darnach, innerhalb des alten Gehäuses, soweit es irgend anging, dem Gefühlsausdruck, der ja bereits geraume Zeit vor Rousseau zur Entfaltung drängte, zu seinem Rechte zu verhelfen. Die Rameausche Oper bezeichnet in dieser Hinsicht die äußerste Grenze, die überhaupt möglich war. Sie zeigte freilich zugleich, daß der Rationalismus auch in der Oper nicht von der Seite des Gefühls aus allein zu stürzen war, sondern nur durch eine Umwandlung seiner selbst, indem seine starren und toten Gesetze wieder als lebendige Kräfte empfunden wurden und das Denken selbst wieder zum inneren Erlebnis ward. Das

war erst bei Gluck der Fall, der wie in der italienischen, so auch in der französischen Oper den von genialen Vorgängern bereits eingeschlagenen Weg bis zum Ende ging. Man begreift aber auch, daß Gluck sich gerade zu Rameau immer mächtiger hingezogen fühlte, und daß seine Kunst ohne die des Franzosen überhaupt nicht zu denken ist.

Kaum hatte Rameau mit der endgiltigen Anerkennung seiner Kunst durch Lullys Anhang die Freunde der nationalen Oper wieder zu einer Einheit zusammengeschweißt, da erfolgte ein neuer Angriff der Italiener. Im August 1752 erschien eine italienische Buffogesellschaft unter Leitung Bambinis in Paris und erhielt die Erlaubnis, im Saale der Académie komische Intermezzi aufzuführen. Den Beginn machte Pergolesis Serva padrona, die das anfänglich zurückhaltende Publikum bald in einen wahren Taumel der Begeisterung hineinriß, weitere Werke folgten[1]. Man pries an diesen Werken alles, die Musik, die Hauptdarsteller Manelli und Anna Tonnelli, obwohl sie keineswegs zu den ersten Gesangsgrößen Italiens zählten, ja sogar die Art, mit der Hand vom Cembalo aus zu dirigieren, die man im Gegensatz zu dem hörbar aufstoßenden Taktstock Lullys angenehm empfand. Indessen fand die neue Kunst auch die Freunde der alten auf ihrem Posten, und so entspann sich der vielbesprochene Kampf des coin du roi, der Nationalen, und des coin de la reine, der italienisch Gesinnnten[2]. Auf der italienischen Seite verdiente sich eben damals Grimm seine ersten literarischen Sporen, zuerst 1752 mit seiner Lettre sur Omphale, worin er das Werk von Destouches mit mehr Leidenschaft als Sachkennntnis angriff[3]; 1753 erschien seine Spottschrift Vision du petit prophète de Boehmisch-Broda, in biblischem Stile gehalten, die die alte Oper geradezu als Marionettenkunst verhöhnte und bei längerem Festhalten an ihr den Untergang des guten

[1] Hiller, Wöch. Nachr. 1770 S. 331 ff. A. Jansen, J. J. Rousseau als Musiker, Berlin 1884. S, 159 ff. Ph. Spitta, Rinaldo da Capua, Vj III 102 ff. E. Hirschberg, Die Enzyklopädisten und die franz. Oper im 18. Jahrhundert, 1901 S. 12 ff. Die Opern, die die Bouffons zur Aufführung brachten, waren: La serva padrona und Il maestro di musica von Pergolesi; Il giocatore von Orlandini u. a.; La finta cameriera und Gli artigiani arrichiti von Latilla; La donna superba und La Zingara von Rinaldo da Capua; La scaltra governatrice von Cocchi; Il Cinese rimpatriato von Selletti; Il paratajo von Jommelli; Bertoldo in corte von Ciampi; I viaggiatori von Leo. [2] Die Häupter der Parteien hatten ihren festen Platz unter der Loge des Königs und der Königin. [3] H. Kretzschmar a. a. O. II 212 ff.

Geschmacks überhaupt weissagte[1]. Auch Diderot, der Rameau wie alle Enzyklopädisten wegen seines Angriffs auf die Enzyklopädie nicht grün war, stimmte in diesen Ton mit ein[2], am lautesten aber J. J. Rousseau selbst. Ihm erschien bei seinem Kampfe gegen die alte Ordnung die nationale Oper, die tatsächlich das reinste Spiegelbild der alten Gesellschaft war, geradezu als der Gipfel aller Unnatur, er holte den alten Satz wieder hervor, daß das Französische sich für die Musik überhaupt nicht eigne, und wies nach, daß somit eine französische Gesangsmusik an und für sich ein Unding sei[3]. Wegen dieser Versündigung an der französischen Nation wurde er von der Gegenpartei mit Knittel und Dolch, ja sogar mit der Bastille bedroht[4]. Dazu ist es glücklicherweise nicht gekommen, wohl aber wurde Paris durch diesen Krieg zwischen „Buffonisten" und „Antibuffonisten" mit einer unabsehbaren Flut von Schmähschriften überschwemmt, die freilich, von den Werken der Führer abgesehen, recht viel trüben Schlamm mit sich führte und für die merkwürdige geistige Erregung der Verfasser bezeichnender ist als für ihre Sachkenntnis[5]. Schließlich mußten auf Betreiben der nationalen Partei, zu der natürlich vor allem das Personal der Académie selbst gehörte, die italienischen Künstler im März 1754 Paris verlassen[6]. Ihr Anhang war damit natürlich nicht zum Schweigen gebracht; bei jeder Gelegenheit erhob sich aufs Neue die Forderung, daß der französischen Oper aus der italienischen neues Blut zugeführt werden müsse.

---

[1] Sie ist wieder abgedruckt Corr. litt. XV p. 315 ff., deutsch N. Zeitschr. f. Mus. IV S. 63 ff., wo sie mit Unrecht Rousseau zugeschrieben ist. Grimm berichtet über ihren außerordentlichen Erfolg an Gottsched, und Frau Gottsched richtete eine Nachahmung derselben gegen Weißes Operette „Der Teufel ist los" (Danzel, Gottsched S. 350 f.). A. Jansen a. a. O. S. 192. Auch in Frankreich war Rousseau lange für den Verfasser angesehen worden. Ebd. S. 193. [D.] J. Tiersot, J. J. Rousseau 1912, p. 111 ff. [2] Vgl. seinen von Goethe übersetzten satirischen Neveu de Rameau. [3] Dies geschah in der bekannten Lettre sur la musique française (1753). Vorbereitet war sie durch die witzige, noch ohne seinen Namen herausgegebene Lettre d'un Symphoniste de l'académie royale de musique à ses camarades de l'orchestre (1753). A. Jansen S. 199 ff., Tiersot S. 125 f. Über die ästhetischen Anschauungen der Enzyklopädisten und Rousseaus vgl. namentlich H. Goldschmidt a. a. O. S. 85 ff. [4] Grétry, Mém. I 279. [5] Vgl. im allgemeinen A. Pougin bei Fétis, Biogr. univ. Suppl. Anonym, La querelle des bouffons, Paris 1863. A. Jullien, La musique et les philosophes au 18me siècle, Paris 1873. A. Jansen a. a. O. 188 ff. Hirschberg a. a. O., Tiersot a. a. O. S. 111 ff. [6] Grimm, Corr. litt. I 114.

Es war durchaus kein bloßer Musikerstreit, der da auf Tod und Leben ausgefochten wurde. Die Musik war vielmehr nur der Boden, auf dem ein erster allgemeiner Ansturm gegen die alte französische Kultur überhaupt gewagt wurde. Zur selben Zeit, da sie in Rameaus Opern nochmals eine hohe künstlerische Verklärung fand, schickte sich Rousseau an, ihr den Krieg bis aufs Messer zu erklären. Seine neue Naturlehre bestand ja zunächst in einer Verneinung des Bestehenden, sie galt seiner geistigen Wurzel, dem Rationalismus, und forderte für die Empfindung gegenüber dem Verstand, für den Einzelnen gegenüber der allmächtigen Gesellschaft ihr unveräußerliches Recht. Was Wunder, daß die Oper, als der hervorstechendste Außenposten des alten Systems, ein besonders dankbares Angriffsziel bot! So war der Buffonistenstreit der erste lärmende Widerhall des neu entfachten radikalen Geistes. Die italienischen Stücke gaben dabei nur den äußeren Anlaß, freilich einen besonders geeigneten und wirksamen, da die Italiener damals die einzige Nation waren, die in ihrer Buffokunst ein Gegengewicht gegen die Renaissanceoper geschaffen hatte. Aber die Grundfrage, um die, den meisten Kämpfern allerdings unbewußt, gestritten wurde, lautete nicht: französische oder italienische Oper, sondern: wie war das neue Ideal des Gefühlsmäßigen, Naturhaften, das an die Stelle des Gesellschaftlich-Gebundenen und Stilisierten treten sollte, auf der Opernbühne zu verwirklichen? Rousseau selbst war sich dieser Sachlage wohl bewußt, als er seinen Devin du village (S. 137 ff.) schrieb und damit seine eigene Theorie von der Unsangbarkeit des Französischen praktisch widerlegte.

Es war ganz natürlich, daß sich der neue Geist zunächst von der alten, als hoffnungslos rückständig betrachteten tragédie lyrique hinweg der neuen, volkstümlichen Musikkomödie zuwandte, die mehr künstlerische Bewegungsfreiheit versprach. Trotzdem blieb die Frage offen, ob sich nicht auch die alte Oper mit ihm versöhnen und damit für die Zukunft retten ließ. Ihre Lösung, und zwar in bejahendem Sinne, blieb Gluck vorbehalten.

Die opéra comique

Die Vorläufer der Pariser komischen Oper[1] waren die unter Ludwig XIV. engagierten italienischen Stegreifkomödianten, in deren Vorführungen gleich zwei Haupteigentümlichkeiten der späteren Kunst zu Tage treten: die ausgesprochene Neigung, Tagesereignisse politischer, sozialer, gesellschaftlicher und künstlerischer Natur satirisch zu behandeln, und die Vorliebe für die Parodie ernster Opern (S. 140). Der italienischen Sprache folgte bald die französische, der improvisierten die ausgeführte Komödie, und bereits tauchen auch kleine Straßenliedereinlagen auf (Vaudevilles[2]), wie sie im Volke auf hervorstechende Tagesereignisse beliebt waren. 1697 wurden diese »Italiens« wegen Beleidigung der Maintenon weggejagt, ihre geistigen Erben aber wurden die Jahrmarktskomödien mit Musik, die an den Messen von St. Germain und St. Laurent aufgeführt wurden und 1712 in A. R. Lesage, dem Verfasser des Diable boîteux, einen hervorragenden Dichter fanden. Auch seine Stücke sind noch in der Hauptsache Komödien mit eingelegten Liedern im Stile der Pariser Straßen- und Gesellschaftsmusik, doch treten sie bereits in den Dienst der

---

[1] Vgl. [D'Orville] Histoire de l'opéra bouffon, Amst. 1760. [Desboulmiers] Histoire du théâtre de l'opéra comique, Paris 1769. Desarbres, Deux siècles de l'opéra 1886. Bernardin, La comédie italienne en France et les théâtres de la foire, Paris 1902. A. Font, Favart, la comédie vaudeville et l'opéra comique du 17me et 18me siècle, Paris 1894. G. Calmus, Zwei Opernburlesken aus der Rokokozeit, Berlin 1912.

[2] Vaudeville soll von voix de ville herstammen. Der ältere Name dafür war pontneuf (von dem damaligen Verkehrsmittelpunkt in Paris). Später war pontneuf der gemeine Gassenhauer im Gegensatz zu dem höher stehenden Vaudeville (vgl. die 1. Szene von Collés »Isle sonnante«). Opéra comique bedeutete von Hause aus eine ins Komische verzerrte ernste Oper, also eine Parodie. Die Stücke gesammelt bei E. Gherardi, Le Théâtre italien, Amst. 1701.

Charakteristik und Situationsschilderung[1], namentlich zu parodistischen Zwecken. 1716 wurden auch die »Italiens« am Hofe wieder zugelassen und machten sich die Neuerungen der Vaudevillekomödie Lesages eifrig zu nutze[2]. Das Theater de la Foire hatte ihnen gegenüber keinen leichten Stand, ja es wurde zeitweilig, wie z. B. 1744, sogar unterdrückt[3], bis dann schließlich 1762 eine Vereinigung mit der comédie italienne stattfand[4].

Den wichtigen Schritt von der Komödie mit Vaudevilleeinlagen zur eigentlichen komischen Oper tat der Dichter Charles Favart, der Gatte der bekannten Schauspielerin, Sängerin und Dichterin (S. 140)[5]. Längere Zeit versuchte man es daneben mit der Übersetzung italienischer Werke, die man zugleich dem Geschmacke des Pariser Publikums anzupassen suchte[6]. Das erfolgreichste einheimische Erzeugnis aber waren 1753 Les troqueurs, von Vadé nach Lafontaine gedichtet und von A. D'Auvergne komponiert. Trotzdem hatte Favart noch lange Jahre Mühe, die Musiker für die neue Kunst zu gewinnen; der bedeutendste, der geraume Zeit vor Philidor und Monsigny dafür eintrat, saß nicht in Paris, sondern in Wien: Gluck, der von 1758—1764 eine ganze Reihe Favartscher Texte ganz oder teilweise mit Musik versah und dadurch auch in der Geschichte der komischen Oper Bedeutung erlangt hat[7].

Trotz der anfänglichen Abhängigkeit von den Italienern haben die Franzosen auch in der komischen Oper sehr bald ihren eigenen Weg gefunden. Das noch deutlich an die alten Charaktermasken angeknüpfende, besonders auf Karikatur und drastische Situationskomik bedachte Wesen der opera buffa genügte ihnen nicht; ihr Singspiel stand schon von Anfang an mitten im täglichen Leben drin und zog aus der Verspottung der öffentlichen wie der privaten Verhältnisse seine Hauptnahrung. Die opera buffa ging vom Typischen aus,

[1] Seine Stücke hat er in seinem Théâtre de la Foire, Amst. 1723—1764 herausgegeben. Der Télémaque von 1715 im Neudruck bei G. Calmus a. a. O. Vgl. auch E. Campardon, Les spectacles de la foire, Paris 1877. A. Soubies und Ch. Malherbe, Précis de l'histoire de l'opéra comique, Paris 1887. [2] Ihre Stücke in der Sammlung Les Parodies du nouveau théâtre italien, 2. A. 1738. [3] Favart, Mem. I 17 f. [4] Favart I 203 f. 214 f. 228 f. [5] Théâtre de Mr. Favart, Par. 1763/77. Font a. a. O. A. Pougin, Mad. Favart, Paris 1912. [6] So erschien die Serva padrona 1754 als Servante maîtresse von Baurans, Rinaldo da Capuas Zingara 1755 als Bohémienne von Favart bearbeitet. [7] J. Tiersot, Gluck, Paris 1910, S. 34 ff.

die opéra comique vom Zeitgemäßen, Aktuellen. Man könnte auf Grund dieser Texte geradezu einen Abriß der damaligen französischen Kulturgeschichte bis über die Revolutionszeit hinaus entwerfen, so getreu spiegelt sich in ihnen das Leben namentlich der Stände wider, denen schließlich die alte Ordnung zum Opfer fiel. Sie sind die eigentlichen Sturmvögel der Revolution gewesen, nicht erst Mozarts „Figaro". Darin liegt aber den Italienern gegenüber der Vorzug weit größerer Mannigfaltigkeit. Die Komik als solche war gar nicht das ausschließliche Ziel, mehr und mehr halten zuerst rührende, dann ernste, ans Tragische streifende Motive den komischen das Gleichgewicht, und schließlich erscheinen sogar Werke wie Beethovens „Fidelio" und Cherubinis „Medea" unter dem Sammelnamen der opéra comique, mit dem zuletzt also nur noch ein äußerlich-formaler Begriff verbunden wurde.

Der antiken Sage und Geschichte tritt in dieser Kunst der Alltag, der höfisch-aristokratischen Welt das Bürgertum gegenüber. Der Bürger wird mit all seinen Schattierungen, unter denen der fermier, der Landmann und der Handwerker besonders beliebt sind, der eigentliche Held. Und zwar ist es den Dichtern und Komponisten nicht allein um die einzelnen Vertreter zu tun, sondern vor allem auch um die Schilderung des äußeren Kreises ihrer Tätigkeit. Die trauliche Luft im Bürgerhause mit all seinen täglichen Geschäften[1], Soldatenaufzüge, Schnitter- und Winzerfeste, Szenen vor Gericht, im Wirtshause, im Vorzimmer großer Herrn, Karten- und Blindekuhspiel u. dgl. werden dichterisch und musikalisch mit besonderem Behagen ausgeführt. Dazu kommt eine Reihe von Naturbildern, unter denen der von der ernsten Oper übernommene Gewittersturm obenan steht. Die schon in der tragédie lyrique erprobte, echt französische Kunst der Wiedergabe der äußeren Situation hat hier neue Triumphe gefeiert und später auch die deutsche Oper bis weit ins 19. Jahrhundert hinein entscheidend beeinflußt.

Der Adel ist ebenfalls stark vertreten und der Respekt vor der feinen Sitte des Kavaliers alter Ordnung bricht noch häufig genug hindurch. Dennoch nimmt die Neigung zu, ihm allerhand am Zeuge

[1] Das aus dem Fidelio bekannte Liebesspiel beim Plätten der Wäsche ist sehr beliebt, ebenso die erwartungsvollen Szenen am Spinnrad mit den damit verbundenen Liedern, die später die deutsche romantische Oper übernommen hat.

zu flicken, sei es daß seine Vertreter als frivol oder gewalttätig geschildert oder derartig aufdringlich idealisiert werden, daß der Gegensatz zwischen Ideal und Wirklichkeit sofort handgreiflich wird, und nicht viel besser geht es der Geistlichkeit und den gelehrten Ständen, unter denen den Ärzten besonders hart zugesetzt wird[1], wogegen die dem Bürgertum näherstehenden, wie die »baillis«, Bürgermeister u. dgl., besser wegkommen. Ja selbst auf den König fallen gelegentlich deutliche Seitenhiebe[2].

Der Zusammenhang mit dem bürgerlichen Schauspiel Diderots springt sofort in die Augen: der Mensch soll nicht mehr bloß als Träger bestimmter typischer Eigenschaften geschildert werden, sondern innerhalb der Pflichten seiner Lebensstellung, und die Handlung soll sich durch genaue Wiedergabe der Umstände beleben, unter denen sie vor sich geht. Auch Lehrhaftigkeit und namentlich Rührseligkeit fehlen nicht. Jene, ein Absenker des alten Rationalismus, zeigt sich besonders deutlich in der Vorliebe für eine oft recht spießbürgerliche Moral, die im Schlußgesang verkündet wird und auf die die ganze Handlung sozusagen epigrammatisch zugespitzt ist (»On ne s'avise jamais du tout«), ja in einzelnen Fällen, wie in Favarts »Belle Arsène« (1773) mit ihrer Disputation über die Liebe und ihrer allegorischen Göttin der »indifférence« ist der Einfluß der älteren rationalistischen Didaktik noch ganz unverkennbar[3].

Im allgemeinen herrschen jedoch die neuen Zeitideen vor. Rousseaus Naturevangelium wird in allen Variationen wiederholt[4], vom Lobe handfester Natürlichkeit an bis zu jener süßlich parfümierten Art, die mit Natur gar nichts mehr zu tun hat[5]. Im Gegensatze zu der verbildeten, ruhelosen Stadt gilt das Land als der eigentliche Träger des Natürlichen, und vor allem wurde der Oper jetzt auch das ganze

---

[1] In Sedaines Félix (1777) ist von den drei intriganten Söhnen des braven alten Morin der eine Offizier, der zweite Kleriker und der dritte hoher Verwaltungsbeamter, alle drei aber sind eingefleischte Egoisten. [2] In Sedaines Roi et fermier (1762) ist er ein zwar gut veranlagter, aber übel beratener Fürst. Immerhin aber ist noch Grétrys Richard Coeur de lion eine begeisterte Verherrlichung der Königstreue. [3] In anderen Fällen, wie der Isle des fous (1763), einer Art von musikalischem Narrenschiff, übrigens einer Parodie von Goldonis Arcifanfano, wird sie lächerlich gemacht. [4] »Il faut seconder la nature puisqu'elle vous fait a loi« heißt die Schlußmoral von Sedaines Rose et Colas (1764). [5] Am widerlichsten in Stücken wie Monsignys Melide, dem Seitenstück zu Geßners „Erstem Schiff".

trauliche Gebiet des Familienlebens erschlossen[1]. Freilich riß dabei unter Diderots Einfluß auch die Rührseligkeit ein mit ihrem Tugendgeschwätz, ihrer verfolgten Unschuld, ihren „goldenen Herzen" und ihren Tränenbächen. Wie in Italien mit Piccinnis »Cecchina«, so kam auch in Frankreich mit Sedaines und Monsignys Déserteur (1769) das Rührstück zu ungeheurem Ansehen. Indessen strebte die opéra comique doch, dank dem Talente ihrer Poeten und der Weite ihres Stoffkreises, bald über diese Niederungen hinweg einer höheren Kunst zu, die Tragik und Komik gleichermaßen zu umfassen suchte.

Auch die ersten Regungen des Romantischen regen sich schon in der ersten, Duni, Philidor und Monsigny umfassenden Periode. Märchenmotive tauchen auf, das Wunderbare erfreut sich steigender Beliebtheit. Freilich trägt die Geisterwelt dieser Comédie féerie noch durchaus kein phantastisches, sondern ein recht kleinbürgerliches Wirklichkeitsgepräge, bei dem häufig auch die Ironie nicht fehlt. Erst mit Marmontel und Grétry wird die Brücke zur späteren Romantik geschlagen.

Der hohe literarische Bildungsstand der Dichter offenbart sich in dem großen Reichtum an Motiven, der eigene Erfindungen geschickt mit allerlei Anleihen bei der Volks- und Kunstliteratur des In- und Auslandes zu vereinigen versteht. Neben Zügen aus der italienischen opera buffa stehen solche aus der gesprochenen Komödie, ja sogar aus der Tragödie und aus dem Märchen, wogegen die Verspottung der ernsten Oper weit seltener eingeflochten wird; dazu waren die eigentlichen Parodien da[2]. Viel wird, wie in Italien, mit Verkleidung und Wiederentdeckung Verlorengeglaubter operiert, auch die große Rolle der Vertrauten, Knappen und Diener, sowie gewisse karikierte Gestalten gemahnen an die Italiener, wie z. B. der genasführte alte Liebhaber, der wie bei jenen häufig zugleich der Vormund der jungen Heldin ist. Doch sind auch diese Gestalten stets fest in den französischen Verhältnissen eingebürgert und gleichsam nationalisiert worden. Daneben steht aber eine große Anzahl selbständiger Erfindungen, die wie z. B. die Liebe auf ein bloßes Bildnis hin, die Briefduette, das

[1] Où peut-on être mieux qu' au sein de sa famille heißt es in Marmontels Lucile (1769).

[2] Geisterbeschwörungen z. B. in Anseaumes Soldat magicien (1760) und Poinsinets Sorcier (1764). Originelle musikalische Parodien in Collés Isle sonnante (1768) und Greniers Mélomanie (1781).

Steckenbleiben dörflicher Festredner, die dumpfen Kerkerszenen, endlich die alten Gouvernanten und die politisierenden Damen, in der späteren Oper deutliche Spuren hinterlassen haben.

In dieser Mannigfaltigkeit, die aus dem täglichen Leben immer neue Kräfte zog, war die französische Volksoper der italienischen entschieden überlegen[1], und dasselbe muß man auch dem Talent und dem Geschick ihrer Librettisten, Favart, Sedaine und Marmontel an der Spitze, zugestehen. Sie sind ebenso unerschöpflich im Erfinden neuer Situationen wie beweglich in deren spannender Entwicklung, namentlich gelingt ihnen aber die Verschmelzung von Ernstem und Heiterem weit besser als den Italienern. Dazu gesellt sich noch eine lebendige und schlagkräftige Sprache, sei es in Versen oder in Prosa, die trotz aller rhetorischen Zuspitzung doch selten unnatürlich wirkt. So war die noch von Beethoven ausgesprochene Ansicht, daß nur in Paris gute Operntexte zu haben seien, nicht unbegründet. Folgten doch auch jene Dichter noch dem Beispiel Quinaults und Lullys: jeder arbeitete in engster Fühlung mit seinem Komponisten. Beide nahmen auf ihre gegenseitige Eigenart Bedacht und konnten schon deshalb mit einiger Sicherheit auf Erfolg rechnen.

Formell besteht der Unterschied zwischen der französischen und der italienischen komischen Oper darin, daß jene den größten Teil der der Weiterführung der Handlung dienenden Partien nicht dem Gesang, sondern dem gesprochenen Dialog anvertraut. Dieses Merkmal, ein Erbteil aus der Zeit der Vaudevillekomödie, macht sie eigentlich zu einer Mittelgattung zwischen gesprochenem und gesungenem Drama und damit zu einem ästhetischen Problem, an dessen Lösung sich die Komponisten nicht immer mit Erfolg abgemüht haben, während es für das feine Stilgefühl der Italiener überhaupt nicht vorhanden war[2]. Die Deutschen haben sich in ihrem Singspiel zunächst auf die französische Seite geschlagen und erst weit später für die durchkomponierte Oper entschieden. Das begleitete Rezitativ fehlt zwar nicht, ja es gewinnt unter italienischem Einfluß sogar mehr und mehr an Raum, aber es erscheint doch stets nur, wie bei den Italienern, an besonders kritischen Stellen und bedient sich dabei der strengen tragischen Messung, die auch später noch die Grundlage bildete, als die

[1] Das gesteht auch Goldoni zu (Mem. II 227 ff.). [2] Grimm erklärt diese Mischung von Dialog und Gesang geradezu für barbarisch, Corr. litt. IV 166. VI 120, 209.

Franzosen sich von den Italienern größere Beweglichkeit des Ausdruckes angeeignet hatten. Ein weiteres Überbleibsel aus der Vaudevillezeit ist im ersten Jahrzehnte die Einfügung von zahlreichen Liedern, deren Weisen als bekannt vorausgesetzt wurden und die deshalb nicht mitgedruckt, sondern nur mit ihren Textanfängen oder mit sonstigen Spitzmarken angegeben wurden (z. B. air: »Tous vos apprêts«, air des échos italiens, menuet de Dardanus[1]); sie verschwinden erst mit Grétry. Auch die als »vaudevilles« bezeichneten, regelmäßigen Schlußensembles gehören hierher, volkstümliche Rundgesänge, in denen ein von allen gesungener, meist die Schlußmoral enthaltender Refrain von den jene Moral illustrierenden Strophen der einzelnen Personen abgelöst wird[2]. Aber auch die übrigen Gesangstücke atmen durchaus volkstümlichen Geist. Sie führen für gewöhnlich den Namen ariette[3]. Besondere Abarten sind die romance, das zarte, elegische Liebeslied, die chanson, die mit ihren pikanten, epigrammatischen Spitzen noch deutlich an die alten satirischen Straßenlieder gemahnt, und namentlich die Lieder erzählenden Charakters, entweder fesselnde kleine Gesänge im Stile der Volksballade (das Ständchen Pedrillos gehört z. B. hierher), oder aber lebendige Erzählungen wirklicher Begebenheiten, eine besondere Eigentümlichkeit der französischen komischen Oper bis in die neuere Zeit hinein.

Die Form dieser Gesänge reicht vom einfachen Strophenlied bis zu der den Italienern nachgebildeten großen Dacapoarie; besonders beliebt ist die aus der alten Ballettkunst stammende Verbindung eines Hauptsatzes in Dur (Majeur) mit einem Seitensatz in Moll (Mineur), mit abschließender Wiederholung des Majeur, also die alte französische Form des rondeau, die wir schon in der Instrumentalmusik antrafen (S. 92).

Besonders stark sind die mehrstimmigen Gesänge (Duos, Trios usw.) vertreten. Klarheit und Übersichtlichkeit der musikalischen Form lagen den Franzosen auch hier besonders am Herzen, daher ist ihnen die Vielgliedrigkeit des italienischen Buffofinales mit seiner feinen Verästelung im Allgemeinen fremd; auch fühlt man es vielen dieser

[1] Diese Beispiele aus Anseaumes und Philidors Soldat magicien von 1760.
[2] Hier war zugleich ein besonders beliebter Platz für allerhand satirische Anspielungen.
[3] Daher heißt das Ganze in älterer Zeit auch noch comédie mêlée d'ariettes, ein Duett ariette dialoguée.

Sätze noch deutlich an, daß sie mehr musikalisch als dramatisch gedacht und angelegt sind. Ihnen gegenüber steht allerdings eine gleich starke Reihe, die die Form mit echt dramatischer Freiheit behandelt und eine Beweglichkeit im Kleinen entfaltet, die ihrerseits den italienischen Durchschnitt überragt. Daß z. B. ein Vater in würdevoller Ruhe beginnt und ihm die muntere Tochter gleich nach ein paar Takten in hurtigen Rhythmen dazwischen plappert u. dgl., gehört zu den gewöhnlichen Erscheinungen, und auch in den vielstimmigen Ensembles heben sich, besonders dank einer außerordentlich vielgestaltigen Rhythmik, die einzelnen Charaktere und Gruppen aufs Lebendigste von einander ab. Die der tragischen Oper seit Rameau eigentümliche, wirksame Verbindung von Solo, Ensemble und Chor ist auch von der komischen nach Kräften ausgenützt worden. Denn auch der Chor ist vertreten, obgleich er zunächst nicht dramatisch, sondern in Form von Bauern-, Jäger-, Soldatenchören u. dgl. nur zur Zeichnung des äußeren Hintergrundes verwandt wird. Ebenso fehlt auch das Ballett wenigstens nicht ganz[1].

Die Wurzel dieses Gesangsstils liegt im Tanz- und dem damit eng verbundenen französischen Gesellschaftsliede. Sein eigentlicher Lebensatem ist die Rhythmik, und hier hat gerade die opéra comique eine Vielseitigkeit entfaltet, die alle Leistungen der übrigen Nationen auf diesem Gebiete weit hinter sich läßt. Oft genug schimmern die alten Tanztypen, Gavotte und Menuett voran, noch hindurch. Daß damit freilich auch die Gefahr der Einseitigkeit gegeben war, haben die Meister selbst gefühlt und ihren Gesängen durch sinnvolle, zugespitzte Deklamation nach gut französischem Brauch mehr individuelles Leben einzuhauchen gestrebt. Aber zu einer breit ausladenden Melodik sind sie doch erst unter dem zunehmenden Einfluß der Italiener gelangt. Von Hause aus sind ihre Melodien streng syllabisch und lassen höchstens ganz kleine Melismen zu, größere Koloraturen erscheinen zwar im weiteren Verlaufe ebenfalls, aber stets in ausgesprochen tonmalerischer Absicht, dazu meist humoristisch gemeint und niemals in der ausschweifenden Art der Italiener. Dagegen hat sich die komische Oper der Franzosen nach dem Vorgang der tragischen einen besonders wirksamen Bundesgenossen im Orchester geschaffen und die Technik der tragédie lyrique mit großem Glück weitergebildet.

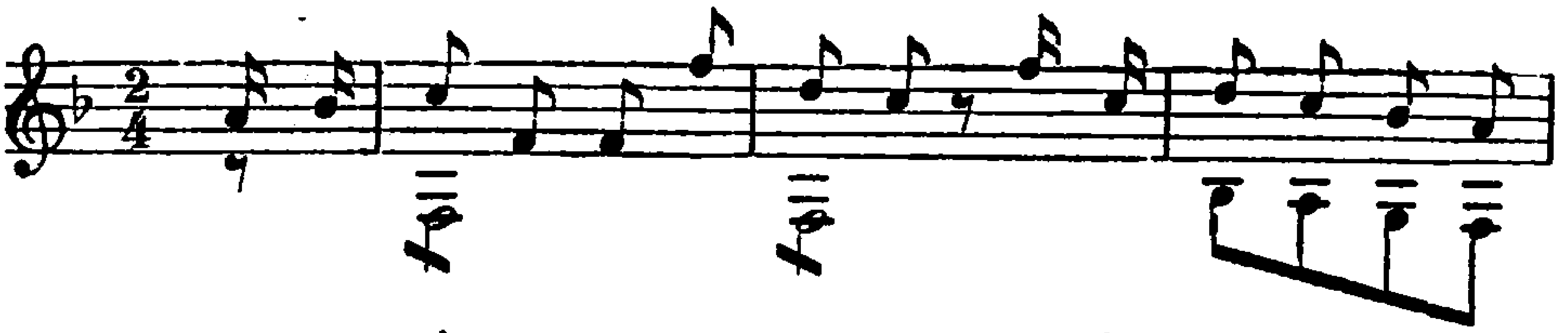
[1] Ein späteres größeres Ballett in Dunis Fée Urgèle III 5 (1765).

Schon in den Werken Philidors und Monsignys sind nicht nur die Bratschen selbständiger geführt als in der gleichzeitigen opera buffa, sondern auch die Bläser reden eine individuellere Sprache. Das ganze Orchester aber hat der Singstimme gegenüber weit mehr zu sagen als bei den Italienern, vor allem merkt man auch hier, daß der Hauptberuf der Musik nach der damaligen, namentlich von Batteux vertretenen Anschauung das »peindre« war. Mit großer Liebe werden Einzelheiten des Textes instrumental ausgemalt, aber auch große Orchestergemälde fehlen nicht, zu denen die Singstimme gewissermaßen nur das erläuternde Programm vorträgt. Der echt französische Zug zum Pittoresken ist somit auch dieser Kunst eigen, und an exotischen, munteren, elegischen und idyllischen Genrebildern von ausgesuchtem Reiz ist kein Mangel. Den alten Trioepisoden werden neue Seiten abgewonnen, dazu gesellen sich Pizzikato- und Sordinenstücke u. dgl., kurz, man merkt den Einfluß der Instrumentationskunst Rameaus deutlich. Ja auch für die Wiederaufnahme des alten leitmotivischen Prinzips ist die opéra comique besonders seit Grétry von großer geschichtlicher Bedeutung geworden. Eine Ouvertüre wurde dagegen erst im Verlaufe der Entwicklung zur Regel. Es sind meist einsätzige Stücke in Form des ersten Sonatensatzes, mit gewöhnlich thematischer, seltener freier Durchführung, offenbar nach italienischem Buffomuster[1]. Aber auch die italienische Dreisätzigkeit taucht auf, mit dem an die Kammersonate gemahnenden Menuett als Schlußsatz, während die eigentliche französische Ouvertüre mit ihrem Grave- und Allegroteil, die Form Lullys und Rameaus, geflissentlich vermieden wird. Dagegen erfreut sich die freie Programmouvertüre, die ihre Gedanken ganz oder teilweise der folgenden Oper entnimmt und auch sonst poetisierende Ziele verfolgt, wachsender Beliebtheit; bei Grétry wird sie sogar mitunter in die Oper hineingezogen, sei es daß in ihrem Verlauf hinter dem Vorhang gesungen oder die Ouvertüre bereits bei offener Bühne als Szenenmusik gespielt wird. Hier liegen die Wurzeln der Programmouvertüre des 19. Jahrhunderts. Endlich kommt auch die Sitte der Zwischenaktsmusik (entr'acte) auf, die entweder in der Wiederholung eines bestimmten vorangegangenen Stückes oder in einer neuen, programmatischen Verwandlungs- und

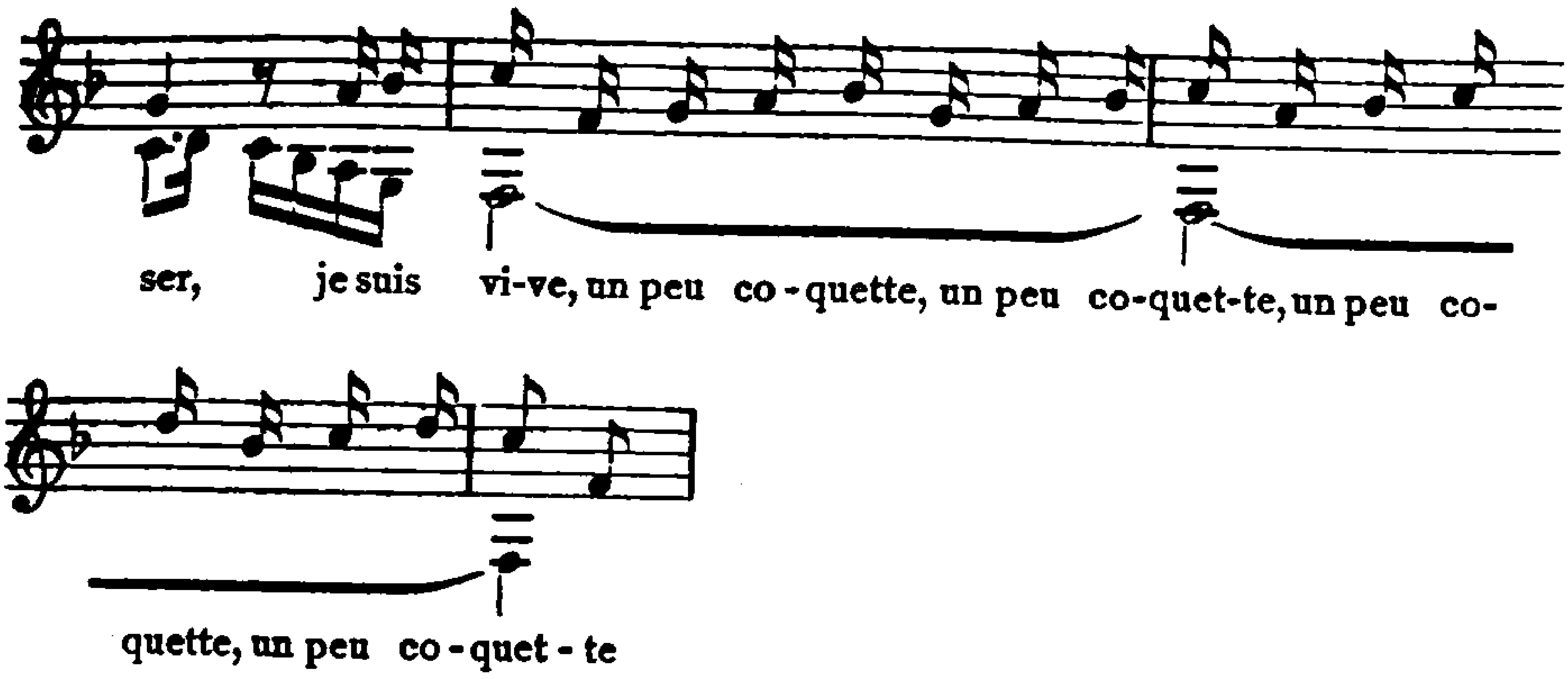
[1] Doch haben schon die als intermède bezeichneten Aveux indiscrets von Monsigny eine dreisätzige Ouvertüre (Presto-Andante-Prestissimo).

Szenenmusik besteht[1]. Der ganze, ja schon von Lessing behandelte Streit um die Zwischenaktsmusik geht also von französischer Grundlage aus.

Wie Lully, so war auch der Begründer der opéra comique als einer höheren Kunstgattung, Egidio Romualdo Duni (1709—1775), ein geborener Italiener, der nach großen Opernerfolgen in seiner Heimat und einem Aufenthalt in dem ganz französisch gesinnten Parma 1757 nach Paris übergesiedelt war und hier mit feinem Verständnis für die französische Art die komische Oper in neue Bahnen leitete[2]. Er hat ihr den lockeren, auf flüchtigen Tageserfolg berechneten Charakter abgestreift und sie zum vollen dramatischen Kunstwerk erhoben, indem er auf eine einheitliche, logisch sich entwickelnde Handlung und eine durchgeführte Charakteristik der Personen Bedacht nahm; vor allem wurde jetzt auch die Musik mit voller Strenge in den Dienst des Dramas gestellt. Sein Italienertum ist namentlich seiner Melodik zu Gute gekommen[3], die kurzen, drastischen Motive der Pergolesischen Zeit treiben auch bei ihm noch ihr Wesen[4], und ebenso hat er von der realistischen Buffosprache seiner Landsleute Gebrauch gemacht. Doch hält er gerade damit dem französischen Geschmack zuliebe ziemlich zurück und gibt der im Grunde tanzmäßigen, aber durch scharfe Deklamation belebten Melodik den Vorzug. Ein gutes Beispiel für die sinnvolle Verschmelzung italienischen und französischen Stils bietet Follettes Arie in der Isle des fous II 4:



[1] In Philidors Tom Jones (1765) wird im ersten Zwischenakt nochmals die Ouvertüre, im zweiten eine „Nachtsinfonie" gespielt, im ersten von Monsignys Roi et fermier (1762) ein orage mit unmittelbarem Übergang in den folgenden Akt. [2] Im Vorwort seines Peintre amoureux (1757) polemisiert er gegen Rousseaus Theorie von der Unsangbarkeit des Französischen. Er selbst ehre es als »la langue qui m'a fourni de la mélodie, du sentiment et des images«. Auch weist er Rousseau auf den Widerspruch hin, worin sein Devin du village zu seiner Lehre stehe. [3] Auch die Koloratur ist bei ihm noch häufiger als bei seinen Nachfolgern. [4] Die Anklänge an die Serva padrona sind bei ihm, sowie bei Philidor und Monsigny, ja auch beim jungen Grétry, noch besonders zahlreich.



Duni ist ein Meister der musikalischen Charakteristik, und man begreift, daß ihn die Schelmengalerie der Isle des fous besonders gereizt hat. Aber auch der ernstgemeinte Knappe Lahire in der Fée Urgèle (1765) wirkt durch die Geschlossenheit seines Charakters imponierend; sein Humor setzt sich zusammen aus dem verbissenen Widerwillen gegen seinen Beruf und dem geheimen Stolz auf die dabei erlebten Abenteuer und macht ihn somit zu einem wichtigen Vorfahren Leporellos[1]. Auch Candor in den Moissoneurs (1768), das typische Ideal eines damaligen Landedelmanns, ist in der Musik weit überzeugender und würdiger geschildert als in der erkünstelten Dichtung Favarts[2]. Dunis Humor versteigt sich nur ausnahmsweise bis zur Karikatur, er hat etwas Gehaltenes, oft geradezu Grämliches, weswegen ihm auch z. B. die beiden prahlerischen Hasenfüße in den Deux chasseurs (1763) besonders gut gelungen sind. Auch im Ausdrucke rührender Klage ist er stark. Hier haben ihm die elegischen, exotisch angehauchten Siciliani seiner Heimat gute Dienste getan.

Zum großen Teil beruht die Wirkung von Dunis Kunst auf seiner erstaunlichen Vielseitigkeit und Beweglichkeit der Form, die ebenfalls die italienische Schule verrät. Er kennt nicht nur alle Formen von der einfachen, zweiteiligen chanson an bis zur Dacapoarie und den größeren, zusammengesetzten Formen, sondern er macht sie auch in

[1] Kretzschmar, Ges. A. II 271. Auch der Text seiner ersten Arie klingt an Daponte an: »Trouver un objet friand, n'y toucher qu'avec un gand, sans pain, sans vin vivre de gloire, passer chaque nuit et tout le jour sans boire, trouver son bien pris et sa douce amie, voilà les profits de la chevalerie«.
[2] Dieses Werk ist als idyllisches Rührstück der direkte Vorläufer von Monsignys Déserteur.

sinnvoller Weise der dramatischen Situation dienstbar[1]. Wie geistvoll wird z. B. die Rondoform in Sordides Arie (Isle des foux I 4) zur Bezeichnung der ewig wiederkehrenden fixen Idee dieses Narren verwandt! Und ähnlich steht es mit der strophischen und der Arienform: in beiden herrscht eine Freiheit und Schmiegsamkeit, die Dunis Nachfolger nicht immer erreicht haben; sogar durchkomponierte Stücke tauchen, und zwar schon im Peintre amoureux (II 6), auf. Die französische alte Rondeauform mit Mineur ist besonders beliebt; Duni sucht sie mitunter mit der italienischen Arie zu verquicken, indem er deren Mittelsatz den Mineurs im Charakter annähert, eine Mischform, die denn auch die Späteren mit Vorliebe übernommen haben. Nur in den zahlreichen Ensembles steht er hinter diesen noch zurück. Zwar herrscht auch hier große Freiheit in der Form, und bereits in der rondohaften Anlage des Quartetts im Peintre I 6 erweist sich Duni als wichtiger Vorläufer Piccinnis, auch weiß er den französischen Wechsel von Solo und Chor trefflich auszunützen und die Teilnehmer geschickt zu gruppieren. Aber von der rein musikalischen Grundlage kommt er in diesen Sätzen doch nur selten los, so sehr er sich bemüht, scharf zu deklamieren und durch immer neue Gedanken das dramatische Leben im Fluß zu erhalten. Dagegen sind bei ihm, wieder unter Anlehnung an die französische Tradition, die Instrumente beständig in Bewegung, sei es mit durchgeführten kleinen Motiven nach italienischer oder namentlich mit malerischen Randzeichnungen nach französischer Art. Es vergeht fast kein Stück, in dem nicht irgendwelcher kleine Zug liebevoll vom Orchester ausgemalt würde, andere sind von Anfang an auf Tongemälde großen Stils (Gewitter, Jagd usw.) angelegt. Namentlich in den erzählenden Gesängen, einer Gattung, die die opéra comique ebenfalls Duni verdankt, sind die Instrumente stark beteiligt. Kein Wunder, daß auch das Kolorit dieses Orchesters sehr fortschrittlichen Charakter trägt. Ganze Arien idyllischer Natur werden nur von einem Trio, meist von Oboen oder Flöten mit baßführenden Violinen, begleitet[2], auch sonst wimmelt es von Bläsersoli, Streichersätzen mit Sordinen oder Pizzikatos, Crescendos und Teilungen des Orchesters (»Demi jeu«). Kurz, Duni hat der komischen Oper auf

[1] Auch die als bekannt vorausgesetzten, nicht mitgedruckten airs werden dem dramatischen Verlaufe angepaßt. [2] In den Deux chasseurs I 4 sogar eine Baßarie.

fast allen Gebieten die Wege vorgezeichnet, die sie nachher weitergegangen ist[1].

Franç. André (Danican) Philidor (1726—1795), zugleich einer der berühmtesten Schachspieler seiner Zeit, kam den Italienern weit mehr entgegen als ihr eigener Landsmann Duni. Das zeigt sich nicht allein in vielen formalen, besonders melodischen Zügen, nicht allein in der bedeutenden Rolle des Akkompagnatos und den anspruchsvoll lärmenden Ritornellen mit ihren zwei gegensätzlichen Themen, sondern namentlich in der für französische Verhältnisse besonders starken Vorliebe für die Karikatur und deren bekannte italienische Ausdrucksmittel. Philidor besaß überhaupt eine starke realistische Ader, er liebt es, in Situations- und Charakterschilderung derb zuzugreifen und scheut auch vor gröberen burlesken Wirkungen nicht zurück. Mit kecker Hand stellt er lebenswahre Figuren hin, wie z. B. einen schnalzenden und knallenden Kutscher[2], einen prahlerischen Soldaten, dem wie in Mozarts Figaro das Orchester seine Kriegstaten noch in einer martialischen Coda nachruft[3], einen arbeitenden Schmied mit Blasebalg- und Hammermotiven[4] u. dgl., ja auch der Falsettgesang[5] und das unartikulierte Gestammel einer Stummen wird, wie bei Papageno[6], mit realistischer Komik dargestellt. Kein Wunder, daß bei ihm auch die Parodie der ernsten Oper, die sich deutlich gegen Rameau richtet, einen besonders grotesken Charakter trägt[7]. Natürlich hat dadurch die malerische Sendung des Orchesters eine ganze Reihe neuer Aufgaben erhalten[8].

Dieser Drang, die einzelnen Charaktere mit einigen wenigen, wenn auch meist übertreibenden Strichen klar herauszuarbeiten, hat Philidor zu einer wichtigen Erweiterung und Vertiefung der Ensembles veran-

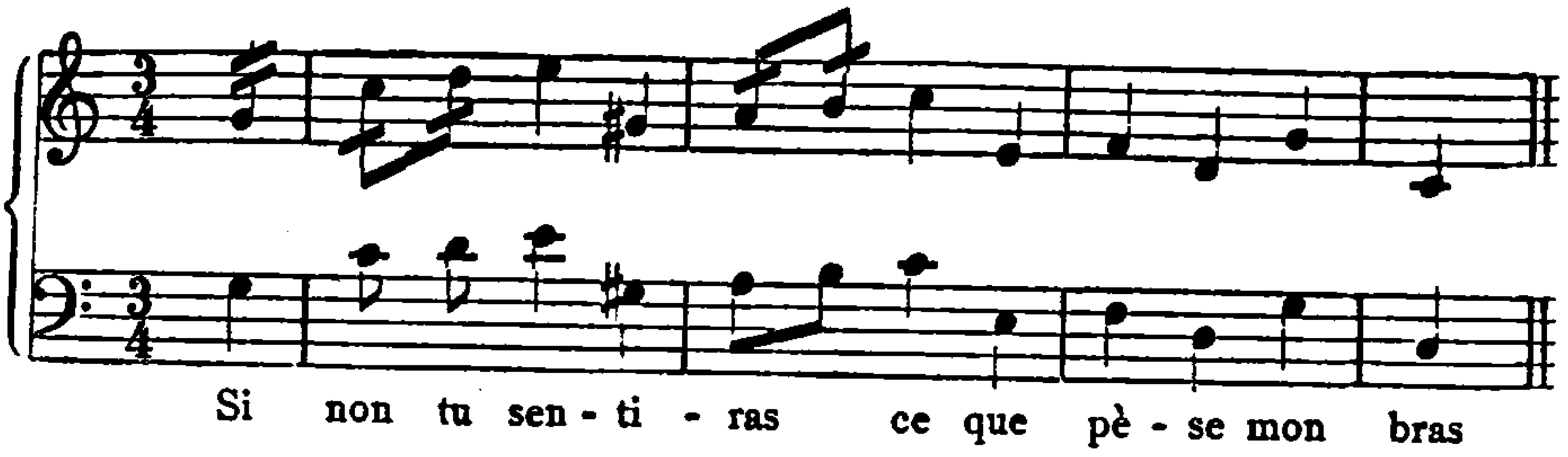
[1] Die Ouvertüre des Peintre amoureux hat noch den Schnitt des italienischen ersten Allegros, die der Deux chasseurs ist bereits Programmusik und leitet in die erste Szene über. Grimms Urteil über Duni ist bei all seiner Ausführlichkeit ziemlich oberflächlich, Corr. litt. IV 164 f., 414. V 140, 369. VI 63. VII 126. [2] Maréchal ferrant (1761) II 2. [3] Soldat magicien (1760) 1. [4] Maréchal ferrant I 1. [5] In der grotesken Beschwörung des Sorcier (1764) II 7 zittert der geängstete Blaise mit der Stimme, während Julien die fingierten Geister in allen Stimmlagen (voix de fausset, de basse- und hautecontre und du nez) reden läßt. [6] Bûcheron (1763) 18 (Septuor). [7] Soldat magicien 14, Sorcier II 7. [8] Dazu gehören allerhand Vogel- und andere Naturstimmen, Eselsgeschrei (Maréchal I 10), Kegelspiel (Sancho Pança [1762] 10), große Jagdbilder (Tom Jones I 3), Glöckchenklang (Maréchal ferrant I 3) usw.

laßt. Schon allein ihre weit größere Anzahl fällt Duni gegenüber auf. Der Hauptfortschritt liegt aber darin, daß Philidors scharfer dramatischer Blick in seinen Texten eine ganze Anzahl brauchbarer Ensemblevorwürfe aufspürte, an denen die Früheren achtlos vorbeigegangen waren. Schon in den Duos[1] ist es sein Bestreben, die beiden Charaktere möglichst scharf voneinander abzugrenzen, das gerade Gegenteil von Scarlattis Duettmanier, und diese gegensätzlichen Motive werden auch meist bis zum Schlusse festgehalten. Von der italienischen Vielgliedrigkeit sieht Philidor allerdings ab; Ensembles mit drei selbständigen Teilen gehören bei ihm bereits zu den Ausnahmen, die Regel ist die frei behandelte dreiteilige Arien- oder die Rondoform. Dagegen hat ihn das Streben nach scharfer Situations- und Charakterschilderung zu einer recht fortschrittlichen und wirksamen dramatischen Polyphonie geführt, die sich in allerlei schlagfertigen Imitationen äußert und seinem satztechnischen Können ein glänzendes Zeugnis ausstellt. Als besonders beliebt hebt sich der Kanon, die alte Form des geselligen Liedes, heraus. Im Tom Jones III 1 findet sich sogar die unerhörte Neuerung eines A cappella-Kanons von vier Tenören, eine pittoreske Wirtshausszene von vier Betrunkenen[2]. So gelingen Philidor, trotzdem er den Rahmen der übersichtlichen musikalischen Form nicht verläßt, außerordentlich packende Ensemblesätze[3], und auch den Wechsel von Solo und Ensemble oder Chor versteht er zu treffenden komischen Wirkungen auszunützen[4].

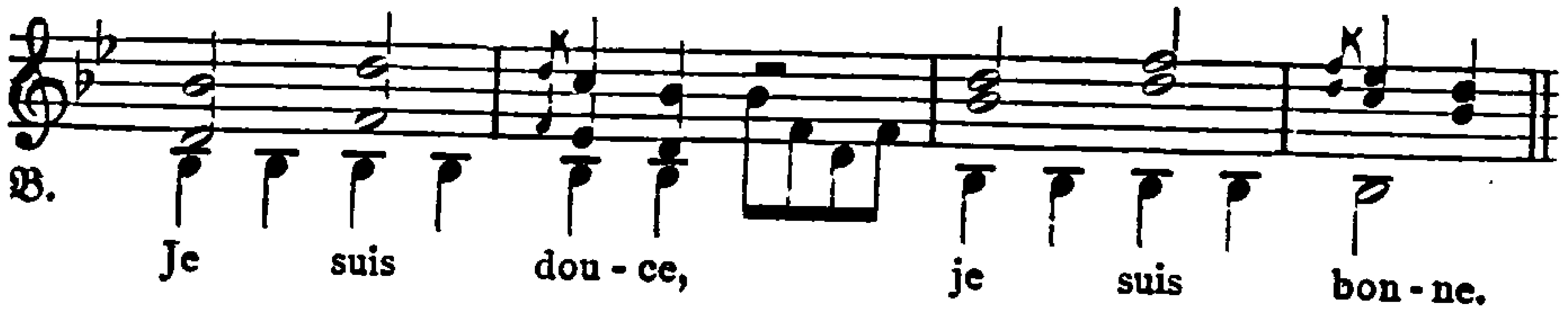
Herzhaft, frisch und reich an überraschenden Zügen, zu denen namentlich auch die Vorliebe für phrygische Wendungen gehört, ist endlich auch Philidors Melodik, wenn auch freilich seine eigentliche Stärke weniger im Zarten und Ernsten als im Heiteren und Derben liegt. Dort ist er stark von den Italienern und später bis hart an die Grenze des Erlaubten von Gluck beeinflußt[5]. Italienisch ist ferner sein geistvoll ausgenützter, plötzlicher Wechsel von Dur und Moll[6].

[1] Gleich die erste Nummer seiner ersten Oper Blaise le savetier (1759) liefert den Beweis. [2] Sehr witzig ist auch die kanonische Gläubigerszene im Bûcheron 8. [3] So das Quintett im Jardinier et son seigneur (1761) 17. [4] So im Sancho Pança 4, wo dem vermeintlichen Gouverneur sämtliche Handwerker, Lieferanten usw. ihre Aufwartung machen; köstlich ist dabei der gravitätische Schneider gezeichnet. [5] Orpheusklänge enthalten Sorcier I 6 und Amant déguisé 3 (Clitandre). Gluckisch ist ferner die Arie Melide I 1. Bis zum Plagiat aber geht Philidor in seiner ernsten Oper Ernelinde von 1767. [6] L'amant déguisé bietet in der 5. und 6. Szene schöne Beispiele.

Aber auf seinem eigentlichen Gebiet ist ihm mancher originelle Wurf gelungen, der noch bei Mozart einzelne Spuren hinterlassen hat, man vergleiche z. B. die mürrische Unisonomelodik des Trios im Sancho Pança 6:



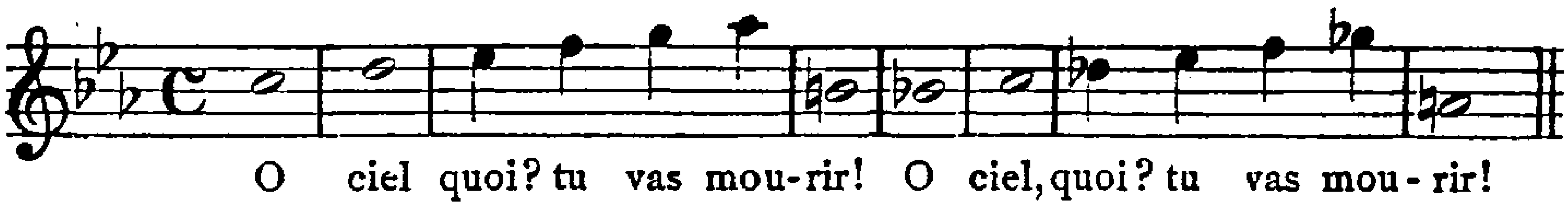
dann die Vorliebe für breit einsetzende und plötzlich abschnappende Motive, wie im Maréchal ferrant I 3:[1]



und endlich die bei Philidor weit stärker als bei Duni vertretene Chromatik (Melide II 1). Echt französisch sind die Tanzlieder[2], unter denen die »chansons« und »romances« jetzt häufiger auftreten; eigentümlich ist dabei eine starke Vorliebe für den Gavottenrhythmus. Daneben bevorzugt Philidor die dreiteilige Arienform mit Tempowechsel und variiertem Dacapo; auch das französische Rondeau erscheint häufig[3]. Den Schluß bildet fast stets ein Vaudeville, d. h. ein einfaches, tanzmäßiges Sololiedchen mit einem Refrain des Ensembles; die einzelnen Teilnehmer singen entweder dieselbe Melodie oder neue Mineur-Episoden. In einzelnen Fällen wird dem letzten Vers noch ein motivisch verwandter, voller Chorrefrain angehängt. Weit über seinen Vorgänger hinaus geht Philidor endlich in seinen Akkompagnati und deren meist sehr breit ausgeführten Orchesterpartien[4].

[1] Vgl. das erste Allegro von Mozarts Bläserserenade in B dur (K.-V. 361).
[2] In Clitandres Lied Amant déguisé 8 verzichtet Philidor auf jede Begleitung.
[3] Im Sorcier I 1 ist bereits das Ritornell in ein Majeur und Mineur geteilt.
[4] Im Sancho Pança 15 kreuzen sich im Orchester beständig eine Schlacht- und eine Hirtenmusik. Grimms Urteil über Philidor ist schwankend, vgl. Corr. litt. II 346. III 401. VI 14, 145. XII 468. Sein Verhältnis zu Gluck rügt er IX 378.

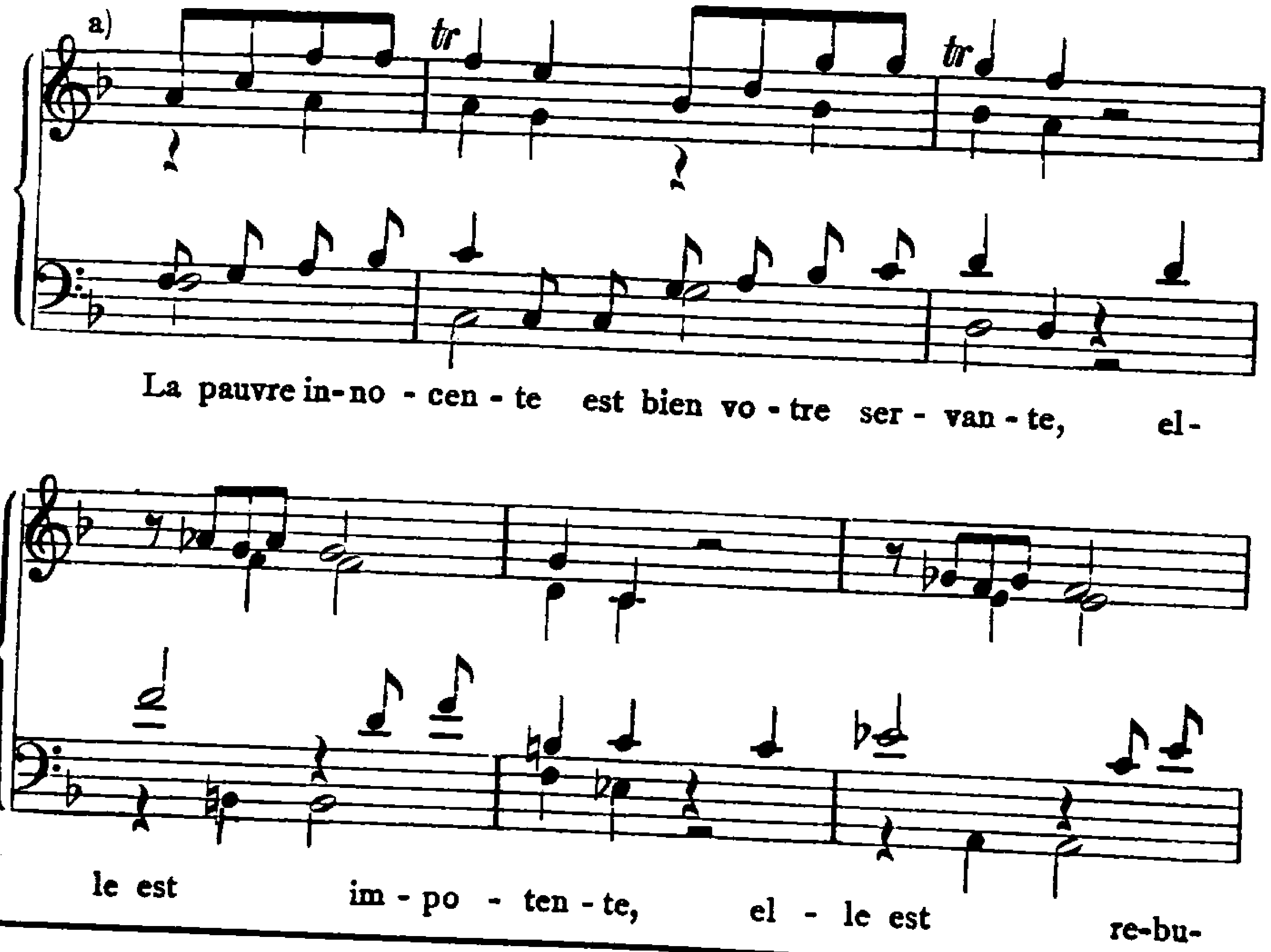
Dem männlich derben Philidor tritt in Pierre Alexandre Monsigny (1729—1817), den sich der Dichter Sedaine zu seinem Komponisten erkor, eine weit zartere, weibliche Natur gegenüber. In den Ruf eines Dilettanten hat ihn besonders Grimms abfälliges Urteil gebracht[1], das jedoch so wenig das Richtige trifft wie seine Ausführungen über Philidor und Duni. Monsignys erste Oper, Les aveux indiscrets (1759), ist geschichtlich wichtig als ein freilich später nicht wiederholter Versuch, den Stil der tragédie lyrique für die komische Oper fruchtbar zu machen. Der Dialog ist als récitatif obligé durchkomponiert, das Ballett spielt eine bedeutende Rolle, und auch der Stil der Arien hat etwas Strenges, Archaisierendes[2]. Die Kontrapunktik tritt auch noch später bei Monsigny öfters hervor, wenn auch freilich nicht als dramatisches Mittel wie bei Philidor, sondern als rein musikalische Würze. Monsigny schreibt mitunter sogar noch regelrechte Fugen, darunter eine (Déserteur II 10) auf das alte, auch aus Mozart bekannte Thema:



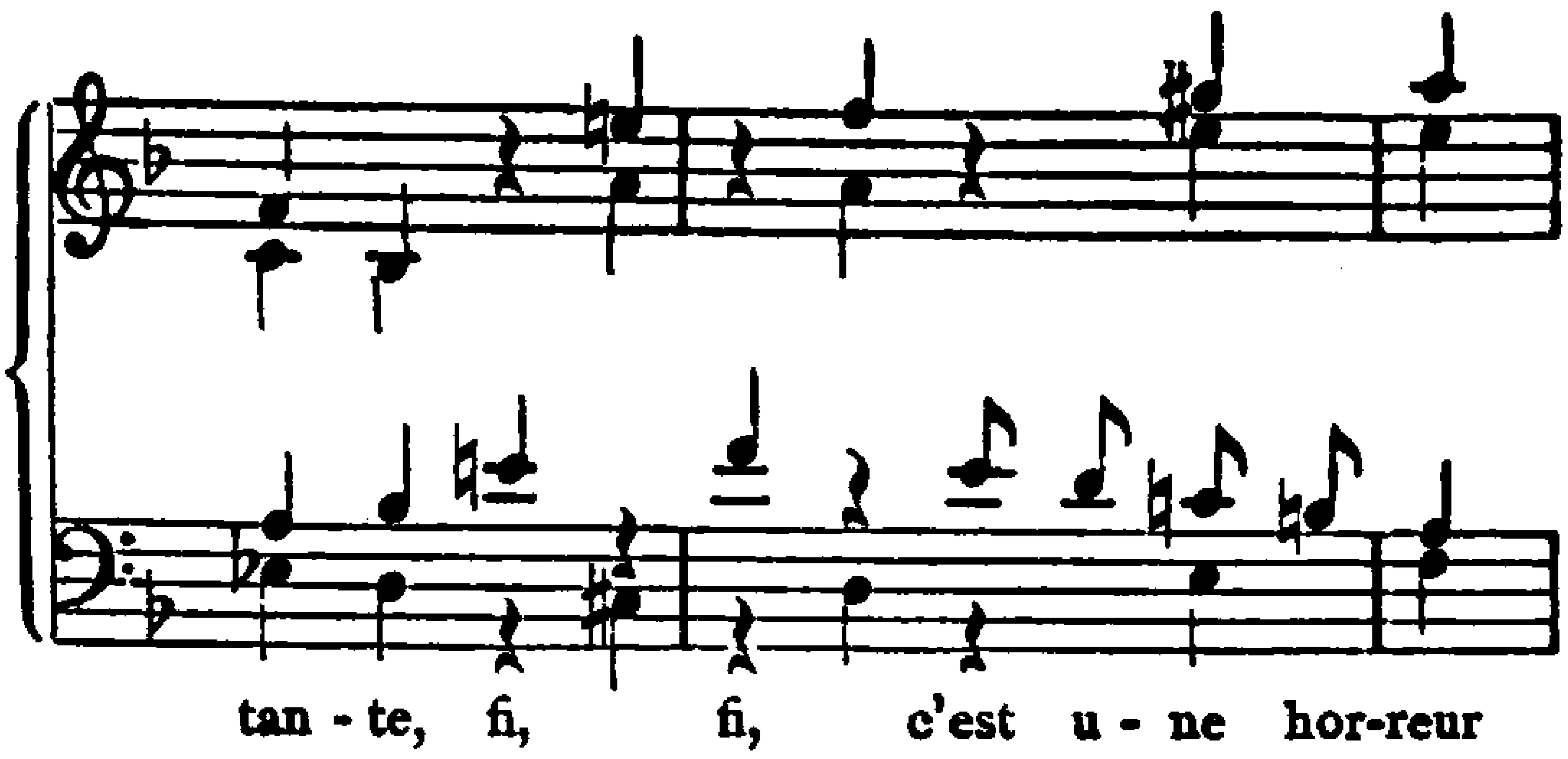
Aber Philidors keck hingestellte dramatische Gegensätze finden sich in Monsignys Ensembles nur ausnahmsweise; der rein musikalische Untergrund bleibt bei allen mehr oder minder sichtbar, und wenn sie dramatisch wirken, so danken sie das meist nicht ihrer Stimmführung, sondern dem wirkungsvollen Aufbau, dem Wechsel von Solo und Chor, der packenden Rhythmik und Melodik und namentlich der originellen und selbständigen Behandlung des Orchesters. Der Formenschatz der opéra comique verdankt Monsigny eine ganz beträchtliche Erweiterung. Auch er geht zwar von Lied, Rondeau und Arie aus, und in einzelnen Werken strebt er sogar ganz unverkennbar nach möglichster Knappheit und Kürze. In andern Fällen sucht er dagegen sowohl die Form von innen heraus zu beleben und zu erweitern, wozu ihm namentlich die Kunst des Variierens dient, als auch die einzelnen Stücke durch

[1] Corr. litt. III 136. VI 208. IX 463. Er spricht alles Verdienst Monsignys Dichter Sedaine zu, umgekehrt tritt Frau von Genlis für den Komponisten ein (Mem. II 21 f.). [2] Hierher gehören die sorgfältige Bezifferung, die archaisierende Baßführung und die Anklänge an Händel (I 1 und 4).

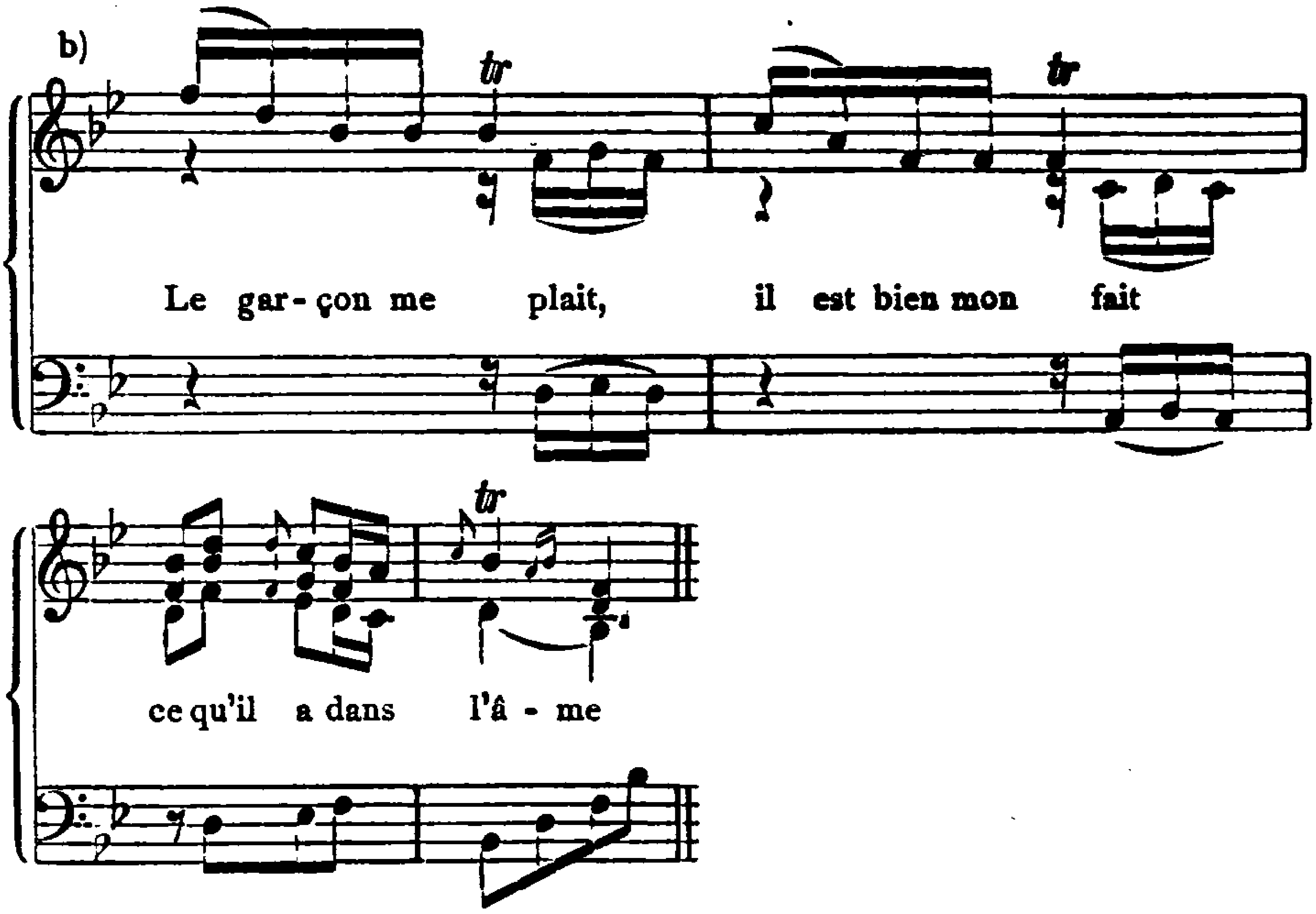
Akkompagnatos, selbständige Orchestersätze usw. zu größeren Komplexen zusammenzuballen und so seiner Kunst einen Zug ins Große zu verleihen[1]. Monsigny war es, der die komische Oper am entschiedensten dem Rührstück zuführte, aber zugleich dessen Sentimentalität durch tiefere und pathetischere Töne zu mildern suchte. Dabei unterstützte ihn vor allem seine reiche und originelle melodische Ader. Zwar enthält auch sie verschiedene Tropfen italienischen Buffoblutes, hat aber trotzdem zu einem selbständigen melodischen Stil geführt, dessen Stärke im Ausdruck des Anmutigen, Träumerischen und Wehmütigen liegt. Hier spinnt sich zwischen Monsigny und Mozart, namentlich dem der „Entführung", ein deutlich erkennbares Band an. Es äußert sich weniger in einzelnen Anklängen wie den folgenden[2]:



[1] In Le roi et le fermier (I 10) werden die drei Strophen des Duetts immer wieder von dem ausbrechenden Gewitter unterbrochen, dessen Höhepunkt nach dem Fallen des Vorhangs in den entreacte fällt und das erst in dem Duett II 1 zur Ruhe kommt. Auch die große Schlußszene des Déserteur III 11—12, in deren zweiter Hälfte das Rondo geistreich verwandt wird, gehört hierher, ebenso der rondohafte Schluß der Belle Arsène (1773). Der Wechsel von Soli und Tutti besonders wirksam im Félix (1777) III 12. [2] Cadi dupé, Ariette des Cadi I 6; Le faucon, Ariette der Eleonore 10. Die Vortragsbezeichnung Amoroso liebt Monsigny ganz besonders.

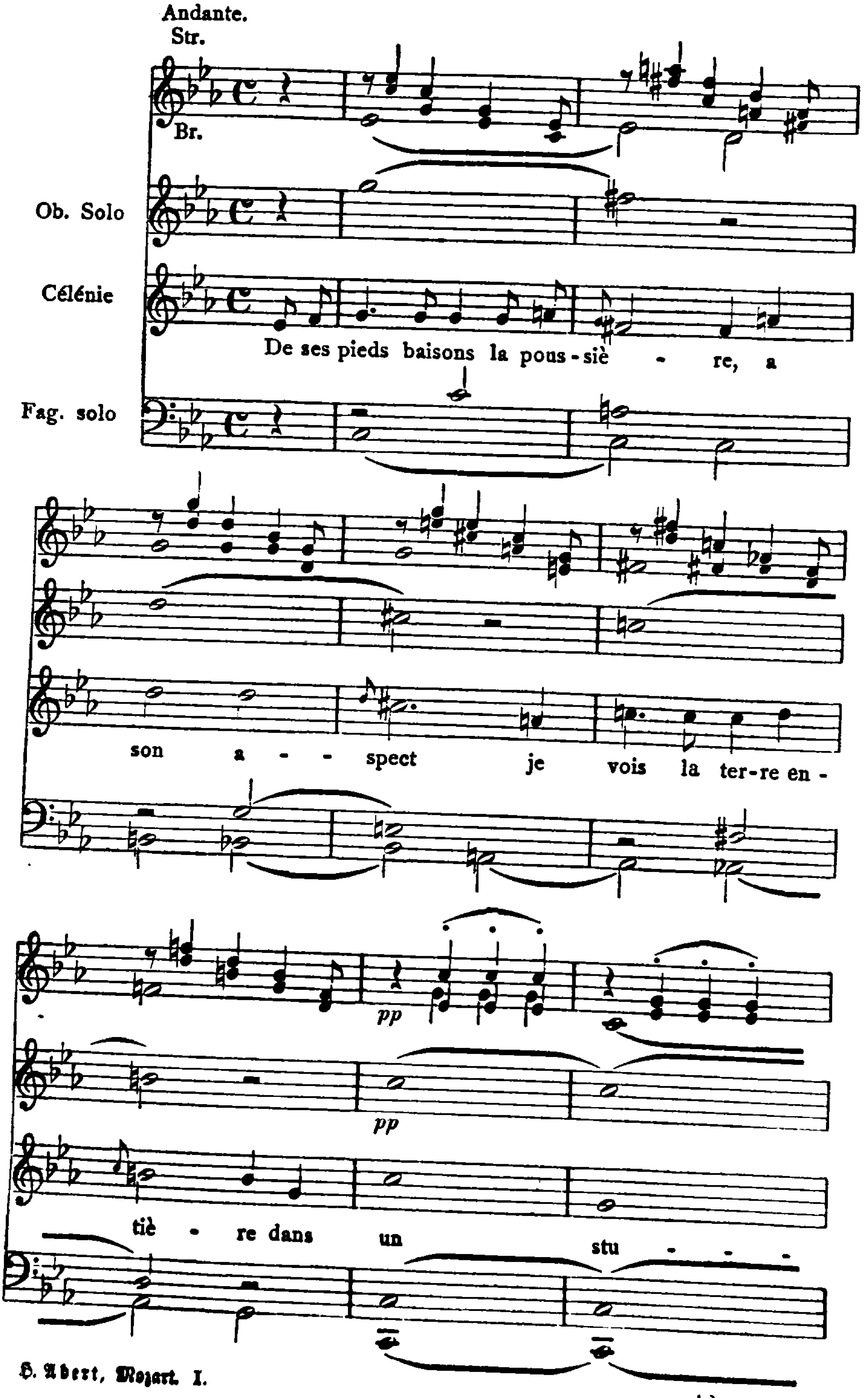


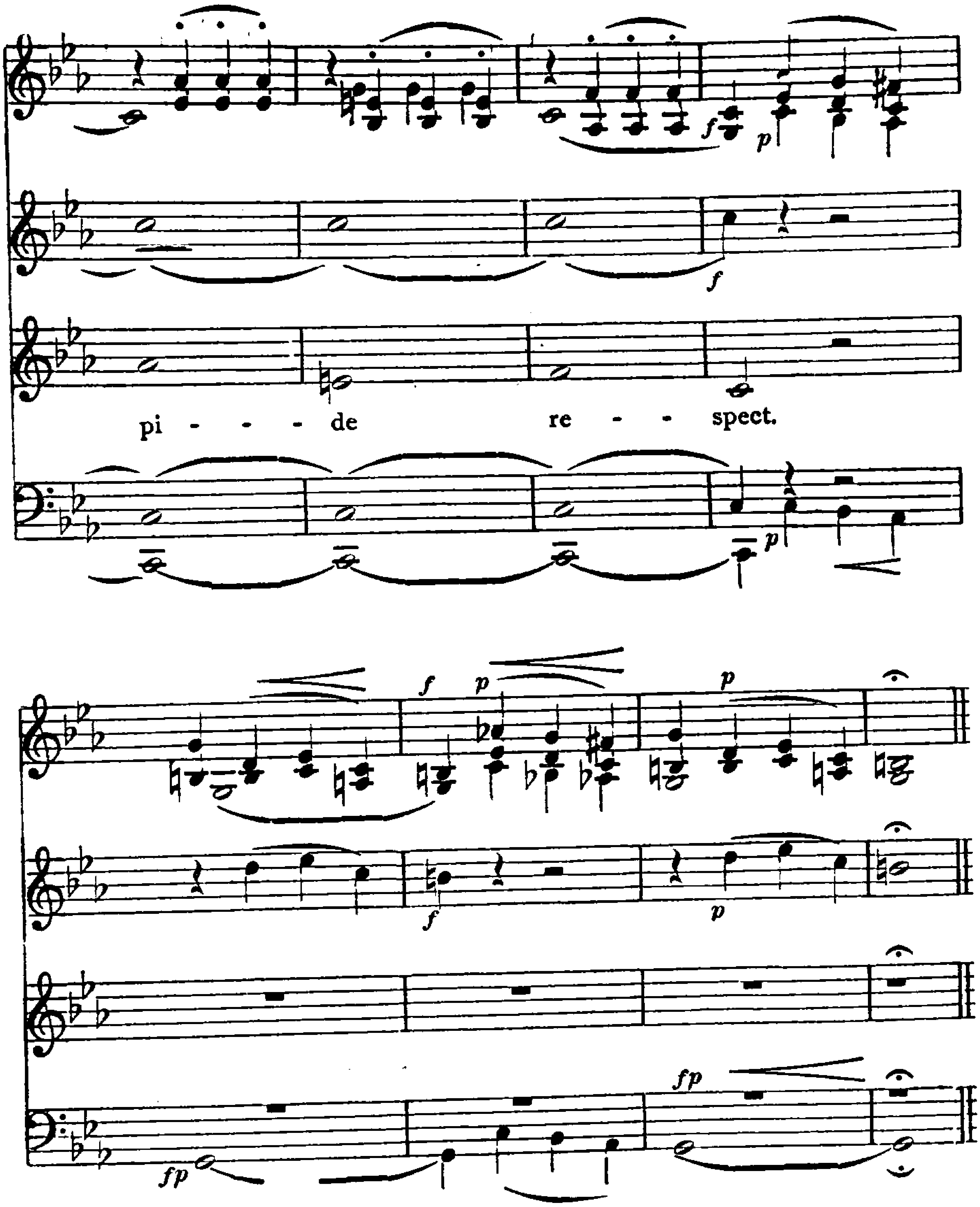
b)



als in den Zügen von schalkhafter Herzlichkeit und inniger Schwärmerei: für Belmonte und Blondchen kommen da namentlich der Durbin der Isle sonnante (1768, übrigens ebenfalls einer Entführungsgeschichte) und die Eleonore des Faucon (1772) in Frage.

Aber diese heitere Seite seiner Kunst, die sich mitunter bis zu einem an Beethoven gemahnenden Schwung steigert und in einer schlagkräftigen, packenden Rhythmik ihren Ausdruck findet, ist ganz merkwürdig mit nachdenklichen, ja grüblerischen Zügen gepaart. Hierin rückt von allen französischen Opernkomponisten Monsigny am allernächsten an Mozart heran. Auch die Ausdrucksmittel sind verwandt: charakteristisches und oft ganz überraschendes Auftreten der Molltonart, herbe Chromatik und lastende Synkopen. Ein Beispiel aus der freien Szene der Célénie aus der Isle sonnante möge dies klar machen:

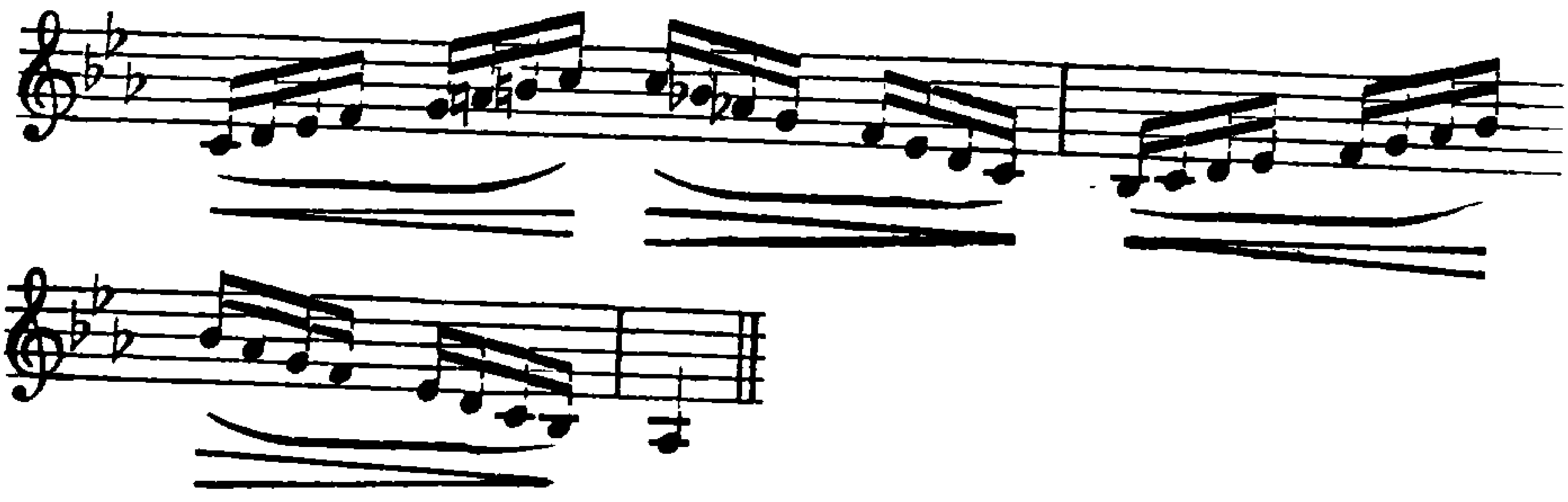

Andante.
Str.
Br.
Ob. Solo
Célénie
Fag. solo
De ses pieds baisons la pous-siè - re, a
son a - - spect je vois la ter-re en-
tiè - re dans un stu - - - -
pp
pp



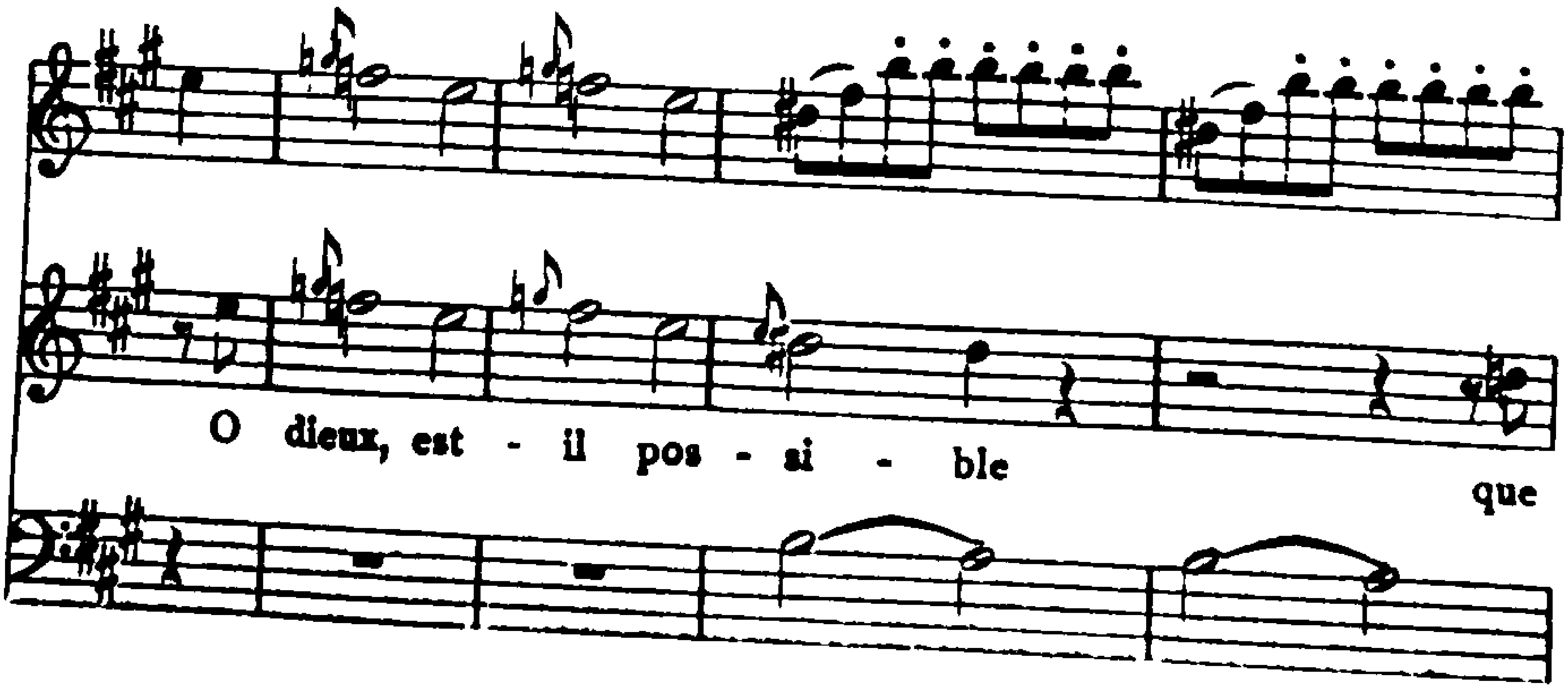
Die Neigung zu Stimmungsumschlägen auf engstem Raume bedeutet einen großen Fortschritt über Duni und Philidor hinaus und mußte auch Mozart besonders anziehen. Daß dabei instrumentale Quellen, höchstwahrscheinlich Stamitz selbst[1], vorliegen, zeigt sich darin, daß die Neuerung bei Monsigny vor allem den selbständigen Or-

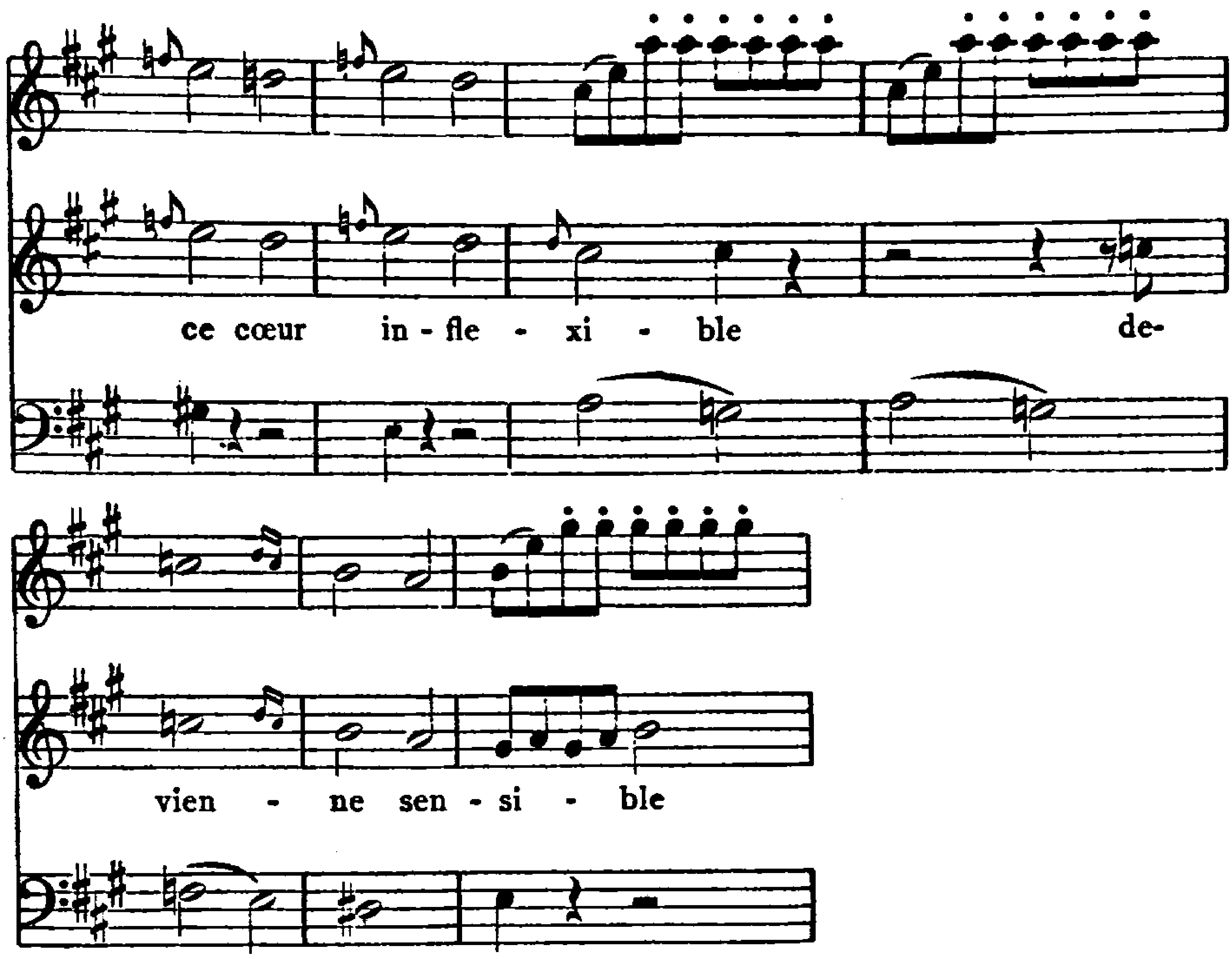
[1] Merkwürdiger Weise wird dieser Hauptbundesgenosse der Mannheimer in Paris von H. Riemann nur flüchtig erwähnt. F. J. Gossec stünde demnach mit seiner Anlehnung an Stamitz nicht allein.

chesterpart ergreift. Es gibt in der damaligen Zeit außer den Mannheimer Sinfonien keine Partituren, deren Dynamik so sorgfältig durchbezeichnet ist wie die seinigen. Da wimmelt es von großen und kleinen Crescendos und Diminuendos, an- und abschwellenden Haltetönen, Sforzatos, überraschenden ff- und pp-Einsätzen u. dgl. Schon die Ouvertüre der Aveux indiscrets bringt am Schlusse der Durchführung einen großen, auf einer Fermate endigenden Crescendoanlauf und setzt dann an den Schluß der Reprise, wie alle ihresgleichen, das Hauptthema, aber „en diminuant". In den folgenden Werken finden sich mitunter Crescendos, die eine ganze Strophe hindurch andauern (Rose et Colas 9), Diminuendos, die eine große, aufgeregte Szene schließlich im pp verhallen lassen (Félix I 16), und endlich die auch bei Mozart häufigen, halb gewaltsamen, halb nervösen kurzen Crescendi vor der Rückkehr in die Hauptthemen. In der Hauptsache dienen alle diese Mittel zwar der äußeren Situationsschilderung, aber auch die Seelenmalerei kommt nicht zu kurz. Bei Mozart wirkt diese Art der Orchesterbehandlung noch z. B. in den Skalenschauern des Don Giovanni nach (Isle sonnante II 8):



oder in dem Kanon zwischen Singstimme und Baß Belle Arsène III, 5:





Monsignys Partituren erfordern einen äußerst sorgfältigen Vortrag, sie sind reich an pittoresken Orchesterbildern aller Art und dementsprechend auch an neuen koloristischen Mitteln[1]. Nicht nur, daß die Bratschen fast immer, die Celli häufig von den Bässen getrennt werden, auch das Pizzikato findet eine ganz neue, pittoreske Verwendung[2], und ebenso das Konzertieren zwischen Bläsern und Streichern; ganze Arien werden nach Dunis Vorgang nur von einem Trio (einem Blasinstrument mit Begleitung der beiden Geigen) ausgeführt. Das Fagott liebt Monsigny als Soloinstrument ganz besonders, aber auch die Pikkoloflöte verwendet er in sehr charakteristischer Weise[3].

So gewähren seine Opern einen überaus mannigfaltigen Anblick, zumal da auch von dem Akkompagnato ausgiebig Gebrauch gemacht[4] und der überkommene Formenvorrat in freiester Weise — sehr oft unter Einschiebung kurzer Rezitative — behandelt wird. Philidor war auf allen Gebieten der Drastischere und als musikalischer Charakteri-

[1] Doch wird in fast allen Opern auch der Basso continuo vorgeschrieben. [2] So in dem Nachtbild Maître en droit II 6 oder in Lises Erzählung von dem Gesang des Klosterbruders (On ne s'avise jamais du tout 8). [3] Vgl. Roi et fermier III 1; Faucon 6. [4] Meist sehr geistvoll mit der folgenden Arie verbunden, Roi et fermier II 2. Das Rezitativ immer melodischer werdend Belle Arsène III 5.

stiker, besonders in den Ensembles, der Bedeutendere, Monsigny aber der Intimere und vor allem der Modernere; er liebt die komplizierteren seelischen Probleme. Die Instrumente, die allerdings auch schon bei Duni und Philidor nach altem französischem Brauch eine ziemliche Rolle gespielt hatten, reden bei Monsigny eine weit fortschrittlichere, den Wandlungen im Instrumentalstil angepaßte Sprache. Das zeigt sich auch in der großen Sorgfalt, die er auf die Entreakte und auf die Ouvertüren verwendet. Jene greifen meistens, wenn sie nicht, wie schon bemerkt, geradezu in die Handlung selbst hineingezogen werden, ein besonderes, bezeichnendes Gesangsstück aus dem Vorhergehenden heraus und wiederholen es in pikanter Instrumentation. Die Ouvertüren aber, auf die Monsigny weit mehr Gewicht legt als Philidor, sind bald ein- bald dreisätzig, bald selbständig, bald programmatisch und mit der Oper verbunden[1]. Die Ouvertüre des Déserteur ist mit ihrem buntscheckigen, unter anderem auch auf das Finale der Oper vorgreifenden Inhalt bereits eine richtige programmatische Potpourriouvertüre im Stile des 19. Jahrhunderts.

Ein neuer Abschnitt in der Geschichte der opéra comique beginnt mit André Erneste Modeste Grétry (1742—1813), der in Lüttich geboren und in Rom gebildet, von 1768 an bis in die napoleonische Zeit hinein die Pariser komische Oper mit einer glänzenden Reihe von Werken versorgt hat, die nicht nur in Frankreich, sondern auch in Deutschland zu dauerndem Ruhme gelangt sind[2]. Jahns Behauptung, erst Grétry habe die opéra comique zur echten Vertreterin des französischen Nationalcharakters in der dramatischen Musik gemacht[3], ist zwar ein Unrecht gegen Philidor und Monsigny, aber trotzdem verdankt die Gattung diesem Meister sowohl eine erhebliche Erweiterung ihres Stoffkreises nach außen, als eine Festigung ihres Baues und eine Klärung ihrer Ziele nach innen. Grétry ist weit zielbewußter zu Werke gegangen als seine Vorgänger[4]. Er war zwar kein durchaus

---

[1] Im Roi et fermier bildet die erste Arie mit variierten Motiven den dritten Satz der Ouvertüre. [2] Vgl. die Biographien von M. Brenet 1884, Ch. Gheude 1906 und H. de Curzon 1907. [3] I[4] 507. [4] Seine Lebenserinnerungen und Kunstanschauungen hat er niedergelegt in seinen Mémoires ou Essais sur la musique (1. Band Paris 1789; 1797 erschienen alle drei Bände, ebenso Brüssel 1829). K. Spazier gab das Werk im Auszug und mit eigenen Zusätzen Leipzig 1800 heraus („Grétrys Versuche über die Musik"). Das Werk ist zwar von Eitelkeit und Oberflächlichkeit nicht frei, wirkt aber trotzdem durch die schillernde Fülle seiner Ideen und durch die Anschaulichkeit der Darstellung.

klarer, aber ein äußerst vielseitiger und anregender Kopf; Gedanken, die erst eine weit spätere Zeit verwirklichen sollte, sprudelten aus seinem beweglichen Geist hervor, wie der des verdeckten Orchesters, der sinfonischen Dichtung, der Reform des Schulgesanges u. dgl. Ginge seine Kunst ebenso sehr in die Tiefe, wie sie in die Breite geht, wir besäßen in ihm einen Künstler ersten Ranges. Dazu reichte aber freilich weder seine Begabung aus, die den Schattenseiten des Lebens nicht gewachsen war, noch seine Persönlichkeit, der es trotz allen neuen Ideen doch an Klarheit und Entschiedenheit des Willens gebrach. Dafür hatte er unter den damaligen Pariser Musikern das feinste Ohr für die zahlreichen neuen Forderungen, die sich aus den Ideen Rousseaus und der Enzyklopädisten auch für die Opernbühne ergaben, und fand außerdem in Marmontel einen durchaus geistesverwandten, begabten Dichter. Beide waren von der Wahrheit des neuen Evangeliums ehrlich überzeugt und aufrichtige Verfechter des neuen Humanitätsglaubens, der damals die ganze gebildete Welt berückte. Sie begnügten sich aber nicht mehr mit den dem bürgerlichen Alltag entnommenen Stoffen, sondern fügten neue hinzu, deren Vorbilder hauptsächlich in der Literatur, zum Teil aber auch in vereinzelten Ansätzen der früheren Oper lagen. Der wichtigste neue Stoffkreis war der romantische (im Sinne der Zauberoper)[1], und ein Werk, das durch seinen ungeheuren Erfolg in der Geschichte der Gattung geradezu Epoche gemacht und namentlich das deutsche Singspiel aufs Nachhaltigste befruchtet hat, war Zémire et Azor 1771, einer der Hauptahnen der späteren romantischen Oper, wenn auch der Unterschied gegen diese nicht übersehen werden darf. Denn auch dieses Märchen in Opernform ist noch ein unverkennbarer Absenker Rousseauschen Geistes, der sein erträumtes Ideal jetzt schon nicht mehr in den unverbildeten Kreisen der kleinen Leute, sondern in einer reinen Phantasiewelt suchte[2]. Auch ist das Zauberhafte häufig nicht viel mehr als eine äußere Zutat; es fehlt

[1] „Romantisch" ist hier natürlich im landläufigen Sinne als Gegensatz zu „Klassisch" gebraucht. Im Grunde genommen trägt ja auch die alte Oper mit ihrer Vorliebe für das Wunderbare einen romantischen Charakter, zumal da, wo sie sich nicht antiker Stoffe bedient. Werke wie Glucks Orpheus und Armida stehen aber auch der ganzen Auffassung nach der Romantik besonders nahe. [2] Dahin gehören auch die entlegenen Völkerschaften wie der Hurone (Le Huron 1768) oder das Mittelalter, wie in Aucassin et Nicolette (1779) mit dem bezeichnenden Untertitel les moeurs du bon vieux temps; es sind die Vorläufer der späteren Erotik und Ritterromantik in der Oper.

alles Ahnungsvolle, Subjektive, und auch die Naturbilder halten sich durchaus im hergebrachten Rahmen des Malerischen; von einer Beseelung der Natur ist noch keine Rede. Dagegen ist wichtig das Hauptmotiv des Ganzen, die Erlösung eines fluchbeladenen Verzauberten durch die treue Liebe eines Mädchens, ein Motiv, das dann das deutsche Singspiel mit besonderer Vorliebe aufgegriffen und die spätere Oper geradezu in den Mittelpunkt ihrer Textwelt gestellt hat. Einen weiteren wichtigen Schritt tat Grétry mit seinem Richard Coeur de lion (1784, von Sedaine) mit seiner abenteuerlichen Errettung des gefangenen Königs aus langer Kerkerhaft. Das ist der Typus der „Schreckensoper"[1], die sich in der Revolutionszeit als Spiegelbild der blutigen Tagesereignisse besonderer Beliebtheit erfreute und noch in Beethovens Fidelio nachwirkt.

Aber nicht nur diesen Neuerungen dankte Grétry seinen ungeheuren und anhaltenden Erfolg, sondern auch seiner eigentümlichen musikalischen Begabung. Er war weit vielseitiger als seine beiden Vorgänger und verstand es vor allem, der Gefühlssprache seiner Zeit einen im besten Sinne volkstümlichen und natürlichen Ausdruck zu geben. Der feurige Schwung jener revolutionären Zeit spricht aus seiner Kunst ebenso deutlich wie ihre empfindsame Schwärmerei, die freilich schon bei ihm gelegentlich ins Leirig-Sentimentale ausartet. Das waren Vorzüge, die für das damalige Publikum den Mangel des Grétryschen Talentes, das Fehlen wirklicher Größe und Tiefe, mehr als ersetzten. Gesellte sich ihnen doch ein weiterer, für die Franzosen besonders wichtiger Vorzug hinzu, eine selten versagende, außerordentlich bewegliche dramatische Phantasie. Grétry weiß seinen Stoffen originelle und packende Situationen abzugewinnen, seine Charaktere treffend nach dem damaligen Leben zu zeichnen und besonders durch eine sorgfältige Deklamation den volkstümlichen Stil mit wirklich dramatischem Geist zu erfüllen. Auch bei seinen Melodien könnte man mit J. A. P. Schulz vom „Schein des Bekannten" sprechen: sie gehen kraft der innigen Verschmelzung des musikalischen mit dem poetischen Ton den Sängern zwanglos und natürlich vom Munde und entfalten dabei doch alle die schillernden melodischen und rhythmischen Reize des französischen Liedertones.

Das hat bei Grétry zu einer bewundernswerten Schmiegsamkeit

[1] H. Kretzschmar, Ges. Aufs. II 340.

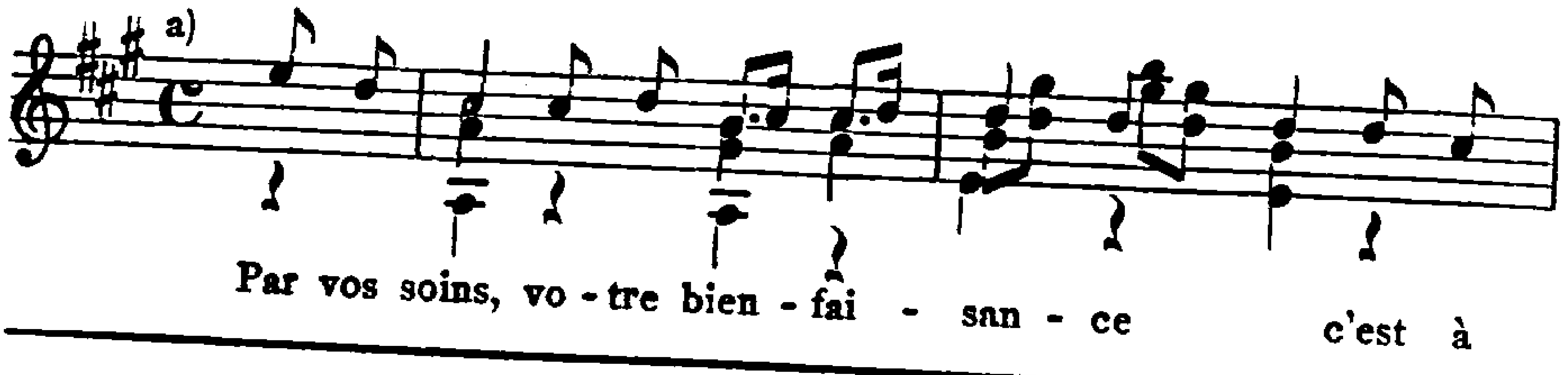
in der Behandlung der Form geführt. Zwar hat er zu den bisher üblichen Lied- und Arienformen, zu denen hier auch noch die zweiteilige italienische Buffoarie tritt, grundsätzlich keine neue hinzugefügt, behandelt sie aber dafür mit einer dramatischen Freiheit, zumal in den späteren Werken, daß der alte Grundriß manchmal kaum noch zu erkennen ist. Besonders liebt er eine Verschmelzung der dreiteiligen italienischen Arie mit dem französischen Rondeau (mit Mineur): viele seiner Arienmittelsätze stehen in Moll und sind auch von erheblicher Länge, während das Dacapo nicht selten stark verkürzt wird. Aber auch wo dies nicht der Fall ist, erfährt das Dacapo durch sinnvolle gesangliche oder instrumentale Variation zumeist eine äußerst wirksame Steigerung; auch wird mitunter die Reihenfolge der Themen gewechselt, es werden die gegebenen erweitert, neue kleine Episoden eingeschaltet usw. — kurz, was Beweglichkeit der Tonsprache anlangt, konnte Mozart gerade von Grétry besonders viel lernen. Kommt es doch außerdem, namentlich in den späteren Werken, öfters vor, daß der Mittelsatz einer Arie ein Akkompagnato oder gar ein Orchestersatz mit stummem Spiel ist. Aber auch die alten Liedtypen, wie die Romanze, die früher bei aller Rücksicht auf die äußere Situation doch stets mehr oder minder den Charakter einer Einlage getragen hatten, wachsen jetzt wie von selbst aus dem dramatischen Verlauf heraus[1], und Blondels Gesang im Richard wird durch häufige bedeutungsvolle Wiederholung sogar zum Hauptgedanken der ganzen Oper, wie denn Grétry überhaupt die Technik des Erinnerungsmotivs weit folgerichtiger und dramatischer weiter entwickelt als die Italiener, z. B. Piccinni[2], und auch darin somit für die Kunst des 19. Jahrhunderts besondere Bedeutung gewonnen hat[3]. Im Laufe der Entwicklung mehren sich endlich die großen, aus rezitiertem und gesungenem Sologesang, Ensembles, Chor- und selbständigen Orchestersätzen frei gemischten Szenenkomplexe, die zum größten Teile den Standpunkt B o i e l d i e u s, A d a m s und A u b e r s schon vorwegnehmen. So hat Grétry unbeschadet der Verdienste seiner Vorgänger die opéra comique aus der kleinbürgerlichen Singspielsphäre heraus endgültig höheren Zielen zugeführt. Ja er hat, zeitweise wenigstens, sogar den Versuch gemacht, den Dialog durchzukomponieren, ist aber allerdings von diesem

---

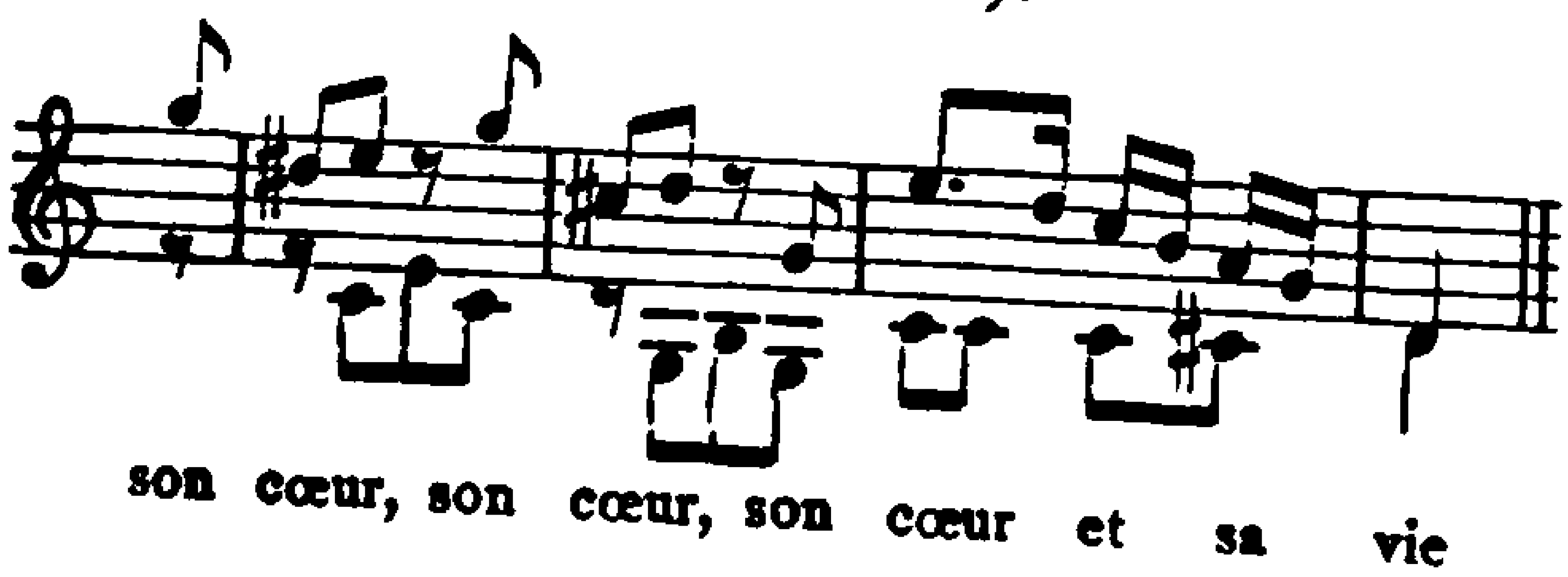
[1] Vgl. das seltsam schwüle Soldatenlied des Bredau im Aucassin II 2.
[2] S. o. S. 429. [3] Vgl. den Schrei des Hahns und des Geiers in der Fausse magie (1776).

Gedanken bald wieder zurückgekommen[1]. Dagegen fehlen bei ihm die Einlagen bekannter Lieder[2] von Anfang an vollständig.

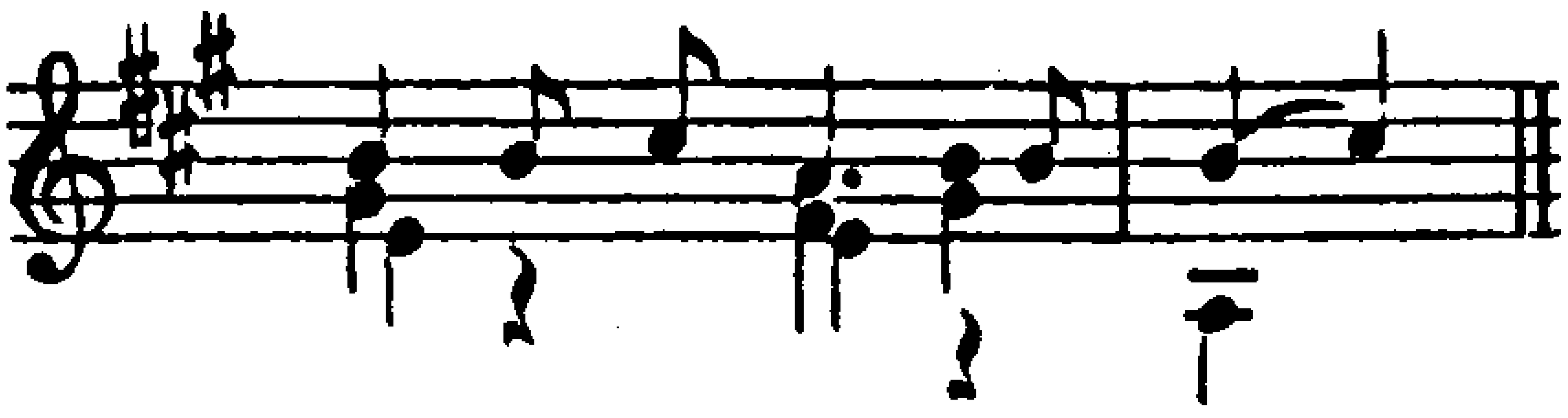
Die fünf italienischen Lehrjahre haben in Grétrys Kunst tiefe Spuren hinterlassen. Nicht allein die formale Struktur mancher Arien bezeugt dies, sondern auch ihre Melodik. Es ist nicht schwer, bestimmte südliche Lieblingswendungen und Kadenzbildungen herauszustellen[3], und mitunter wird der italienische Stil sogar sehr ergötzlich parodiert[4], aber noch wichtiger sind der freiere Schwung und die breiteren Bogen der Grétryschen Melodik, die nach Italien weisen und den festgespannten Rahmen der französischen Tanzrhythmik durchbrechen. Dagegen bedient er sich der realistischen italienischen Buffosprache verhältnismäßig selten, wie denn überhaupt Karikatur und Parodie bei ihm noch schwächer vertreten sind als bei seinen Vorgängern[5]. Alle italienischen Züge vermögen indessen die französische Grundlage nicht zu verwischen. Diese besteht auch bei ihm noch in den alten Liedertypen, nur daß sie, wie schon bemerkt, mit dramatischem Geiste durchdrungen werden. Im unverfälschten Volkston begegnet sich Mozart öfters mit Grétry, man vergleiche[6]:



[1] Colinette (1781), Embarras des richesses (1782) und Caravane du Caire (1783) sind durchkomponiert, dagegen erscheint der Dialog bereits wieder im Richard (1784) und Panurge (1785). [2] S. o. S. 645. [3] In Linvals Arie Fausse magie 13 erscheint sogar Paisiello (S. o. S. 437):

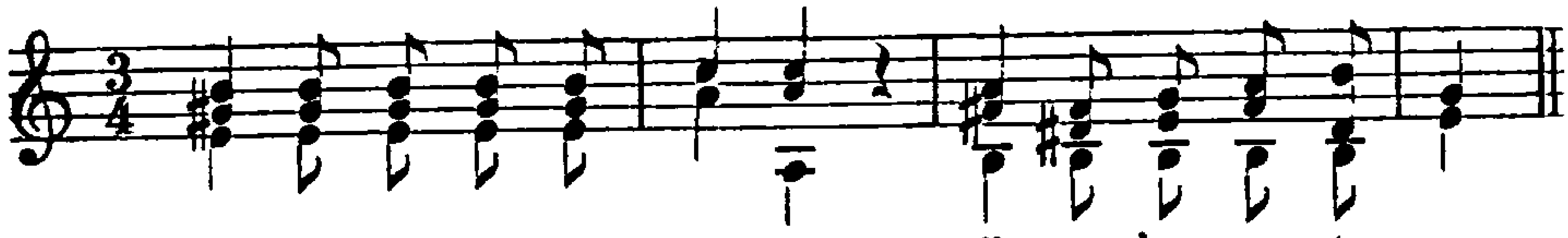


[4] So in Juliettes Arie Amitié à l'épreuve (1770) I 6 und in der Arie der Italienne, Caravane du Caire II 5. [5] Im Jugement de Midas kopiert Marsyas den Stil der tragédie lyrique im »gout des nos aïeux«, Pan den des Gassenhauers, während Apollon für den natürlichen Gesang der opéra comique den Ausschlag gibt. [6] Amitié à l'épreuve (1770) III 4. Amant jaloux III 3.



b)

Auch die echt französische Melodik mit den raschen Tonwiederholungen hat bei ihm ihre Spuren hinterlassen. Der Amant jaloux (1778) z. B. enthält in seinem ersten Finale eine dem Figaro nahe verwandte Situation, wo ein Eifersüchtiger das Öffnen eines ihm verdächtigen Kabinetts fordert. Als es geschieht, malt sich die allgemeine Überraschung in folgendem Gesang:



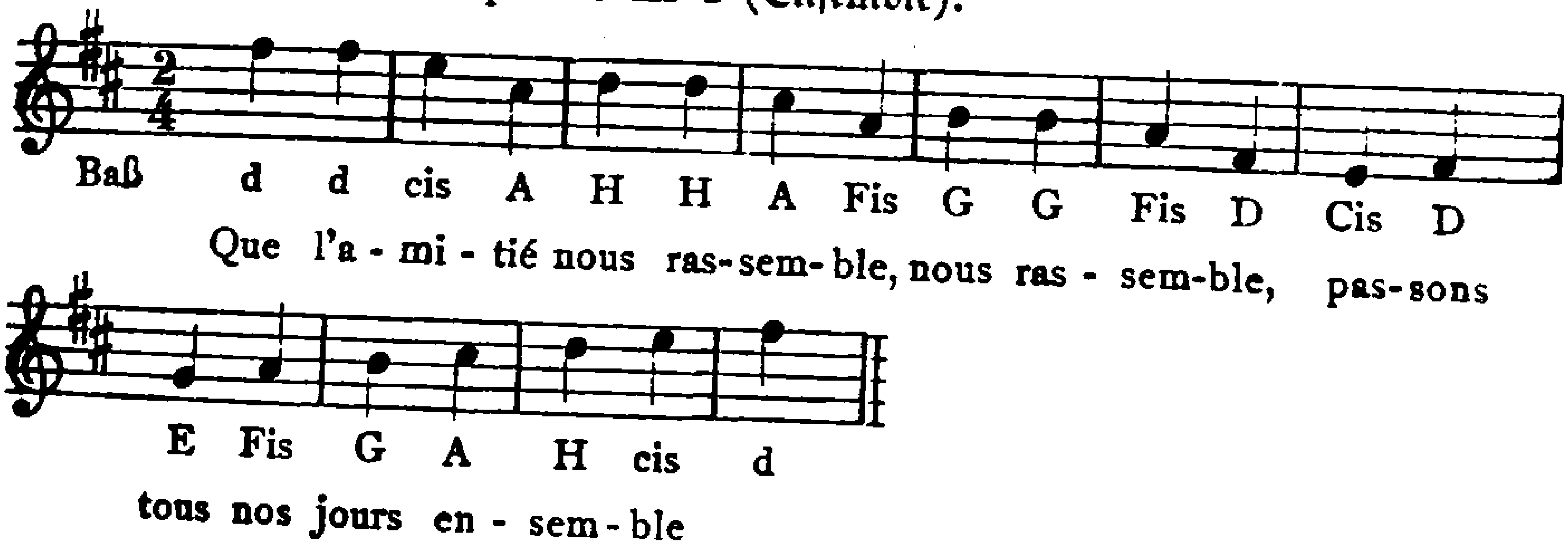
Aber auch abgesehen von diesen und ähnlichen unmittelbaren Anklängen, die natürlich wiederum nicht als bewußte Entlehnungen aufgefaßt sein wollen, sondern lediglich als Belege für Mozarts wachsende Annäherung an die opéra comique, ist er im Allgemeinen, was die Melodik anlangt, dem Franzosen stark verpflichtet, und zwar nicht allein in seinen Gesangs-, sondern auch in seinen Instrumentalwerken. Sein Talent, volkstümlich und dabei doch dramatisch zu musizieren, sowie die melodische und namentlich die rhythmische Beweglichkeit seiner Tonsprache fand hier reiche Förderung. Es ist bezeichnend, daß sich ihm an Grétrys Musik besonders ihre frischen und liebenswürdigen und dann wieder ihre innigen und schwermütigen Seiten eingeprägt haben. An echter und großer Empfindung und an leidenschaftlichem Pathos vermochte ihm freilich der gerade hierin ziemlich matte und unselbständige Franzose nur wenig zu bieten[1]; auch da, wo dieser das Volkstümliche ins Platte und Philisterhafte ver-

[1] Höchstens käme die feierliche Baßarie des Eumene in den Mariages samnites III 6 (1776) mit ihrer die tiefen Register ausnützenden Melodik in Betracht.

wässert[1], ist er ihm nicht gefolgt. Ebensowenig allerdings in einem andern charakteristischen Typus: jenen eigentümlich hoch gestimmten, drängenden Melodien, meist in gleichen Notenwerten und mit einfacher, aber kraftvoller Harmonik, die dann in Beethovens Kunst tiefe Spuren hinterlassen haben[2]; aus dem Schlußchor des Raoul Barbebleue weht uns sogar bereits der heiße Atem der Marseillaise an.

Daneben bedient sich Grétry spannender, realistischer Mittel, wie z. B. der Pausen an besonders kritischen Stellen[3] — auch hierin ein Vorbild Beethovens —, des Deklamierens auf einem Ton[4] und namentlich jener ausdrucksvoll deklamierten, ganz kurzen Adagiopartien, die in den Allegros meist dem Beginn der Reprise vorangehen und sich auch bei Mozart häufig finden. Die Koloratur läßt Grétry häufiger zu als seine Vorgänger, im Übermaß jedoch nur in Stücken von ganz offenkundig italienischem oder parodistischem Gepräge. Am glücklichsten ist seine Melodik in der Wiedergabe einfacher, natürlicher Empfindung, daneben, wie die Dunische, in der mürrischen, halb unheimlichen Art des Humors[5] und in der Darstellung preziösen weiblichen Wesens[6]. Für die beiden Ausdrucksgebiete freilich, auf die ihn seine erweiterte Textwelt von selbst hinführte, das Romantische und das Exotische, bleibt er nicht selten den richtigen Ton schuldig[7].

[1] Einen später beliebten, leirigen Melodietypus hat schon Grétry populär gemacht: Elfsilbler mit drei Achteln Auftakt und weiblicher Kadenz („Denkst Du daran, mein tapfrer Lagienka"). Vgl. Silvain (1770, deutsch als „Erast und Lucinde") Duo Sc. 4.
[2] Vgl. z. B. Amitié à l'épreuve III 4 (Ensemble):



Bei Beethoven läßt sich dieser Typus bis in die Chorphantasie und das Finale der Neunten verfolgen. [3] Embarras des richesses III 5. [4] So bei der Prophezeiung der Zigeunerin Fausse magie 14 und beim Lesen des Briefs Évènements imprévus (1779) 1. Finale. [5] Vgl. die beiden Helden der Deux avares (1770). [6] Ami de la maison (1771) I 1. Le Magnifique (1773) III 5. [7] Sehr wenig charakteristisch sind z. B. die Araber in der Caravane I gezeichnet, dagegen die romantische Stimmung ausgezeichnet getroffen im Richard II 5.

Ganz besonders aber war ihm die jüngere Generation und speziell Mozart wegen seiner Erweiterung der Technik des Ensemblegesanges zu Danke verpflichtet. Zwar tragen zahlreiche Sätze dieser Art auch bei ihm noch ein rein musikalisches Gepräge, doch sind auch sie treffend der dramatischen Situation angepaßt, wie z. B. das reizende Trio der ihren Vater erwartenden Töchter in der Zémire II 1. In den wirklich dramatischen dagegen, namentlich da, wo die Handlung auch äußerlich fortschreitet, entfaltet Grétry eine Schmiegsamkeit und Freiheit der Form, die alle seine Vorgänger weit übertrifft. Die einzelnen Charaktere heben sich wirksam von einander ab; zu rechter Zeit werden Soli und Ensemble mit französischem Geschick einander gegegenübergestellt und Gruppen gebildet. Lied-, Arien- und Rondoform (mit einer oder mehreren Episoden) werden mit steigender Freiheit behandelt, die alten Motive am richtigen Platze von neuen abgelöst und an bedeutungsvollen Orten wiederholt, Gesang und Deklamationston sinngemäß verteilt, sodaß schließlich umfangreiche Ensembleszenen entstehen, bei denen die frühere Einsätzigkeit mehr und mehr einem vielgliedrigen Bau weicht. Allerdings ist dabei der Einfluß des italienischen Buffofinales ganz unverkennbar; er zeigt sich namentlich auch in der Neigung, im weiteren Verlaufe frühere Teile variiert zu wiederholen[1]. Ein besonderes Geschick bekundet Grétry im allmählichen Aufbau solcher großen Sätze: er beginnt zunächst mit einem Einzel- oder Zwiegesang, dann treten wie von ungefähr weitere Stimmen hinzu, und mit einem Male stehen wir mitten in einem großen dramatischen Ensemble drin[2], dem sich in vielen Fällen auch noch der Chor anschließt[3]. In diesem häufigen Hinzuziehen des Chores, besonders zur Zeichnung der äußeren Situation, hatte die französische komische Oper einen unleugbaren, großen Vorsprung vor der italienischen, und zwar benutzt sie den Chor keineswegs bloß um des volleren Wohlklangs, sondern auch um echt dramatischer Wirkungen willen[4]. Die Chöre werden immer zahlreicher, namentlich in Opern wie Colinette à la cour, die sich auch sonst, mit Tänzen und durchgehendem Rezitativ, der ernsten Oper am meisten nähern[5]. Das Vaudeville als Schlußstück hat Grétry zunächst einfach

[1] Vgl. Fausse magie 20. Évènements imprévus I 5. [2] Mariages samnites II 3. Amant jaloux III 3. [3] La Rosière de Salency (1774) I 10. [4] Vgl. den mit dem Duett verbundenen Janitscharenchor Deux avares III 3. [5] In der Colinette III 8 treten sogar zwei Chöre in kunstvollem Satz einander gegenüber.

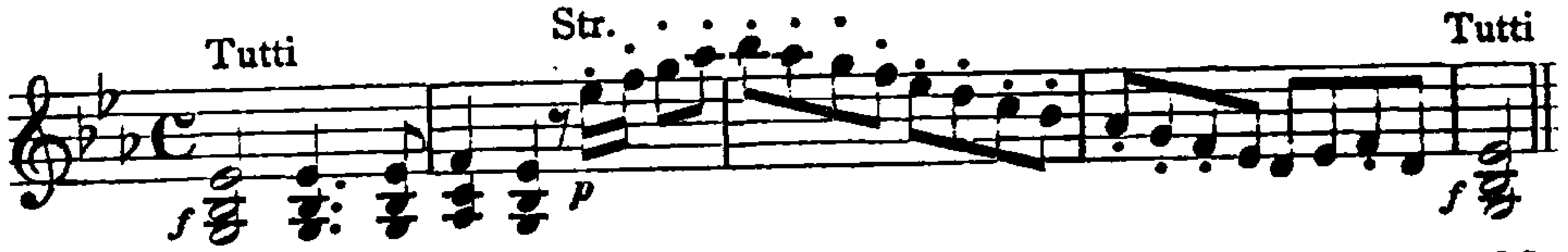
übernommen; von 1773 ab verzichtet er zu Gunsten freierer Ensemblesätze darauf, fügt es jedoch z. B. in der Fausse magie und im Amant jaloux einem größeren Finale als einzelnes Glied wieder ein[1].

Auch im begleiteten Rezitativ folgt Grétry in erster Linie altfranzösischen Spuren, wiewohl namentlich in den späteren Werken italienische Wendungen, besonders an den Schlüssen, nicht fehlen. Die Deklamation ist sehr scharf und drastisch, und sogar Vortragsbezeichnungen tauchen bisweilen auf[2]. Doch mischt auch Grétry, wiederum nach altfranzösischem Brauch, der sich noch bis in Meyerbeers Kunst hinein verfolgen läßt, dem Rezitativ gerne kleine Tanzsätzchen ein, um den Zuhörer nicht zu ermüden. Von den häufigen, kleinen rezitativischen Einschiebseln in den Gesangsstücken war bereits die Rede; sie haben sich später in der Schreckensoper zum Melodram weiterentwickelt[3]. Besonderes Leben aber empfangen diese Rezitative durch die sinnvolle Beteiligung des Orchesters, und damit stehen wir vor einer weiteren originellen Seite der Grétryschen Oper. Schon äußerlich ist sein Orchester weit farbenreicher als das seiner Vorgänger. Bereits der Huron von 1768 verlangt Klarinetten[4], in der Colinette erscheinen flûte und hautbois de tambourin (III 6, 9), in den Deux Avares (I 1) und im Amant jaloux (II 14) die auch für Mozart wichtige Mandoline, in der Amitié à l'épreuve (I 6) die Harfe, in den verschiedenen orientalischen Opern (z. B. Caravane II 2) der Triangel. Aber auch gebräuchlichere Instrumente nutzt Grétry ergiebiger und eigentümlicher aus, so namentlich die Pikkoloflöte. Er verwendet sie gelegentlich bereits zur Zeichnung jener schwül sinnlichen, exotischen Stimmung, die wir dann, ganz offenbar unter Grétryschem Einfluß, im Bacchusduett der Entführung und in der Monostatosarie der Zauberflöte antreffen[5]. Aber auch von den Streichern werden bisweilen besondere Spielarten verlangt[6]. Endlich tritt das ganze Orchester gelegentlich im Dienste einer malerischen Dynamik auf, sei es

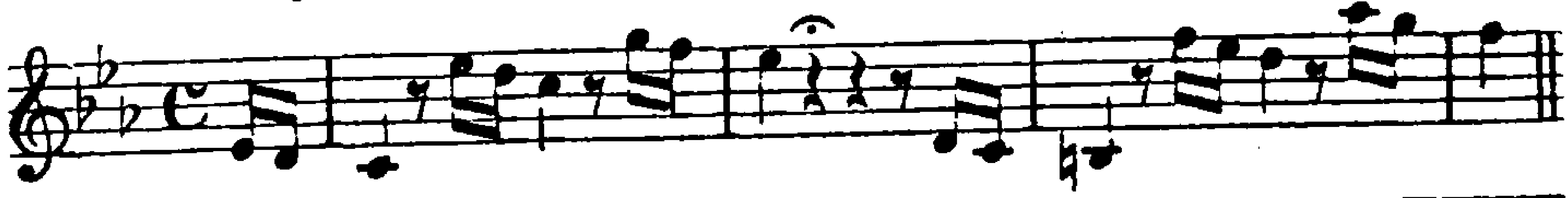
[1] Innerhalb eines Aktes taucht es in den Mariages samnites II 3 auf. [2] Schon im Huron II 13. [3] In den Mariages samnites III 7 wird der spannende Höhepunkt des Duetts, die Nennung des Namens, plötzlich im Rezitativ behandelt. [4] Sc. 4 mit dem bezeichnenden Zusatz: si l'on n'a point de clarinettes, les hautbois peuvent jouer leurs parties en jouant un ton plus haut. Das Stück ist ein pastoraler Siciliano. [5] Vgl. die Arie des hier als Idealnaturmensch gezeichneten Negers Amilcar in der Amitié à l'épreuve I 8. Auch die Flöte des Pan (Jugement de Midas I 2) gehört hierher. [6] »Sur la touche« und »au chevalet« Ami de la maison III 1.

hinter der Szene[1], sei es mit einem allmählich verhallenden Marsch — einem Effekt, den Mozart in umgekehrtem Sinne gleich im Idomeneo und dann im Figaro wieder aufgenommen hat[2].

Zahllos sind die größeren oder kleineren selbständigen Orchesterbilder, die den Gesang und die Situation erläutern und oft ganz selbständig weiterführen[3]. In der Schilderung der äußeren Umgebung und der Lebenskreise, in denen sich eine Handlung abspielt, hat Grétry keiner seiner Mitbewerber auch nur annähernd erreicht, und in seinen besten Werken weist seine Orchestersprache mitunter deutlich in die spätere, besonders die romantische Zeit voraus. Die Zémire bietet dafür lehrreiche Beispiele: während die Zauberwolke noch ganz nach alter Art geschildert ist, erscheinen die Genien III 4 in feierlichen, langgezogenen Akkorden, die später in ein flammendes Tremolo übergehen[4], Azors Arie IV 3 sinkt, gleich der des Beethovenschen Florestan, nach drängendem, hoffnungsvollem Aufschwung im Orchesternachspiel gebrochen in sich zusammen, und Zemire vollbringt in ihrer Arie IV 4 ihr Erlösungswerk mit Hornklängen, zum Teil hinter der Szene, Flötenechos und glitzernden Triolen in den Geigen. Endlich sei auch die dem Blondel des Richard als musikalisches Wahrzeichen mitgegebene Soloviolinе erwähnt. Alle diese Motive sind der Mehrzahl nach sehr glücklich und schlagkräftig erfunden; manche davon klingen deutlich bei Mozart nach, wie z. B. die bei Grétry besonders häufigen Tuttieinsätze, denen abwärts führende Staccatoskalen (oft in Terzen) der Violinen folgen, vgl. Rosière de Salency (1774) III 2:

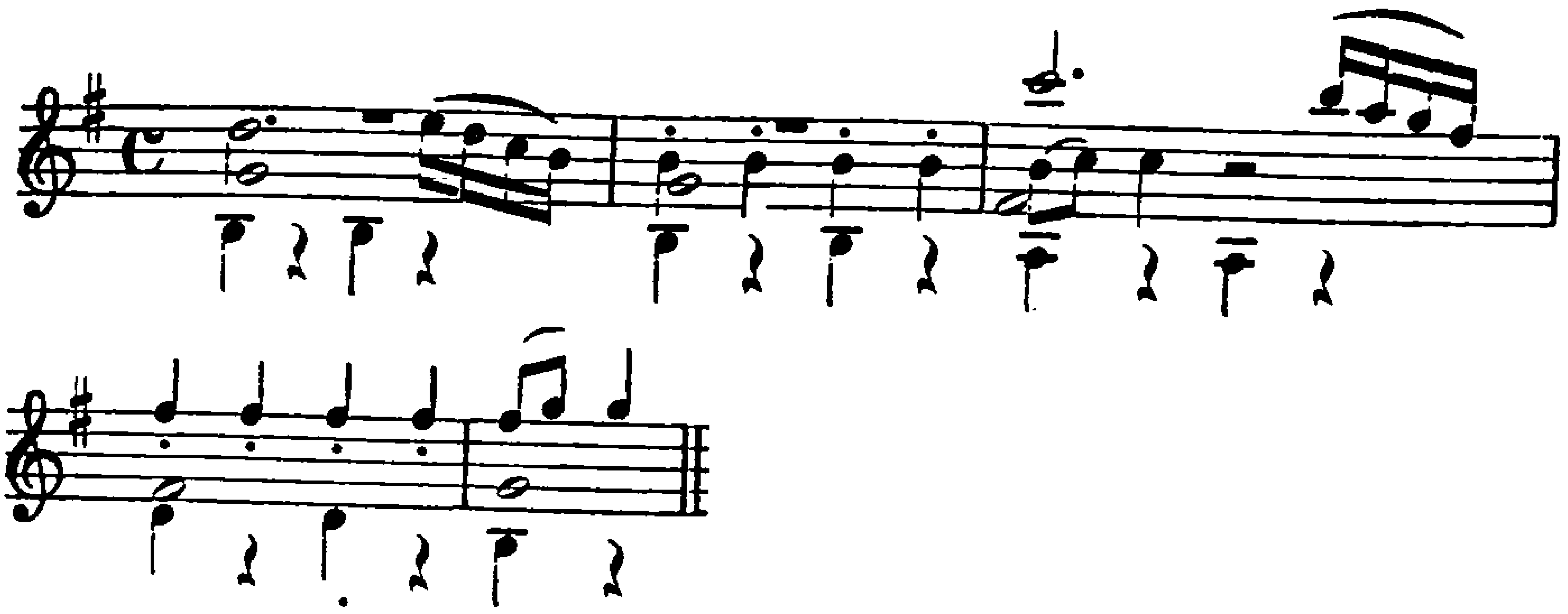


oder die kurz angebundenen, herrischen Motive, Fausse magie 20:



[1] Zémire III 6. [2] Magnifique, vierter Teil der Ouvertüre. Auf Beethoven weist unmittelbar der lange, anschwellende Trompetenton hin, der als Zeichen der nahenden Retter im zweiten Zwischenakt des „Blaubart" und dann wieder III 2 den Fluß der Entwicklung unterbricht. [3] So endet z. B. der erste Akt der Zémire mit einer vollständigen »symphonie qui exprime le vol du nuage«. [4] Ein ähnlicher Effekt Panurge III 3 in dem den Tanz der Kobolde einleitenden Rezitativ.

Einen direkten Vorklang des Figaro bringt der Magnifique III 8:



Auch in den Gesängen ist das Orchester mit einzelnen malerischen Glossen außerordentlich freigebig; wo es nicht selbständig mitwirkt, sucht es doch häufig die Melodie der Singstimme zu umspielen und ihr vor allem durch rhythmisches Variieren ein schärferes Gesicht zu verleihen.

So wenig Mozart in seinen Briefen von Grétry Notiz nimmt, so sehr mußte die neue Welt, die sich ihm da auftat, doch seine Phantasie beschäftigen. Es war kein Wunder, wenn Grétry in Paris der Mann des Tages war. Denn erst er hat der opéra comique ein Gebiet voll erschlossen, das den Franzosen seit den Anfängen ihrer Oper überhaupt besonders am Herzen lag: die Ballettkunst im weiteren Sinne einer geistreichen Programmusik überhaupt. Es kommen dabei weniger die eigentlichen Ballettszenen in Betracht, trotzdem auch sie der Handlung meist organisch angegliedert sind[1], als die großen, pittoresken dramatischen Genrebilder, die Grétry mit ebensoviel Realistik als Poesie auszugestalten versteht. Da gab es neben den beliebten Sturm-[2], Jagd-, Kampf- und Soldatenszenen neue Bilder, eine Schmuckszene, eine Musikstunde, ländliche Feste aller Art neben vornehmen Bällen, Aufzüge von Gefangenen, türkischen Wachen, wahrsagenden Zigeunern mit allerhand Hokuspokus, einen Sängerwettstreit u. dgl. und vor allem ganze Scharen romantischer Kobolde aller Art. Es ist Grétry zwar nicht immer gelungen, für diese Szenen den charakteristischen Ton zu treffen, und manche der fremden Gäste reden eine gut kleinbürgerliche Sprache, in andern dagegen sind ihm wirklich

[1] So in der Collinette II 14, einer Ballszene, wo der Tanz mit dem Finale verbunden ist. [2] Berühmt war die Erzählung des Pierrot von seinen Seeabenteuern im Tableau parlant (1769) So. 7.

neue Töne geglückt, die dann in der späteren Zeit einen vernehmlichen Widerhall gefunden haben.

Kein Wunder, daß diese programmatischen Neigungen Grétrys auch seine Ouvertüren entscheidend beeinflußt haben: nur eine kleine Minderheit ist frei davon. Die Mehrzahl ist ein- oder dreisätzig. Die einsätzigen und die ersten Allegros der dreisätzigen weisen eine lockere Sonatenform mit Neigung zur Zweiteiligkeit auf, insofern die Reprise meist um eines der beiden Hauptthemen verkürzt wird; das Hauptthema pflegt dabei nach französischem Brauch erst am Schlusse wiederzukehren[1], die Durchführungen sind thematisch gewöhnlich sehr frei gehalten. Die dreisätzigen Ouvertüren aber folgen in den seltensten Fällen dem italienischen Sinfonieschema, sondern ordnen ihre Sätze je nach dem Programm frei an[2]. Besonders häufig ist eine Form, die Mozart noch in der „Entführung" nachgeahmt hat, nämlich die Einschaltung eines langsamen Satzes zwischen die beiden Hauptteile des Allegros[3]. In den späteren Werken macht sich, wohl unter Glucks Einfluß, die Vorliebe für die französische Form Langsam — Rasch geltend, doch ist auch hier das Programm das Bestimmende.

Diese Programme sind aber fast sämtlich unmittelbar szenischer Natur, weswegen manche davon direkt den Vortrag vor offenem Vorhang verlangen. Die Ouvertüre zur Zémire schildert die Unterbrechung eines friedlichen Glücks durch einen Sturm, der sich noch in den ersten Akt hinein fortsetzt, die zum Jugement de Midas zaubert zuerst die Eselsohren des Midas hervor und schildert dann ausführlich Apollons Sturz aus dem Himmel, in die zum Aucassin tönt bereits der Ruf »Aucassin! Mon fils!« des alten Garin herein, besonders pittoresk ist die des Magnifique, die in vier Sätzen einen von zwei Mädchen beobachteten Gefangenenzug hinter der Szene schildert[4]. Die Ouvertüre des Richard zieht endlich nach einem kurzen, fanfarenartigen Stück gleich den Chor heran. Daß die meisten dieser Ouvertüren unmittelbar in die erste Szene hinüberführen, ist unter diesen Umständen selbstverständlich.

---

[1] Ganz locker ist die Ouvertüre der Rosière de Salency gebaut, sie erinnert in ihrem Bau an Mozarts Ouvertüre zu Les petits riens. [2] Suitenhaft ist die Ouvertüre des Ami de la maison: Allegretto-Menuett-Rondo. [3] Zuerst in der Amitié à l'épreuve. [4] Vgl. Botstiber, Gesch. der Ouvertüre S. 151 f. Der erste Satz ist »Fuga« überschrieben, im zweiten taucht ein »air d'Henri IV« auf, ganz merkwürdig ist der dritte mit seinem Cantus firmus im Baß.

Auch den Zwischenaktsmusiken hat Grétry große Sorgfalt zugewandt. Meist nimmt er dazu irgend ein besonders hervorstechendes Stück des vorhergehenden Aktes, das er in pikanter Instrumentation, oft auch mit glänzenden Variationen[1], wiederholt. In anderen Fällen verwendet er die Ouvertüre oder einen Satz daraus[2], es fehlen aber auch die Entreakte nicht, die den dramatischen Faden instrumental selbständig weiterspinnen[3].

Mozart war, was die heitere Oper anlangt, bis jetzt im Wesentlichen auf die Italiener angewiesen gewesen, jetzt lernte er eine Kunst kennen, die, von jenen in ihrem Wesen stark unterschieden, seinen Gesichtskreis ungemein erweitern mußte. Ging sie auch nicht in die Tiefe, so hatte sie doch zwei große Vorzüge, den der Natürlichkeit und den der Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit. Es wäre geradezu ein Wunder gewesen, hätte er sich diesen Eindrücken verschlossen. Er hat sie sich freilich nicht wie in den früheren Buffoopern als bloßer Nachahmer zu eigen gemacht, sondern dem Geiste nach. Darum sind es der unmittelbaren Anklänge diesmal auch weit weniger als an die Italiener, in der Hauptsache erinnern nur die freiere Auffassung und der beweglichere Stil an die französischen Muster, diese aber manchmal mit solcher Deutlichkeit, daß nicht recht erfindlich ist, wie selbst ein Mann wie O. Jahn dieses Verhältnis ganz außer Betracht lassen konnte.

Weit weniger kommen neben diesen drei Hauptmeistern der komischen Oper die kleineren, wie Audinot, Champein, Dezède u. A. für Mozart in Frage. Wesentliche Züge haben sie dem hier gezeichneten Bilde nicht hinzugefügt[4]. Wohl aber hatte dieser kräftig aufblühenden Gattung gegenüber die alte tragédie lyrique einen immer schwereren Stand. Neue lebenskräftige Werke wurden kaum mehr geschrieben, und von denen der älteren Meister, selbst Rameaus, wandte sich das Publikum mehr und mehr ab. Die Lage der alten Oper war noch hoffnungsloser als vor dem Eingreifen Rameaus. Da führte ihr das Schicksal abermals, diesmal vom Ausland, einen

[1] So im zweiten Entreakt der Rosière die Melodie aus III 6.

[2] Im ersten Zwischenakt der Amitié à l'épreuve wird der langsame Mittelteil wiederholt.

[3] Zweiter Entreakt aus »Raoul«.

[4] Der älteste ist Audinot, dessen Tonnelier (1765) sich als „Faßbinder" zeitweise auch in Deutschland großer Beliebtheit erfreute. Ein kanonisches Quartett darin mag des Beethovenschen Fidelio halber Erwähnung finden.

mächtigen Bundesgenossen zu, der das Problem der Erneuerung des ernsten Musikdramas weit tiefer und folgerichtiger als selbst Rameau auffaßte und den alten Renaissancegedanken in einer bisher nie dagewesenen Reinheit aufs neue belebte: **Gluck.** Sein Eintreffen in Paris änderte die ganze Lage von Grund aus und entfesselte einen neuen, erbitterten Kampf der Geister, aus dem der deutsche Meister schließlich als Sieger hervorging.

Das Musikdrama Glucks

Christoph Willibald Gluck (1714—1787)[1] war zuerst bei B. Czernohorsky in Prag und dann bei Giov. Batt. Sammartini in Mailand in die Lehre gegangen und hatte von 1741, dem Aufführungsjahr seiner ersten Oper Artaserse[2], an bis 1750, dem Jahr seiner Verheiratung, ein wechselvolles Wanderleben als italienischer Opernkomponist geführt, zuerst im Dienste italienischer und englischer Bühnen, dann in dem der Wandertruppen der beiden Gebrüder Mingotti, mit denen er nachweislich nach Prag, Dresden, Leipzig, Hamburg, Kopenhagen, vielleicht auch nach Graz, ja sogar nach Holland und Belgien gekommen ist[3]. Die verschiedensten künstlerischen Eindrücke stürmten dabei auf ihn ein; die größten davon, die Bekanntschaft mit Händel und seiner Kunst und mit der Rameauschen, sollten sich freilich erst zur Zeit der Reform als voll wirksam erweisen. Im allgemeinen deckt sich Glucks italienische Opernkunst mit den Zielen der Schule Hasses, von deren Gliedern Jommelli seiner Eigenart am nächsten steht[4]. Gluckisch ist darin die Neigung zu straffer motivischer Arbeit, besonders im Orchester, dessen Technik im allgemeinen freilich noch stark unter Sammartinis Einfluß steht, die sorgfältige und mitunter schon auffallend dramatische Deklamation der Seccopartien, die von einer ausdrucksvollen Harmonik gestützt wird, und endlich das

[1] A. Schmid, Chr. W. Ritter von Gluck 1854. A. B. Marx, Gluck und die Oper 1863. Desnoiresterres, Gluck et Piccinni 1875. E. Newman, Gluck and the opera 1895. A. Wotquenne, Chr. W. v. Gluck, Themat. Verzeichnis seiner Werke 1904 (mit Nachtrag von J. Liebeskind 1911). J. Tiersot, Gluck 1910. Vgl. auch Kretzschmar, Zum Verständnis Glucks, Ges. Aufs. II 193 ff., und St. Wortsmann, Die deutsche Gluckliteratur 1914. [2] Vgl. G. de Saint-Foix im Gluckjahrbuch I 28 ff. [3] C. H. Müller, Gluckjahrbuch III 1 ff. [4] S. o. S. 234.

stellenweise schon durch die spätere, „romantische“ Art überraschende Orchesterkolorit, namentlich in Szenen von dunkler oder leidenschaftlicher Färbung. Grundsätzlich wird allerdings der Metastasiosche Typus noch streng gewahrt, ja in der Freiheit der Arienformen, der Ausgestaltung des Akkompagnatos und der Einführung von Ensembles und Chören bleibt Gluck hinter Jommelli und Traëtta erheblich zurück[1]. Mit seiner 1758 beginnenden Tätigkeit auf dem Gebiet der französischen opéra comique, in deren Entwicklungsgeschichte ihm eine wichtige Rolle zufällt[2], erfolgt scheinbar ein Schritt vom Wege, indessen sind die späteren Reformopern ohne diese Vorarbeit gar nicht zu denken. Denn hier erschlossen sich ihm ganz neue Begriffe von Naturwahrheit und dramatischer Charakteristik, vor allem auch ein ganz anderes Verhältnis von Wort und Ton und eine weit reichere Formenwelt, als er sie bisher in der opera seria gewohnt war. Zum ersten Male hatte er Gelegenheit, an einer Kunst mitzuarbeiten, die, vom Hauche des neuen Rousseauschen Naturideals berührt und von aller Konvention befreit, ihr letztes Ziel in der Neubelebung des volkstümlichen Liedergeistes erblickte. Sie hat ihn innerlich denn auch mehr gepackt als man gemeinhin ahnt: nicht nur den französischen Liederton suchte er mit Glück nachzubilden, sondern auch österreichische, ja sogar böhmische Volksliederinnerungen aus seiner Jugendzeit wurden plötzlich in ihm wieder lebendig. Gewiß waren es, vom Standpunkte des Dramas hohen Stiles aus betrachtet, nur bescheidene Vorwürfe, die er da zu behandeln hatte, aber er lernte dabei doch die musikalische Charakteristik in die kurzen, knappen Formen des Liedes zu bannen und näherte sich so einem Ziele, das dem späteren Reformator als das höchste des dramatischen Schaffens überhaupt erschien: in jedem einzelnen Fall den treffendsten Ausdruck mit möglichst einfachen und geringen Mitteln zu erreichen. Gleich der Orfeo liefert den Beleg dafür: schon das berühmte Cerco il mio ben così im ersten Akte wäre ohne den Vorgang jener »airs nouveaux« niemals in dieser Form geschrieben worden.

Zu gleicher Zeit, 1761, tat Gluck mit dem dramatischen Ballett Don Juan einen weiteren Schritt. Es wird uns seinem Inhalt nach bei der Mozartschen Oper noch näher beschäftigen, seinen Zielen nach

[1] Über diese Opern vgl. E. Kurth in Adlers Studien zur Musikwissenschaft I 193 ff. H. Abert, Einl. zu DTB XIV 2 und Gluckjahrbuch II 1 ff. [2] S. o. S. 640.

ist es, wie aus dem Hinweis des Dichters Angiolini hervorgeht, bereits ein Reformwerk, wenn auch vorerst nur auf dem Gebiete des Tanzes[1]. Angiolinis Forderung bedeutender Charaktere und einfacher Handlungen, sowie der starke philologische Beigeschmack seiner Ausführungen rücken ihn sehr nahe an Calsabigi heran[2] und weisen auf dieselbe geistige Heimat, nämlich den Kreis des Intendanten Grafen Durazzo in Wien hin.

In diesem Kreise, der sich auf den traditionellen Widerstand der Wiener Oper gegen die jeweiligen italienischen Modeströmungen stützen konnte[3], verdichteten sich Bestrebungen schließlich zu einem bestimmten Programm, die seit fast 100 Jahren im gesprochenen wie im gesungenen Drama immer stärker hervorgetreten waren. Wie um 1600, so leuchtet auch jetzt wieder das Ideal der antiken Tragödie auf, dem einerseits das gesprochene Drama mit der Einführung von Chören, andererseits die Oper durch eine Neugestaltung ihrer ganzen Dichtung zustrebt. Die Bewegung, die schließlich zu Schillers „Braut von Messina" und Göthes „Pandora" hinläuft, geht parallel derjenigen, an deren Ende das Gluckſche Musikdrama steht[4]. Auch Metastasios Dichtung erhob den Anspruch, eine Nachbildung des antiken Dramas zu sein, so wenig gerade in ihr vom antiken Geiste lebendig war, es sei denn, daß man jene spätrömische Antike im Auge hat, die ja auch in Metastasios uneingestandenen französischen Vorbildern am Werke ist. Ein Hauptmerkmal der antiken Tragödie vermißte man dabei je länger je schmerzlicher: den Chor, und je mehr die Bekanntschaft mit der französischen Oper wuchs, desto lauter erhob sich der Ruf nach einer Auffrischung der italienischen Oper durch Wiederaufnahme von Chor, Tanz und Instrumentalmusik nach französischem Muster. Der Graf Algarotti, einer der eifrigsten Reformfreunde, sprach diese Forderung in seinem Saggio sopra l'opera in musica 1755 unumwunden aus. Wien war tatsächlich in Deutschland der günstigste Boden dafür, denn hier galt es nur an ähnliche Bestrebungen anzuknüpfen, die ein starkes Menschenalter zuvor unter J. J. Fux und C. A. Badia auf der Wiener Bühne lebendig gewesen waren[5]. Mit

[1] Der Hauptreformator war J. G. Noverre, s. o. S. 276. [2] Angiolini ging dabei noch weit strenger vor als Noverre, der ihn in seiner Einleitung zu den »Horaces« wegen seiner »Pantomime sans danse« heftig tadelt. [3] Kretzschmar S. 199ff. [4] K. Burdach, Schillers Chordrama und die Geburt des tragischen Stils aus der Musik, Deutsche Rundschau 1910, S. 263ff. [5] Kretzschmar a. a. O.

jener rein formalen Erweiterung war freilich nur die halbe Arbeit getan. Man konnte, wie das in den Werken der Schule Hasses in steigendem Maße geschah, den Texten von metastasianischer Prägung noch so viele Chöre und Tänze hinzufügen und sie blieben am Ende doch was sie waren, nämlich Erzeugnisse jener rationalistischen Geistesrichtung, in der Konvention und Regel über Natur und Menschlichkeit triumphierten und die Phantasie mit Vorliebe zur Dekoration verwandt wurde. Daß hier, an den Texten, mit der Reform begonnen werden mußte, war jenem Kreise schon vor Glucks Auftreten klar. Denn bereits war von England und dann von Frankreich her jene Welle auch nach Deutschland hinübergeflutet, die die Grundpfeiler des Rationalismus unterspülte; los von der Konvention und Befreiung des Gefühls von der Tyrannei des Verstandes — dieser Grundsatz der neuen Lehre war auch in den Wiener Reformfreunden lebendig. Aber erst Ranieri Calsabigi[1] (1715—1795) hat das Verdienst, den neuen Geist erstmals für die italienische Oper praktisch fruchtbar gemacht zu haben. Er hatte dereinst seine Laufbahn als glühender Bewunderer Metastasios und Herausgeber seiner Werke begonnen, jetzt empfahl ihm Graf Durazzo Gluck als den geeigneten Komponisten für seine neuen Ideen. Die drei Opern Orfeo ed Euridice (1762), Alceste (1767) und Paride ed Elena (1770) waren die Früchte ihres Zusammenwirkens. Sie gehören als italienische Reformwerke in eine Gruppe zusammen, die dann mit der Iphigénie en Aulide von der französischen abgelöst wird.

Auch Calsabigi war kein wirklicher Dichter, wohl aber ein geschmackvoller, geschickter Literat und vor allem ein feiner Kenner der verschiedenen Strömungen in der damaligen Oper. Er bekennt selbst, daß er nur die Gedanken seiner Vorgänger auf die klarste Formel gebracht habe, aber sein Ruhm wird es immer bleiben, von der bloßen Spekulation zur künstlerischen Tat fortgeschritten zu sein und vor allem Gluck zur letzten Klarheit über seine neuen Ziele geführt zu haben. Denn das entscheidende Wort fällt bei solchen Umwälzungen nicht dem spekulierenden Theoretiker, sondern dem schöpferischen Genius zu. Mag man den Anteil Calsabigis noch so hoch bewerten, die

---

[1] H. Welti, Vj VII 26ff. G. Lazzeri, La vita e l'opera letteraria di R. C. 1907. H. Michel, R. C. im Gluckjahrbuch IV 99ff. Eine deutsche Übersetzung seiner Risposta von 1790 ebenda II 56ff. III 25ff. (A. Einstein). Als Mitglied der römischen Arkadia führte C. den Namen Liburno Drepanio.

eigentliche Seele der Reform wird immer Gluck bleiben, denn Calsabigi hat sie im besten Falle klug erdacht, Gluck aber innerlich erlebt.

Von entscheidender Bedeutung war, daß Calsabigi den Mut fand, das Übel an der Wurzel zu packen und sich von der metastasianischen Librettistik loszusagen. Die Glucksche Reform begann also, genau wie hundert Jahre später die Wagnersche, nicht bei der Musik, sondern bei der Dichtung, und die musikalische Reform erwies sich nur als die natürliche Folge der dichterischen. Calsabigis Ziel war, gegen alle rationalistische Konvention dem Individuellen, Gefühlsmäßigen wieder zu seinem vollen Rechte zu verhelfen. Ihm selbst als Dichter blieb es versagt, jenes Ziel zu erreichen, da ihm der göttliche Funke fehlte, aber er besaß Verständnis genug, um ihn in der Seele seines Musikers zur hellen Flamme anzufachen. Zunächst ging er auf möglichste Einfachheit der dramatischen Handlung aus: das Horazische denique sit quidvis simplex dumtaxat et unum[1] ist der Leitspruch seiner ganzen Dichtung. Damit fällt das ganze Intrigensystem Metastasios zusammen. Calsabigi war aber klug genug um einzusehen, daß es auch hier die Quelle zu verstopfen galt, aus der jene ganze Unnatur floß, nämlich Metastasios „galante“ Auffassung von der Liebe als einer gesellschaftlichen Erscheinungsform. Hier liegt wohl seine größte Errungenschaft. Orpheus und Alceste sind keine Gesellschaftswesen mehr, die ihr Handeln und Empfinden bewußt oder unbewußt dem Codex eines unsichtbaren, vornehmen Publikums anpassen. Von Liebe im galanten Sinne ist keine Spur mehr vorhanden, beide Werke kennen die Liebe überhaupt nur in ihrer ethisch höchsten Form, als Gattentreue. Und diese Treue bewährt sich nicht etwa in einem von Menschenhand gesponnenen kleinlichen Ränkewerk, sondern im Kampfe mit dem Tode. Die Liebe als Überwinderin des Todes, dieser erhabene Gedanke, mit dem Metastasio so oft rein äußerlich gespielt hatte, wurde hier zur ausschließlichen treibenden Kraft zweier ganzer Dramen. Diese Idee ist nun aber, namentlich im Orfeo, so übermächtig, daß sie den einzelnen Figuren allen persönlichen Charakter nimmt und sozusagen das Mark bis auf den letzten Rest aus den Knochen saugt. Es ist unmöglich, von dem Charakter des Orpheus und der Alceste zu reden in dem Sinne, wie man etwa vom Charakter

[1] Hor. epist. III 23, der Alceste-Partitur als Motto vorgedruckt.

des Agamemnon oder des Thoas spricht. Sie erhalten ihr Leben vielmehr einzig und allein von der das Ganze beherrschenden Idee und stehen somit der Allegorie entschieden näher als dem Begriff des dramatischen Charakters; deshalb fällt auch die Figur des Eros im Orfeo nicht so stark aus dem Rahmen des Ganzen heraus, wie meist betont wird. Calsabigi irrte, wenn er glaubte, damit der Antike wieder näher gekommen zu sein, denn die Charaktere des antiken Dramas sind durchaus individuelle, keine allgemeinen Symbole, trotz all ihrer Einfachheit.

Trotzdem konnte er auf seine Neuerung mit Recht stolz sein. Daß er überhaupt einfache und große Ideen in den Mittelpunkt seiner Dramen stellte, sicherte ihm allein schon einen ungeheuren Vorsprung vor Metastasio, dem sie nur als Vorwand zur Entfaltung seiner modischen Künste gedient hatten. Jetzt besaß das Musikdrama endlich wieder eine Handlung, die sich in einer innerlich fest gefügten, empfindungsschweren Reihe von Gegensätzen vollzog. Der Ruf „zurück zur Natur", der ja damals mit dem andern: „los von der Konvention" zusammenfiel, hatte damit auch in der italienischen Librettistik einen entscheidenden Sieg errungen.

Trotzdem vermochte Calsabigi keineswegs alle Brücken zu Metastasio abzubrechen. Dazu steckte er selbst noch viel zu tief im Rationalismus drin. Das beweist allein schon das viele Spekulieren über die Gesetze des neuen Dramas, das bei ihm der dichterischen Leistung vorangeht und auch während dieser selbst niemals aussetzt. Seine Dramen sind keine poetischen Urerlebnisse, sondern wohl durchdachte und geordnete Illustrationen einer vorgefaßten dramatischen Theorie. Er hat darum wohl Metastasios konventionelle Stoffbehandlung überwunden, aber nicht zugleich auch seine allgemeine dichterische Methode. Auch Calsabigis Helden sind keine einmaligen, individuellen Charaktere, sondern angewandte Beobachtungen, personifizierte Eigenschaftsbegriffe, auch er erdenkt sich zuerst bestimmte Eigenschaften und formt dann darnach seine Gestalten. Daß er auch in seiner Auffassung von seinen Fabeln durchaus nicht die Höhe der Antike erreicht, beweist die platte, euhemeristische Erklärung der Sage von Alceste[1]. Rationalist

[1] Alceste gilt ihm als ein zartes Weib, das seinen an einer ansteckenden Krankheit leidenden Mann pflegt und rettet, sich aber dabei selbst ansteckt und schließlich nur durch einen erfahrenen und teilnehmenden Arzt gerettet wird, vgl. Gluckjahrbuch II 72.

ist Calsabigi aber auch bis in Einzelheiten hinein: in seinem eigentümlich stilisierten Pathos, seiner Vorliebe für Anspielungen auf allerlei abgelegene Sagen, seiner Neigung, subjektive Wirkungen durch objektive Darstellung und klare Formgebung zu erzeugen und endlich in so manchen Zügen des dichterischen Ausdrucks. Zwar geht er der Schönrednerei in der Metastasioschen Gestalt und namentlich dessen Gleichnissen geflissentlich aus dem Weg, aber die Freude an der fein geschliffenen Form und das Streben, Bildung, Belesenheit und Eleganz zu zeigen, sind auch in ihm noch lebendig, und ebensowenig ist man bei ihm vor sentenzenhaftem Moralisieren sicher.

Dafür ist ihm ein anderer, ungemein wichtiger Erfolg geglückt, der Metastasio zeitlebens versagt blieb: er legte seine Szenen von Anfang an so an, daß der Musiker nicht mehr vor dem dramatischen und der Dramatiker nicht mehr vor dem musikalischen Teil der Oper Halt zu machen brauchte. Das war die natürliche Folge seiner vereinfachten Dramatik überhaupt: statt der kniffliche n, verstandesmäßigen Verhandlungen im Dialog, die bei Metastasio durch die Fortführung der Intrige bedingt waren, konnte er ihm einen weit gefühlsmäßigeren Gehalt verleihen, der dem Musiker wie von selbst entgegenkam, und damit war es ihm möglich, auch die Arie wieder in den dramatischen Zusammenhang mit einzubeziehen. Sie gilt ihm zwar immer noch als die »perorazione del discorso e conclusione della scena«, wie Metastasio, aber nicht mehr im äußerlichen Sinne eines sinnlichen oder begrifflichen Schmuckes, sondern als wirklicher, steigernder Abschluß des im Vorhergehenden angeregten individuellen Affektes. Damit war ein Grundschaden der neapolitanischen Oper, die Trennnung von Drama und Musik[1], beseitigt und es war jetzt nur die Frage, wie der Musiker diese Anregungen weiter verfolgen würde.

Auch Gluck hat zunächst als Rationalist alten Schlages begonnen. Nicht nur seine Persönlichkeit, in der Denken und Wollen sich zu einem ganz einzigen Bund zusammenschlossen[2], sondern auch seine ganze Umgebung, besonders seine Erziehung bei den Komotauer Jesuiten, wiesen ihn in diese Sphäre. Aber er blieb nicht, wie die Andern und auch noch Calsabigi, auf der breiten Heerstraße stehen. Noch für diesen war das ganze rationalistische System des Denkens

[1] S. o. S. 222. [2] Vgl. A. Heuß ZIMG XV 274ff.

und Dichtens etwas Gegebenes, Unverrückbares, Gluck dagegen hat es im Feuer seiner ungeheuren geistigen Energie gleichsam wieder flüssig gemacht und damit aus der Erstarrung zum Leben zurückgeführt. Alle die überlieferten Grundsätze wurden dadurch, daß er sie noch einmal und zwar bis zum letzten Rest in sich verarbeitete, wieder zu lebendigen Kräften. Was dem rationalistischen Denken immer gefehlt hatte, das innere Erleben, stellte sich bei ihm ein, ja es fiel geradeswegs mit dem Denken zusammen. So gelang es ihm, dem Rationalismus das Höchste und Reinste abzugewinnen, dessen er in der Oper überhaupt fähig war, sein Vollender und damit zugleich auch sein Überwinder zu werden.

Deshalb wuchs er aber auch sofort über seinen Dichter hinaus. Dessen Gestalten hatten zwar die alten konventionellen Masken bereits abgeworfen, dennoch aber gewannen sie, den homerischen Schatten gleich, erst wirkliches Leben, als sie vom warmen Blute der Gluckschen Künstlerpersönlichkeit getrunken hatten. Gemeinsam war beiden, daß sie dem Denker vor dem Künstler, den ordnenden Kräften vor den schöpferischen den Vortritt gaben. Ordnung, Klarheit und Folgerichtigkeit, die alten Ideale des Rationalismus, waren auch die Ideale Glucks. Das lehrt besonders die Charakterzeichnung seiner Helden. Auch ihm sind sie keine Persönlichkeiten im modernen Sinn, keine einmaligen Einheiten der verschiedensten Seelenkräfte, sondern Träger bestimmter, klarer und faßlicher Grundideen, die er auf die allereinfachsten Formeln zwingt und vor denen alle anderen Züge als nebensächlich zurücktreten oder ganz verschwinden müssen. Er kennt aber damit auch den modernen Begriff der dramatisch-psychologischen Entwicklung nicht, und darin liegt wohl der entscheidende Unterschied seiner Dramatik gegenüber der späteren, auch der Mozartschen. Das der Antike entnommene Bild des Orpheus als des Sängers idealer Schönheit steht für ihn von vorn herein fest, er bleibt dabei auch in den Situationen, wo man, wie in seiner allerersten Liedstrophe und in dem berühmten Che farò, ganz andere Affekte, Trauer und Verzweiflung erwartet. Die kommen freilich auch zu ihrem Rechte, aber in den Rezitativen: man sieht, wie geordnet und wohl durchdacht es in dieser Kunst zugeht. Die Hauptsache aber ist ihm stets die Darstellung der Grundidee, ihr zu Liebe führt er alles auf die lapidarsten Gegensätze zurück, innerhalb deren für psychologische Verwicklungen modernen Stils gar kein Raum mehr ist. In der wundervollen Plastik

dieser Szenenfolgen und ihrem genial durchdachten Gefühlszusammenhang aber glaubt man es förmlich mitzuerleben, wie sich bei Gluck das Denken und Konstruieren unmittelbar zum seelischen Erleben wandelt. Das führt weit hinaus über Calsabigi, und gerade aus diesem Verhältnis des Dichters zum Komponisten läßt sich klar ihre verschiedene Stellung zum Rationalismus erkennen: jener blieb darin stecken, dieser überwand ihn, indem er seine Gesetze wieder zu lebendigen Kräften machte.

Jenes Grundprinzip des Gluckschen Schaffens bestimmt nun aber auch seine Stellung zur Musik[1].

Die früher häufig vertretene Ansicht, daß Gluck das Komponieren verhältnismäßig schwer gefallen sei und er somit bei seiner Unterordnung des Musikers unter den Dichter gleichsam aus der Not eine Tugend gemacht habe[2], wird sich kaum aufrecht erhalten lassen, wenn man an die Fruchtbarkeit seiner italienischen Jahre denkt. Auch jene Unterordnung macht durchaus nicht den Eindruck, als hätte das spezifisch Musikalische dem Künstler Mühe gemacht. Aber bei seiner Art zu schaffen kam es allerdings zunächst überhaupt nicht in Frage. Der Denker hatte, wie gezeigt wurde, unbedingt den Vortritt, erst wenn er das Gebäude vollständig unter Dach und Fach hatte, durfte der Musiker zur Tür herein[3], und auch dann fiel ihm lediglich die Aufgabe zu, die Grundlinien des fertigen Gerüstes nicht etwa zu verändern oder gar zu verhüllen, sondern lediglich zu verstärken und zu verdeutlichen. Er wird zum Diener, zwar nicht, wie man oft hört, des Dichters Calsabigi, sondern des Denkers Gluck, der die Dichtung im reinigenden Feuer seines Verstandes durchgeglüht hat. Niemals sind die schöpferischen Kräfte den ordnenden so streng untergeordnet worden wie hier, ja Gluck traute sichs zu, die Vieldeutigkeit, das Irrationelle der Musik aus der dramatischen Tonsprache überhaupt zu verbannen. Er sprach es offen aus, daß die Musik, besonders in

[1] Vgl. Heuß S. 282. [2] So noch O. Jahn I^4 518ff. [3] Hierher gehören die bekannten Aussprüche Glucks bei Schmid S. 425: „Ehe ich arbeite, suche ich vor allen Dingen zu vergessen, daß ich Musiker bin. Ich vergesse mich selber, um nur meine Person zu sehen" und S. 433f.: „Bin ich einmal mit der Komposition [d. h. mit der Anlage] und mit der Charakteristik der Hauptpersonen im Reinen, so betrachte ich die Oper als fertig, obgleich ich noch keine Note niedergeschrieben habe. Diese Vorbereitung kostet mich aber auch gewöhnlich ein ganzes Jahr und zieht mir nicht selten eine schwere Krankheit zu, und dennoch heißen das viele Leute leichte Lieder komponieren."

ihrem melodischen Teil, nur beschränkte Mittel habe[1], — ein Wort, das Gluck allein schon zum Antipoden Mozarts macht. Daraus erklärt sich aber auch ohne weiteres der ganze, auf das Einfache und Klare, das für ihn mit dem Natürlichen zusammenfiel, gerichtete, so manchem „absoluten" Musiker von heute geradezu primitiv erscheinende Charakter seiner Musik, seine elementaren rhythmischen Wirkungen, seine Abneigung gegen die Koloratur und jede Art von dramatischer Polyphonie, die ihm verwirrend und unnatürlich vorkommen mußte, und endlich ein Hauptmerkmal seiner Kunst, ihre eigentümliche, die einzelnen Gedanken und Begriffe stahlhart herausmeißelnde Deklamation. Sie hat auf dem Gebiete des Rezitativs zu der folgenschweren Ersetzung des alten Seccos durch das Akkompagnato geführt, sie drang aber auch je länger je stärker in die Arienmelodik ein. So wurden die beiden auseinanderstrebenden Teile der alten Oper, das „unmusikalische" Secco und die „nurmusikalische" Arie, wieder zu einer neuen Einheit verbunden, die auf einer ganz veränderten Auffassung des Verhältnisses von Wort und Ton beruhte, gemäß dem Grundsatz, daß allein die dichterische Grundlage die Form des musikalischen Ausdrucks bestimmt. Im Grunde genommen war die ganze veränderte Architektur des neuen Musikdramas die natürliche Folge dieser Grundsätze, besonders die Enttronung der Dacapoarie und ihre Ersetzung durch mannigfaltigere Formen, vom einfachen Liede, dessen natürliche Ausdruckskraft Gluck schon bei seinen komischen Opern erprobt hatte, bis zu den freiesten, durchkomponierten Stücken[2]. Gewiß hatte er dabei in den Italienern, besonders Jommelli und Traëtta[3], Vorgänger, aber diese blieben auf halbem Wege stehen, während Gluck die einmal erkannte Aufgabe mit unerbittlicher Energie bis zum Schlusse durchführte und damit zu einer monumentalen Einheitlichkeit des Stils gelangte, von der sich jene nichts träumen ließen. Gluck kennt eben keinen Unterschied mehr von dramatisch Wichtigem und minder Wichtigem, das Unwichtige ist bei ihm längst ausgeschieden, ehe der erste Notenkopf aufs Papier kommt.

---

[1] Schmid S. 427. [2] Calsabigis Erklärung, er habe im Orpheus Gluck erst auf die richtige Deklamation der Rezitative und sogar auf die Themen der Arien und Chöre gebracht, erledigt sich nach dem Gesagten von selbst. 1794 glaubte er den wahren „philosophischen" Komponisten sogar in — Paisiello entdeckt zu haben.
[3] S. o. S. 233ff.

Weit konsequenter als die viel zurückhaltenderen Italiener ist Gluck auch mit der Einführung von Chören, Tänzen und selbständiger Instrumentalmusik, einer weiteren formalen Neuerung. Alte Wiener, italienische, Rameausche und nicht zuletzt Händelsche Eindrücke flossen hier zusammen. Aber nur noch Händel hat den Chor mit solcher Energie zur dramatischen Person gemacht wie Gluck. Da ist keine Spur mehr vom Streben nach äußerem Prunke oder nach vollerer musikalischer Wirkung allein, sondern der Chor tritt entweder, wie in der Furienszene des „Orpheus", geradezu als dramatischer Gegenspieler des Helden auf oder er malt, wie in der „Alceste", mit zwingender Gewalt den Stimmungshintergrund, auf dem sich das dramatische Geschehen abspielt. Händels würdig ist vollends die Art, wie er im „Paris" und den späteren Opern die Handlung mit Hilfe des Chores zum welthistorischen Geschehen erweitert. Und ähnlich behandelt er den Tanz, wenn er auch hier, besonders in den Pariser Werken, dem französischen Geschmack mitunter allzusehr entgegenkommt. Übrigens war ja, wie gezeigt wurde, durch Noverre und seine Schule die Reform auch auf dem Gebiete des Tanzes in Fluß gekommen. Sologesang, Chor und Tanz stehen aber nicht unorganisch nebeneinander, sondern sind Glieder eines lebendigen dramatischen Organismus, der dramatischen Szene, die, ebenfalls von den Früheren im Einzelnen vorgebildet, von Gluck systematisch zur Trägerin der Architektonik seiner Dramen erhoben wird[1].

Unzertrennlich ist endlich Glucks Musikdrama mit einer wichtigen Weiterentwicklung des dramatischen Orchesters verbunden. Es ist bezeichnend, daß er die beiden elementarsten Seiten der Musik, den Rhythmus und die orchestrale Klangfarbe, besonders charakteristisch bedacht hat. Französischen Anregungen folgend hat er die im Klange eines einzigen Instrumentes (namentlich der Bläser) als solchem liegende Ausdrucksgewalt oft mit solcher dramatischen Kraft auszunützen verstanden, daß man ihn geradezu als den Ahnherrn der späteren „romantischen" Orchestrationskunst bezeichnen kann[2]. Aber

---

[1] Es gibt deshalb nichts Törichteres als die in vielen heutigen Klavierauszügen übliche Einteilung, z. B. der Furienszene, in „Nummern", mit der an dem Kunstwerk geradezu eine Schlächterarbeit verübt wird. Das Gleiche gilt übrigens von den Opern Mozarts, wie überhaupt jedes ernst zu nehmenden Dramatikers.

[2] Nicht umsonst hat H. Berlioz gerade diese Seite an Gluck besonders bewundert. Vgl. auch H. Kretzschmar, Ges. A. II 203.

auch hier ist es ihm nie um die musikalisch-sinnliche Seite des neuen Ausdrucksmittels zu tun, sondern um die dramatische. Derlei Stellen sollen als Ausnahmen wirken, und es ist deshalb ganz unglückisch, wenn sie von so manchen heutigen „Bearbeitern" um des lieben Publikums willen zur Regel gemacht werden.

Überhaupt ist es sehr verhängnisvoll, Glucks Dramatik an dem Maßstabe der Späteren, Mozarts oder Wagners, zu messen. Sie folgt ihren eigenen Gesetzen, die wir unter allen Umständen zu respektieren haben. Sie kennt die spätere Freude am psychologischen Problem noch nicht, sondern verfolgt in ihren Grundgedanken und deren Entwicklung allein das Ziel höchster Einfachheit und Klarheit, die nur ein vollständig auf die spätere Psychologie eingeschworener Beurteiler zugleich als primitiv empfinden kann. Wer darum Gluck richtig verstanden hat, wird seine Kunst nicht minder als wahr empfinden als die spätere, ja er wird es sogar aller Fortschritte unbeschadet bedauern, daß über der späteren Individualcharakteristik der Sinn für derartige elementare Gegensätze ins Schwinden geraten ist. Man sehe sich daraufhin gleich den „Orpheus" an: auf das gerade in seiner gehaltenen Wehmut doppelt ergreifende Bild der Klage folgt der gewaltige Aufstieg der Furienszene, des Höhepunktes des Ganzen, da hier der eigentliche Kampf von Tod und Leben ausgefochten wird, mit seinem wehmütig-lieblichen Nachhall in der lichten und doch so erdenfernen Welt des Elysiums, und endlich das allmähliche Abflauen der Empfindung im Schlußakt. In dieser Hinneigung zum dreiteiligen Bau mit der höchsten Spannung im Mittelteil, die gleich in der „Alceste" und dann auch in der Mehrzahl der späteren Werke wiederkehrt, mag man wiederum einen Nachhall der klassischen französischen Tragödie erblicken, jedenfalls lehrt sie uns einen weiteren Vorzug des Gluckschen Musikdramas kennen, den der absoluten organischen Einheit, worin jeder einzelne Teil seine besondere Funktion zu erfüllen hat.

Auch die einzelnen Gestalten des „Orpheus" sind echt Gluckisch: der Held als der Sänger der reinsten Schönheit, die ganz in Übereinstimmung mit Winkelmann apollinischen, nicht dionysischen Gepräges ist, Eurydike als verkörperte weibliche Triebhaftigkeit, und zwischen beiden der allegorische Eros, dessen Rokokoflügelchen in seiner ersten Arie deutlich zum Vorschein kommen. Es ist kein Zufall, daß gerade dieses Werk noch am meisten italienisches Blut mitbekommen

hat. Einzelne Anklänge an bestimmte Vorbilder kennzeichnen es wohl als den Erstling der Reform[1], vermögen seine Bedeutung als Reformwerk jedoch nicht abzuschwächen. Daß es als solches empfunden wurde, beweisen allein seine laue Aufnahme und die verschiedenen Versuche, es durch allerhand „Bearbeitungen“ wieder dem landläufigen Geschmack anzunähern[2].

Von der „Alceste“ an machte Gluck auch äußerlich aus seinen Reformabsichten kein Hehl mehr. Das Grundproblem ist dasselbe: der siegreiche Kampf des durch die Macht einer sittlichen Idee über sich selbst hinaus gehobenen Sterblichen gegen den göttlichen Vertreter des dumpfen, unabwendbaren Schicksals, den Tod. Aber die beiden Hauptpersonen haben dem „Orpheus“ gegenüber nicht allein die Rollen getauscht, sondern sie sind zugleich aus der unschuldsvollen, märchenhaften Sphäre jenes Werkes ins Gebiet des Hochtragischen gesteigert. Der halb unbewußte Drang des Herzens, der Orpheus zu den Schatten führt, klärt sich bei Alceste zur vollen Helle bewußter Sittlichkeit. Sie folgt nicht wie jener einem jugendlichen Impuls, sondern ringt sich als Gattin und als Mutter Schritt für Schritt den letzten Entschluß ab und bleibt dabei vom Anfang bis zum Ende, äußerlich wie innerlich, jeder Zoll eine Königin. Und ebenso kostet Admet alle Qualen seines Schicksals mit vollem Bewußtsein aus. Dadurch sind auch die Gegensätze dem „Orpheus“ gegenüber zwar nicht kompliziert, aber ungemein vertieft worden. Auch jener dreiteilige Bau ist wieder vorhanden: in monumentaler Steigerung, der die Geschichte der Oper wenig an die Seite zu setzen hat, läuft die Handlung durch den ersten Akt bis zur fünften Szene des zweiten, wo Admet der Gattin schließlich das entsetzliche Geständnis abringt. Die Entspannung ist allerdings, genau wie im „Orpheus“, weniger gelungen. Auch die Folge der Gegensätze weist einen unleugbaren Fortschritt auf: sie sind zahlreicher und in ihrer Wirkung feiner abgestuft.

[1] Die erste Szene gemahnt an die berühmte Trauerszene (tombeau) in Rameaus Castor et Pollux, die Furienszene an Traëttas Ifigenia in Tauride (s. o) und der Beginn der Elysiumsszene an die Einschläferung Rinaldos in desselben Meisters Armida, vgl. H. Abert, Einl. zu DTÖ XXI 44a. Daß hinter den kleinen, liedmäßigen Gesängen der Einfluß der opéra comique steckt, wurde schon bemerkt; dahin gehört auch der Schlußgesang, der seiner Form nach ein vollständiges Vaudeville (s. o. S. 645) darstellt. [2] Vgl. darüber R. Engländer, Gluckjahrbuch II 26 ff.

Die vertiefte Dramatik hat endlich auch eine bedeutende Erweiterung und Vertiefung des musikalischen Ausdrucks nach sich gezogen, der sich besonders im instrumentalen Teile der Rezitative, sowie in den Chören und ihrer Verbindung mit Sologesang und Tanz offenbart. Das bedeutet eine erhebliche Verstärkung des französischen Einflusses, indessen geht Glucks Leistung auch hier über alle Vorbilder weit hinaus. Das uralte Mittel der Wiederholung einzelner Chorsätze hat bei ihm zu Szenenblöcken von bisher unerhörter Monumentalität geführt.

Trotz diesen Vorzügen und trotz ihrer geharnischten Vorrede brachte es auch „Alceste" zu keinem vollen Erfolg; einzelnen begeisterten Stimmen[1] stand z. B. das in diesem Falle sehr beredte Schweigen maßgebender Leute wie J. A. Hasse gegenüber. Italien hatte nur zwei Aufführungen zu verzeichnen, eine in Bologna (1778) und eine in Neapel (1785)[2], beide blieben wirkungslos. Nicht besser erging es der Oper bei ihrer ersten ausländischen Aufführung in Christiansborg in Dänemark[3], und eine fast vollständige Ablehnung erfuhr sie in Norddeutschland, sowohl bei König Friedrich selbst[4] als bei seinen Musikern[5].

Glucks geharnischte Antwort erfolgte in der Vorrede zu »Paride ed Elena«. Sie wendet sich gegen die Lauheit des Publikums und den Stumpfsinn der Musiker und erklärt dem neuen Ideal trotzdem treu bleiben zu wollen. Leider zeigte sich Calsabigi der neuen Aufgabe nicht gewachsen. Die Oper „Paris und Helena" stellt nicht allein in ihrer Fünfaktigkeit, sondern auch in der Art der Stoffbehandlung einen freilich verunglückten Übergang zu den folgenden französischen Opern dar. Der dramatische Konflikt erwächst hier nicht aus einer Grundidee, die alles, Handlung wie Handelnde, in ihrem Wesen von vornherein bestimmt, sondern aus dem Widerspiel zweier Charaktere. Hier wäre also eine Charakteristik im Stile der aulischen Iphigenie am Platze gewesen, und es war Calsabigis Verhängnis, daß er mit seiner bisherigen Methode auszukommen vermeinte. Wohl sucht er

---

1 Sonnenfels Ges. Schr. V 155 ff. Hiller, Wöch. Nachr. 1768, 127 ff. Riedel, Über die Musik des Ritters Gluck 1775, S. IX ff. 2 Ricci, I teatri di Bologna 625 ff. Florimo, La scuola musicale di Napoli IV 350. 3 Wotquenne a. a. O. 208. 4 Allg. Deutsche Bibl. X 2, 31. Nicolai, Reisen IV 529. Reichardt AMZ III 187. XV 612. 5 Agricola Allg. deutsche Bibl. XIV 1, 3 ff. und besonders Forkel ebenda X 2, 29 ff.

wiederum durch elementare Kontraste zu wirken, und es ist echt Calsabigisch, wie er den Gegensatz der beiden Hauptpersonen ins Weltgeschichtliche, zum Gegensatz zwischen Europa und Asien, zwischen Kultur und Barbarentum steigert. Aber dieser Gegensatz ist und bleibt doch nur ein Beiwerk gegenüber der Hauptsache, der Entwicklung des verhängnisvollen Liebesbundes. Und gerade hier litt Calsabigi Schiffbruch. Daß die Liebe, sobald sie als Urgewalt, als fessellose Leidenschaft auftritt, auch zur Verderberin wird, ist ein echt rationalistischer Gedanke; ihn aber auch dramatisch durchzuführen, dazu fehlte dem Rationalisten Calsabigi wiederum die Kraft des inneren Erlebens. So ist die Frau Minne, die da als Hauptheldin durch das ganze Stück hinschwebt, ein recht bläßliches Verstandeskind geblieben, und die Ausdehnung auf fünf Akte macht das Übel nur schlimmer. Auch Gluck hat es nicht zu beseitigen vermocht. Wohl zeigt sein Werk einen unleugbaren Fortschritt in der musikalischen Charakteristik. Sein Paris ist eine geniale und dabei echt Glucksche Schöpfung: er ist der Asiate, der an den Hauptsegnungen kultureller Erziehung in Glucks Augen, an Klarheit des Geistes und Festigkeit des Willens, keinen Anteil hat, der Vertreter der chaotischen Urtriebe, die auch für Gluck der Quell alles Verderbens sind. Ihm gegenüber tritt Helena, alles eher als eine Circegestalt, vielmehr eine hoheitsvolle Fürstin, die auch nach begangener Freveltat noch, wie Gluck sagte, „von Hektor geachtet wird" und die er deshalb in ihrer herben Zurückhaltung auch gegen ihr eigenes, derbes Athletengefolge fein abstuft. Eben deshalb bleibt aber auch in der Motivierung ihres schließlichen Sinneswandels ein ungelöster Rest übrig. Der Konflikt zwischen „Natur und Religion", den Gluck später in Agamemnons Brust so meisterhaft zum Austrag brachte (s. u.), bleibt hier noch in den Anfängen stecken. Gluck selbst hat diese Mängel wohl gefühlt: er ist nicht wieder auf das Werk zurückgekommen, sondern hat in den späteren nur auf einzelne Stücke daraus zurückgegriffen.

Auch mit dieser Oper drang Gluck nicht durch. Man verstand in Wien nicht einmal die ethnographische Charakterisierungskunst, für uns heute die eingänglichste Seite des Werks. Es war darum kein Wunder, daß er das Anerbieten des damaligen Attachés bei der französischen Gesandtschaft, Du Roullet, annahm, seine nächste Oper für Paris zu schreiben, und zwar wollte ihm Du Roullet selbst Racines Iphigénie en Aulide zur Oper einrichten. Damit war der

entscheidende Schritt getan und die italienische Grundlage der Reform mit der französischen vertauscht. Du Roullet hatte durchaus Recht, als er Gluck auf diesem neuen Wege leichtere Erfolge verhieß. Das deutsche Temperament, in dem ja von jeher das Chaotische, Elementare besonders stark ausgeprägt war, hatte jener unerbittlichen dramatischen Logik einen instinktiven, dumpfen Widerstand entgegengesetzt; nur die dem französischen Bildungsideal sowieso zugetanen oberen Schichten waren für Gluck gewonnen worden. In Paris dagegen, der Heimat des rationalistischen klassischen Dramas, der Stadt Racines und Corneilles, erkannte man in Glucks Kunst sehr bald einen Hauch des eigenen nationalen Geistes, der nun einmal in Logik, Klarheit und Ordnung das höchste Ziel des menschlichen Strebens erblickte. Von Paris war einst mit der klassischen Tragödie der Rationalismus ausgegangen, jetzt kehrte er, nach langer Erstarrung wieder zum Leben erweckt, mit dem Gluckschen Musikdrama in die alte Heimat zurück, und es war kein Zufall, daß sich Glucks erstes französisches Werk gerade an Raciine anlehnte.

Freilich mochte es trotz allem gewagt erscheinen, gerade damals den Parisern mit einer neuen, an die tragédie lyrique anknüpfenden Oper zu kommen. Denn die alte Rameausche Oper war, wie gezeigt wurde[1], seit dem Buffonistenstreit in der allgemeinen Achtung stark gesunken, ja für Rousseau und die ganze jüngere Generation geradezu zum Gipfel aller Unnatur und Rückständigkeit geworden. Trotzdem neigte sich der Sieg bald vollständig auf die Seite Glucks und führte ihm schließlich sogar Rousseau selbst als glühenden Verehrer zu. Der Grund dieses scheinbar überraschenden Erfolges lag darin, daß Gluck ganz anders als die radikale Buffonistenpartei, die die alte Oper in Bausch und Bogen verdammte, bei ihr zwischen äußerer Erscheinungsform und allgemeinen geistigen Zielen zu unterscheiden verstand. Jene ließ er fallen, diese rettete er, als seinem eigenen Wesen verwandt, in seine neue Kunst herüber. Allerdings stand er gleich mit der aulischen Iphigenie vor einer Reihe neuer Probleme, die ihn zu einer erheblichen Änderung seines bisherigen Kurses zwangen. Die Helden seiner drei letzten Opern waren Träger bestimmter hoher Ideen gewesen und nur dies allein, die rein menschlichen Züge waren dabei ganz zurückgetreten. Jetzt bekam er es erstmals mit Charakteren zu

[1] S. o. S. 636.

tun, zwar nicht im Sinne moderner Individualitäten, aber doch von Persönlichkeiten, die fest in einer bestimmten Sphäre menschlicher Kultur wurzelten. Damit wechselte aber auch der Begriff der dramatischen Handlung: sie entwickelte sich nicht mehr aus dem Ablauf einer sittlichen Idee, sondern aus dem Widerspiel der Charaktere. Gleich in der Iphigenie stand Gluck vor der schwierigsten Aufgabe dieser Art, die ihm je gestellt wurde, dem Charakter des Agamemnon mit seinem Zwiespalt zwischen Vaterliebe und Königspflicht, oder wie Gluck sagte, von Natur und Religion.

Aber auch diesen neuen Aufgaben gegenüber wich er nicht von seinen Grundsätzen ab. Zunächst verfuhr er mit dieser französischen Poesie genau ebenso wie mit der metastasianischen: alles mußte fallen, was daran noch an die alte Konvention, an die Anschauungen und Anstandsbegriffe des Zeitalters Ludwigs XIV. gebunden war. Dagegen blieb wiederum das alte, auf Klarheit und Ordnung gerichtete rationalistische Schaffensprinzip bestehen, nur daß es bei ihm abermals zum inneren Erlebnis wurde. So gab er den Franzosen in seinen Werken ein gereinigtes Spiegelbild ihres eigenen Temperamentes zurück und konnte bald beide feindliche Heerlager um sein Banner scharen. Die Anhänger des Alten bezwang er durch die Kraft seines Denkens, die Freunde des Neuen durch die Wucht seines Erlebens.

So bildete er eine neue, eigentümliche Charakterisierungkunst aus. Er erfüllte die ihrer konventionellen Masken entkleideten Charaktere nicht etwa mit individuellen Zügen im Sinne moderner Psychologie, er suchte sie überhaupt nicht im heutigen Sinn „entwicklungsfähig" zu gestalten, sondern bestrebte sich vielmehr, sie auf die allereinfachsten typischen Formeln zu bringen. Achilles und Iphigenie waren für ihn zwar nicht mehr prince Achille und princesse Iphigénie, wie noch O. Jahn glaubt[1], aber es kam ihm auch nicht auf die psychologische Entwicklung ihres Liebesverhältnisses an, sondern Achilles ist und bleibt für ihn der männermordende Pelide der Ilias und Iphigenie die zarte, jungfräuliche Dulderin bis zum Ende. Auch im Charakter Agamemnons sind ihm jene beiden Grundmotive, Natur und Religion, die Hauptsache, von anderen Eigenschaften, Zorn, Rachsucht u. dgl. kommen nur die in Betracht, die der Vertiefung jenes Grundkonflikts

[1] J⁴ 528.

dienen. Alles Einmalige, Zufällige wird streng ausgeschieden, nur das Typische bleibt. Deshalb vollzieht sich auch der Gang der Handlung wiederum in großen, einfachen Zügen; da die Personen selbst ihr Grundwesen niemals ändern, kennt auch sie keine unerwarteten Komplikationen. Alles ist mit unerbittlicher Schärfe auf die einfachsten Begriffe gebracht, und doch stellt sich nie, wie so oft bei der älteren rationalistischen Dramatik, der erkältende Eindruck der Konstruktion ein, denn auch dieses ganze, großartige System ist nicht bloß erdacht, sondern wirklich erlebt. Glucks Gestalten sind von den Mozartschen so verschieden wie nur möglich, und doch wirken sie nicht minder tief, ein klarer Beweis dafür, daß es verschiedene Möglichkeiten des seelischen Erlebens und damit des künstlerischen Gestaltens gibt, die in eine bestimmte Rangordnung hineinzuzwängen nur der Philister fertig bringt.

Daß Gluck sich jetzt auch formell der französischen Oper stärker anschloß als bisher, ist nur natürlich, dafür sorgte allein schon die Sprache, deren Eigentümlichkeit er mit gewohnter Energie studierte. Aber was dabei schließlich herauskam, war trotz allen leicht erkennbaren Vorbildern doch etwas Neues, spezifisch Gluckisches. Das lehren allein schon die Rezitative. Seine ideale, stahlharte dramatische Deklamation brachte Gluck schon aus Wien mit, sie brauchte darum eigentlich nur dem Geiste der französischen Sprache angepaßt zu werden. Aber er verschmolz damit zugleich alle bisherigen Errungenschaften zu einem neuen Stil, der vom Secco und Akkompagnato der Italiener[1] und dem mensurierten Rezitativ der Franzosen bis zum vollen, der Arienmelodik verwandten Arioso geht. Umgekehrt aber erfährt in den Arien der deklamatorische Zug der Melodik eine wesentliche Steigerung. Das Wort gewinnt einen immer größeren Einfluß auf Glucks Gesangsstil — es war zugleich die schärfste Absage an das alte Koloraturprinzip, gegen dessen „Unnatur" Gluck freilich schon im „Orpheus" zu Felde gezogen war. In den Chören dagegen war der Fortschritt am geringsten, hier waren ja tatsächlich die Vorbilder der „Alceste" und auch des „Paris" schwer zu überbieten. Ebenso hat das Ballett mehr der Zahl als der Art nach eine Bereicherung erfahren: trotz dem Bestreben Glucks, auch diesen Teil dem tragischen Organismus einzugliedern, bleiben doch gewisse

[1] Recht bezeichnend ist das Zurücktreten der typischen italienischen Kadenz mit der fallenden Quart.

Zugeständnisse an den französischen Geschmack als solche erkennbar, und sehr bezeichnender Weise ist die Zahl dieser Sätze in der taurischen Iphigenie wieder auf ein bescheideneres Maß zurückgeführt.

Dem neuen Werke wurde durch zwei Briefe an den Mercure de France, von Du Roullet an den Direktor Dauvergne von der Académie Royale (Oktober 1772) und von Gluck selbst (Februar 1773), der Boden bereitet. Schließlich gelang es Gluck, durch seine Verbindungen mit dem Wiener Hofe die Dauphine Marie Antoinette für sich zu gewinnen. Am 19. April 1774 erfolgte, nachdem Glucks ungeheure Willenskraft in sechsmonatiger Probezeit über den hartnäckigen Widerstand der Sänger und des Orchesters triumphiert hatte, die erste Aufführung[1]. Sie brachte nur einen halben Erfolg, den aber die zweite vervollständigte. Freilich erhob sich auch sofort der Widerspruch, und bald war der Streit in vollem Gange.

Seine einzelnen Phasen zu verfolgen ist hier nicht der Ort[2]. Zunächst war der Eindruck im französischen wie im italienischen Lager der der Betäubung, bald aber raffte man sich zu nachdrücklichem Widerstande auf. Aber auch Gluck fand begeisterte Anhänger, zuerst in dem Abbé Arnaud, dem Herausgeber der Gazette littéraire de l'Europe, und in Rousseau selbst, später gesellte sich noch Suard als „Anonymus von Vaugirard" hinzu. Er selbst verstärkte zunächst seine Stellung durch eine französische Neubearbeitung seines Orfeo (2. August 1774), die dramatisch freilich keine Verbesserung bedeutete[3], dann folgten zwei Neubearbeitungen kleinerer älterer Werke, L'arbre enchantée (27. Februar 1775) und La Cythère assiégée (11. August 1775), die ihm starke Enttäuschungen brachten. Am 23. April 1776 folgte Alceste in einer Umarbeitung von Du Roullet, die neben entschiedenen Verbesserungen des Calsabigischen Textes mit der neuen Figur des Herkules eine dramatisch recht zweifelhafte Zutat brachte[4]. Auch sie hatte zunächst keinen Erfolg; erst allmählich stellte sich die Teilnahme des Publikums ein. Gluck aber entschloß sich nunmehr,

---

[1] Burney, Reise II 28. Cramer, Magazin 1775, 561. Fr. v. Genlis Mém. II 248f. Desnoiresterres a. a. O. S. 85ff. [2] Die genannten biographischen Werke geben darüber ausführlich Auskunft. [3] Die Arie L'espoir renaît ist nicht, wie man früher annahm, von Bertoni, sondern von Gluck selbst, vgl. Tiersot, Einl. zur Pelletan-Ausgabe des Orphée S. LIXff. [4] Die Arie des Herkules im ersten Akt stammt nicht von Gossec, sondern von Gluck, und zwar aus seinem Ezio von 1750.

den Parisern statt seiner älteren Werke zwei neue vorzuführen und wählte dazu mit gewohnter Energie zwei Texte des alten Quinault selbst: Roland und Armide.

Während er in Wien an diesen beiden Opern arbeitete, führten die Anhänger der italienischen Oper, durch Glucks Beispiel angefeuert, einen längst gehegten, aber bisher nie geglückten Plan aus und beriefen in N. Piccinni einen der angesehensten Neapolitaner nach Paris. Seine Berufung war das Werk der Dubarry, Laharpes, des einflußreichen neapolitanischen Gesandten Marchese di Caracciolo und schließlich der Königin Marie Antoinette selbst, in der alte italienische Sympathien wieder erwachten. Marmontel erklärte sich bereit, den Quinaultschen Roland für Piccinni zu bearbeiten. Die Folge war ein geharnischter Brief Glucks an Du Roullet, den dieser auch alsbald veröffentlichte[1]. Er gab das Signal zu dem berühmten Streit der Gluckisten und Piccinnisten, der bald ganz Paris erfüllte und im Grunde nichts anderes war, als eine modernere Auflage des uralten Kampfes zwischen dem französischen und dem italienischen Opernideal, nur daß das französische jetzt durch die überragende Persönlichkeit des deutschen Meisters eine Reinheit empfangen hatte, die ihm von Anfang an die geistige Überlegenheit sicherte[2].

Gluck war nicht der Mann, sich durch diese Wendung einschüchtern zu lassen. Eine ernstliche Gefahr für sein Musikdrama hat er in der von ihm längst überwundenen italienischen Kunst überhaupt niemals erblickt. Der Ansturm der Italienerpartei brachte ihm zwar viel Ärger, aber er zog, wie alle Willensmenschen, aus dem Kampf immer neue Kraft. Es machte ihm Freude, gelegentlich sogar selbst in die Arena zu steigen und sich in Wort und Schrift mit gewohnter rücksichtsloser Schärfe an der allgemeinen Fehde zu beteiligen. Dagegen war Piccinni alles eher als eine Kampfnatur. Er war am letzten Tage des Jahres 1778 in Paris eingetroffen, voll Hoffnungen auf eine

---

[1] Année littéraire 1776, VIII 322. Der Brief stammt aus dem Ende dieses Jahres, vgl Tiersot, Gluck S. 178. [2] Vgl. darüber außer den Biographien G. Desnoiresterres, Gluck et Piccinni 1872. E. Thoinan, Notes bibliographiques sur la guerre musicale des Gluckistes et Piccinnistes 1878. Eine Sammlung der wichtigsten Aufsätze und Flugschriften gibt Leblond, Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le Chev. de Gluck 1781, ins Deutsche übersetzt von J. G. Siegmeyer, Über den Ritter Gluck und seine Werke. Berlin 1823, 2. Aufl. 1837.

glänzende Tätigkeit, die die Pariser Gönner in ihm erweckt hatten. Bald wurde er jedoch inne, welch heißen Boden er betreten hatte. Seine liebenswürdige, harmlose und vor allem durchaus friedfertige Natur fühlte sich diesem Kampfe je länger, je weniger gewachsen, und zum Parteiführer hatte er weder Lust noch Talent. Dazu kam seine Unkenntnis des Französischen, die seinen Verkehr mit der Außenwelt stark behinderte und ihm auch bei der Komposition des Roland große Schwierigkeiten bereitete[1]. Mit wachsender Ängstlichkeit sah er darum dem weiteren Verlauf der Dinge entgegen, zumal als Gluck, der im Zorne seinen eigenen, schon begonnenen Roland hatte fallen lassen, seine Armide im Juli 1777 einzustudieren begann und am 23. September aufführte. Der Erfolg, den er selbst der Königin stolz vorausgesagt hatte[2], stellte sich freilich auch diesmal erst allmählich ein, nachdem besonders Laharpe das Werk scharf angegriffen und Gluck seinen Anonymus von Vaugirard zu Hilfe gerufen hatte. Das war kein Wunder, denn die neue Oper schien sich mit ihrem romantischen Charakter und ihrem starken Hervortreten des Sinnlichen erheblich von dem bisherigen „klassischen" Gluck zu entfernen, und nicht Jeder bemerkte alsbald, daß Gluck auch für diese ganz anderen Charaktere mit gewohnter Energie den entsprechenden Ausdruck gesucht und gefunden hatte. Unterdessen nahmen die Proben zum Roland[3] ihren Fortgang. Während die Wogen des Streites gerade damals besonders hochgingen, sorgte Gluck selbst, der die Person von der Sache wohl zu trennen wußte[4], bei Sängern uud Spielern für straffe Ordnung, Piccinni dagegen wurde immer hoffnungsloser und war bereits entschlossen, den Tag darauf nach Neapel zurückzukehren. Da erlebte die Oper am 27. Januar 1778 ganz gegen sein Erwarten einen vollständigen Triumph[5]. Er war wohl verdient, denn das Werk ist reich an eigentümlichen Schönheiten und überrascht durch die Leichtigkeit, womit sich sein Schöpfer dem fremden Stil anzupassen versteht. Aber gerade darin lag eine empfindliche Niederlage der italienischen Partei in Paris, denn was der Meister ihrer Wahl hier bot, war alles eher als eine neapolitanische Oper, wie man sie von

[1] Marmontel, zugleich sein Lehrer im Französischen, mußte ihm den Operntext täglich Stück für Stück übersetzen. Marmontel, Oeuvres II 15. Ginguené S. 25 ff.
[2] Mme. Campan, Mém. 7, 131. [3] Vgl. darüber Grimm, Corr. litt. IX 498 ff.
[4] Vgl. Galiani, Mém. inéd II 248 und Mme. de Genlis Mém. II 248. Ginguené S. 45 f. [5] Grimm IX 500. X 28.

ihm erwartet hatte, sondern es glich mit seinen Chören und Tänzen, seinem durchlaufenden Orchesterrezitativ und seinem ernsten dramatischen Geist weit eher den Schöpfungen des verhaßten Gluck, nur daß dabei die italienische Musikfreudigkeit und vor allem die weiche und verträumte Piccinnische Innigkeit stärker zum Ausdruck kamen. So endete der ganze Streit, mochte er auch äußerlich noch einige Zeit weiter geführt werden, doch bereits 1778 damit, daß der weltberühmte, alternde Italiener die außergewöhnliche Ehrlichkeit und Energie hatte, sich vor der Größe Glucks zu beugen und aus seinem Gegner sein Schüler zu werden. Sein Vorgehen fand nicht allein bei andern Italienern in Paris, wie bei z. B. Sacchini, Nachahmung, sondern führte auch der alten italienischen Solooper neues Blut zu, indem es der bereits früher für die Wiedereinführung des Chores gewonnenen Minderheit einen starken Rückhalt bot.

Mozart in Paris

Als Mozart mit seiner Mutter in Paris eintraf, war Piccinni mit seinem Roland noch immer der Held des Tages[1]. Indessen waren auch die Gluckisten emsig am Werke, dem Gegner in Ernst und Scherz allerhand am Zeuge zu flicken[2], und vier Wochen nach seiner Ankunft, am 27. April 1778, konnte Mozart in den »Trois âges de l'opéra«, einer von Alfred de Vismes[3] gedichteten und von Grétry komponierten musikhistorischen Oper, in der nacheinander Lully, Rameau und Gluck auftraten und auch italienische Buffoszenen nicht fehlten[4], die brennende Opernfrage von der Bühne aus behandelt sehen. Auch sonst trat sie ihm auf Schritt und Tritt, in Theater und Konzert, in den Zeitungen, den vornehmen Salons, ja sogar auf der Straße entgegen. Von seiner eigenen Stellung dazu hing sein ganzes künftiges Schicksal ab.

Daß es unter diesen Verhältnissen für einem Neuling wie ihn ungemein schwer war sich durchzusetzen, mußte ihm von Anfang an klar sein und ist ihm auch von Beratern wie Grimm nicht verhehlt worden. In dem allgemeinen Kampfe neutral bleiben hieß von vornherein auf den Erfolg verzichten; neben Gluck und Piccinni aber als Dritter sich einen Platz zu erringen, wie Leopold Mozart hoffte[5], dazu hätte es eines ganz anderen Maßes künstlerischen Ansehens be-

---

[1] Die Oper hatte an 12 Abenden 60000 livres eingebracht und am 19. März in D'Orvignys »Rage d'amour« eine Parodie erfahren, Bachaumont, Mémoires secrets XI 185.

[2] Sie logierten Marmontel im Spott in der »rue des mauvaises paroles« und Piccinni in der »rue des petits-champs« ein, worauf die Piccinnisten Gluck in die »rue du grand hurleur« verwiesen, Bachaumont p. 108, 115.

[3] Bruder des Direktors der Académie.

[4] Im Vorwort entschuldigt sich der Dichter angelegentlich bei Piccinni, daß er ihn nicht ebenfalls habe auftreten lassen, Bachaumont p. 250.

[5] B IV 67.

durft, als es der junge Mozart damals in der Welt und namentlich in Paris besaß. Ein klarer Blick und ein tatkräftiges Zugreifen konnten allein zum Ziele führen; wer bei der allgemeinen Hetzjagd nicht genau wußte, was er wollte, und sich nicht einer der beiden Parteien anschloß, lief Gefahr, unter die Räder zu geraten.

Verschiedene Wege boten sich einem jungen Künstler dar, um die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zu lenken. Sich an der literarischen Fehde zu beteiligen war Mozarts Sache am wenigsten. Er begriff überhaupt nicht, wie sich die Literaten über Dinge die Köpfe zerbrechen konnten, die nach seiner Ansicht nur die Musiker angingen, und ebensowenig begriff er diese, weil sie sich zuerst um die Regeln stritten und dann erst darnach komponierten. Der zweite Weg war, sich bei Hof und Adel einflußreiche Gönner zu erwerben. Auf diesen hatte ihn der Vater mit allem Nachdruck verwiesen. Zwar war es nicht gelungen, von Wien aus eine Empfehlung an die Königin Marie Antoinette zu erhalten, dafür hatte L. Mozart dem Sohne bereits früher eine lange Liste vornehmer Personen übersandt, bei denen er seine Aufwartung zu machen hätte[1]. Von allen diesen Namen erwähnt Mozart jedoch in seinen Briefen kaum einen einzigen, und bald gab er derartige Besuche überhaupt auf (1. Mai 1778)[2]:

Sie schreiben mir, daß ich brav Visiten machen werde, um Bekanntschaften zu machen und die alten wieder zu erneuern. Das ist aber nicht möglich. Zu Fuß ist es überall zu weit — oder zu kothicht, denn in Paris ist ein unbeschreiblicher Dreck. Im Wagen zu fahren, hat man die Ehre gleich des Tags 4 bis 5 Livres zu verfahren, und umsonst. Denn die Leute machen halt Complimenten und dann ists aus. Bestellen mich auf den und den Tag; da spiel ich, dann heißts: O c'est un prodige, c'est inconcevable, c'est étonnant. Und hiemit adieu. Ich hab hier so anfangs Geld genug verfahren — und oft umsonst, daß ich die Leute nicht angetroffen habe. Wer nicht hier ist, der glaubt nicht wie fatal daß es ist.

Derselbe Brief erwähnt eine recht entwürdigende Erfahrung, die dem selbstbewußten Künstler derartige Besuche vollends verleiden mußte:

Mr. Grimm gab mir einen Brief an Mad. la Duchesse de Chabot[3], und da fuhr ich hin. Der Inhalt dieses Briefes war hauptsächlich, mich

---

[1] B III 343 ff. [2] B I 191. Auch Grimm bestätigt diese Schwierigkeiten: »c'est une chose très fatiguante de courir les quatre coins de Paris et de s'épuiser à parler pour montrer« (B IV 66). [3] Die Herzogin de Chabot, Tochter des Grafen Stafford, erwähnt als eine Bekannte von Grimm und Mad. d'Epinay Galiani (Corr. inéd. II p. 305).

bey der Duchesse de Bourbon[1] (die damals[2] im Kloster war) zu recommandiren, und mich neuerdings bey ihr wieder bekannt zu machen und sich meiner erinnern zu machen. Da gingen 8 Täg vorbey, ohne mindeste Nachricht. Sie hatte mich dort schon auf über 8 Täg bestellt, und also hielte ich mein Wort und kam. Da mußte ich 1/2 Stunde in einem eiskalten, ungeheizten und ohne mit Kamin versehenen großen Zimmer warten. Endlich kam die D. Chabot mit größter Höflichkeit, und bat mich mit dem Clavier vorlieb zu nehmen, indem keins von den ihrigen zugerichtet sey, ich möchte es versuchen. Ich sagte, ich wollte von Herzen gern etwas spielen, aber jetzt sey es ohnmöglich, indem ich meine Finger nicht empfinde für Kälte, und bat sie, sie möchte mich doch aufs wenigste in ein Zimmer, wo ein Kamin mit Feuer ist, führen lassen. O oui, Monsieur, vous avez raison — das war die ganze Antwort. Dann setzte sie sich nieder und fing an, eine ganze Stunde zu zeichnen en Compagnie anderer Herren, die alle in einem Zirkel um einen großen Tisch herum saßen. Da hatte ich die Ehre, eine ganze Stunde zu warten. Fenster und Thüren waren offen; ich war nicht allein in Händen, sondern im ganzen Leib und Füßen kalt, und der Kopf fing mir auch gleich an wehe zu thun. Da war also altum silentium, und ich wußte nicht, was ich so lange vor Kälte, Kopfweh und Langeweile anfangen sollte. Oft dachte ich mir, wenn's mir nicht um Mr. Grimm wäre, so ging ich den Augenblick wieder weg. Endlich, um kurz zu seyn, spielte ich auf dem miserabeln elenden Pianoforte. Was aber das Ärgste war, daß die Madame und all die Herrn ihr Zeichnen keinen Augenblick unterließen, sondern immer fort machten und ich also für die Sessel und Mäuern spielen mußte. Bey diesen so übel bewandten Umständen verging mir die Geduld — ich fing also die Fischerschen Variationen an, spielte etwa die Hälfte und stund auf. Da waren [eine] Menge Eloges. Ich aber sagte, was zu sagen ist, nämlich daß ich mir mit diesem Clavier keine Ehre mache könnte, und mir sehr lieb seye, einen andern Tag zu wählen, wo ein besseres Clavier da wäre. Sie gab aber nicht nach, ich mußte noch 1/2 Stunde warten, bis ihr Herr[3] kam. Der aber setzte sich zu mir und hörte mit aller Aufmerksamkeit zu, und ich — ich vergaß darüber alle Kälte, Kopfwehe, und spielte ohngeachtet dem elenden Clavier so — wie ich spiele, wenn ich gut in Laune bin. Geben Sie mir das beste Clavier von Europa, und aber Leute zu Zuhörern, die nichts verstehen, oder die nichts verstehen wollen, und die nicht mit mir empfinden, was ich spiele, so werde ich alle Freude verlieren. Ich hab dem Mr. Grimm nach der Hand alles erzählt.

[1] Sie war die Tochter des Herzogs von Orleans, Schwester des damaligen Herzogs von Chartres, nachherigen Egalité. Kurze Zeit vorher hatte das durch sie veranlaßte Duell zwischen dem Herzog von Bourbon und dem Grafen von Artois großes Aufsehen gemacht (Du Deffand, Lettr. IV p. 28ff. Grimm, Corr. litt. X p. 1 ff.).
[2] Damals, d. i. bei dem ersten Aufenthalt in Paris. Die Herzogin war im Alter von fünfzehn Jahren ins Kloster gegangen und blieb dort einige Jahre (Genlis, Mém. III p. 84).
[3] Genlis, Mem. I 289. II 185.

Die Folge dieser Abneigung gegen das Besuchemachen war, daß Mozart nur wenige Schüler bekam und damit einer Haupteinnahmequelle verlustig ging. Freilich brach dabei auch sein alter Widerwille gegen das Unterrichten aufs Neue hervor (31. Juli)[1]:

Sie dürfen nicht glauben daß es Faulheit ist — nein! — sondern weil es ganz wider mein Genie, wider meine Lebensart ist — Sie wissen daß ich sozusagen in der Musique stecke — daß ich den ganzen Tag damit umgehe — daß ich gern speculiere, studiere, überlege; nun bin ich hier durch diese Lebensart dessen behindert.

Immerhin verdankte er Grimm wenigstens eine aussichtsreiche Bekanntschaft. Der Herzog von Guines war 1776 von seinem Londoner Gesandtschaftsposten nach einem Aufsehen erregenden Prozeß mit seinem Sekretär Tort[2] zurückberufen worden und erfreute sich der besonderen Gunst der Königin[3]. Deshalb setzte auch L. Mozart die größten Hoffnungen auf diese Bekanntschaft und erwartete für seinen Sohn namentlich Aufträge für die Festlichkeiten, die der bevorstehenden Entbindung der Königin voraussichtlich folgen würden[4]. Der Herzog war ein eifriger Musikliebhaber und spielte nach Mozarts Aussage unvergleichlich die Flöte, wie seine Tochter die Harfe[5]. Mozart erhielt von ihm den Auftrag, für diese beiden Instrumente ein Konzert zu schreiben (C dur K.-V. 299, S. XII. 12)[6], außerdem gab er der Tochter täglich zwei Stunden Kompositionsunterricht, wofür ihm eine glänzende Bezahlung in Aussicht gestellt wurde. Wir verdanken diesem Unterricht eine anschauliche Schilderung von Mozarts eigentümlicher Lehrmethode aus seiner eigenen Feder (14. Mai 1778)[7]:

Sie hat sehr viel Talent und Genie, besonders ein unvergleichliches Gedächtniß, indem sie alle ihre Stücke, deren sie wirklich 200 kann, auswendig spielt. Sie zweifelt aber stark, ob sie auch Genie zur Composition

---

1 B I 237. 2 L. de Lomenie, Beaumarchais II 89 f. Dutens Mém. II 59 ff. Mad. du Deffand, Lettr. III 172 ff. 297. 3 Mme. du Deffand, Lettr. IV 107. 4 B IV 32 f. Die Dauphine wurde am 4. Dezember 1778 geboren. 5 B I 194. Mme. de Genlis, Mém. I 288 f. Die Tochter heiratete noch im Sommer 1778, vom Könige ausgestattet, Herrn de Chartus (später Herzog de Castries) und starb bei der Entbindung (du Deffand, Lettr. IV 52). 6 Es waren die beiden Instrumente, die Mozart am wenigsten leiden mochte, vgl. die Aussage Joh. Franks in seinen Denkwürdigkeiten bei Prutz, Deutsch. Mus. II 28. Die Mutter führt in ihrem Brief vom 5. April 1778 (B IV 348) irrtümlicher Weise je ein Konzert für die Flöte und die Harfe an, und die Schwester ist ihr hierin später gefolgt (Notteb. 109). 7 B I 194 f.

hat — besonders wegen Gedanken — Idéen; ihr Vater aber (der unter uns gesagt, ein bischen zu sehr in sie verliebt ist) sagt, sie habe ganz gewiß Idéen, es seye nur Blödigkeit — sie habe nur zu wenig Vertrauen auf sich selbst. Nun müssen wir sehen. Wenn sie keine Idéen und Gedanken bekömmt (denn jetzt hat sie wirklich gar — keine), so ist es umsonst, denn — ich kann ihr, weiß Gott, keine geben. Die Intention vom Vater ist, keine große Componistin aus ihr zu machen. Sie soll, sagte er, keine Opern, keine Arien, keine Konzerten, keine Symphonieen, sondern nur große Sonaten für ihr Instrument und für meines schreiben. Heute habe ich ihr die vierte Lection gegeben, und was die Regeln der Composition und das Setzen anbelangt, so bin ich so ziemlich mit ihr zufrieden, — sie hat mir zu dem ersten Menuett, den ich ihr aufgesetzt, ganz gut den Baß dazu gemacht. Nun fängt sie schon an, 3 stimmig zu schreiben. Es geht, aber sie ennuyirt sich gleich, aber ich kann ihr nicht helfen, ich kann ohnmöglich weiter schreiten, es ist zu früh, wenn auch wirklich das Genie da wäre, so aber ist leider keines da — man wird alles mit Kunst thun müssen. Sie hat gar keine Gedanken, es kömmt nichts. Ich habe es auf alle mögliche Art mit ihr probirt; unter andern kam mir auch in Sinn, einen ganz simplen Menuett aufzuschreiben, und zu versuchen, ob sie nicht eine Variation darüber machen könnte? — Ja, das war umsonst. — Nun, dachte ich, sie weiß halt nicht, wie und was sie anfangen soll — ich fing also nur den ersten Tact an zu variiren, und sagte ihr, sie soll so fortfahren und bey der Idée bleiben — das ging endlich so ziemlich. Wie das fertig war, so sprach ich zu ihr, sie möchte doch selbst etwas anfangen, — nur die erste Stimme, eine Melodie — ja, sie besann sich eine ganze Viertelstund und es kam nichts. Da schrieb ich also 4 Täcte von einem Menuett und sagte zu ihr: Sehen Sie, was ich für ein Esel bin; jetzt fange ich einen Menuett an, und kann nicht einmal den ersten Theil zu Ende bringen. Haben Sie doch die Güte und machen Sie ihn aus. Da glaubte sie, das wäre ohnmöglich. Endlich mit vieler Mühe — kam etwas an Tage. Ich war doch froh, daß einmal etwas kam. Dann mußte sie den Menuett ganz ausmachen, das heißt, nur die erste Stimme. Über Haus aber habe ich ihr nichts anderes anbefohlen, als meine vier Täkte zu verändern und von ihr etwas zu machen — einen andern Anfang zu erfinden, wenns schon die nämliche Harmonie ist, wenn nur die Melodie anderst ist. Nun werde ich morgen sehen, was es ist.

Auf diesen naiven Bericht antwortete der erfahrene Vater (28. Mai)[1]:

Du schreibst, heute hab ich der Madselle des Herzogs die vierte Lection gegeben, und Du willst, daß [sie] schon selbst Gedanken aufschreiben soll, — meinst Du, alle Leute haben Dein Genie? — Es wird schon kommen! Sie hat ein gut Gedächtniß. Eh bien! Laß sie stehlen — oder höflich, appli-

[1] B IV 33.

ciren; von Anfang thut es nichts, bis daß Courage kommt. Mit Variationen hast Du einen guten Weg genommen, nur fortgefahren! — Wenn Mr. le Duc nur etwas Kleines von seiner Mlle. Tochter höret, wird er außer sich seyn; das ist wirklich eine glückliche Bekanntschaft.

Aber Wolfgang blieb dabei, daß diese Scolarin „keine Person zum komponieren", wohl aber „von Herzen dumm und von Herzen faul" sei[1], und mit ihrer Verlobung nahm der Unterricht so wie so ein Ende, nicht ohne daß der herzogliche Vater den Versuch gemacht hätte, Mozart mit drei Louisd'or abzufinden, die dieser entrüstet zurückwies.

Nicht viel besser als mit dem Adel erging es ihm, wiederum von wenigen Ausnahmen abgesehen, mit den Pariser Fachgenossen. Hier befolgte er nur allzugetreu den Rat des Vaters, möglichst zurückhaltend zu sein. Gluck selbst war damals in Wien, dagegen lernte Mozart Piccinni persönlich kennen, freilich ohne seine Bekanntschaft gesucht zu haben (9. Juli)[2]:

Mit Piccinni habe ich im Concert spirituel gesprochen — er ist ganz höflich mit mir und ich mit ihm, wenn wir so ohngefähr zusammenkommen, übrigens mache ich keine Bekanntschaft, weder mit ihm noch mit anderen Componisten — ich verstehe meine Sache — und sie auch — und das ist genug.

Von den übrigen tonangebenden Musikern erwähnt Mozart allein den Belgier F. J. Gossec (1733—1829) als seinen „sehr guten Freund und einen sehr trockenen Mann"[3], dagegen schweigt er sich über die Vertreter der opéra comique, namentlich über Grétry, vollständig aus. Die übrigen Musiker, die er erwähnt, waren entweder Leute zweiten Ranges, wie der Hornist der königlichen Kapelle J. J. Rudolph (Rodolphe, 1730—1812)[4], der böhmische Hornvirtuose J. W. Punto (Stich, 1746—1803) und der Italiener G. Cambini (1746—1825), ein Schüler P. Martinis und Günstling Gossecs, oder alte Mannheimer Freunde, wie Wendling, Ritter, Ramm und besonders Raaff. Wendling hatte dem Freunde bereits treulich vorgearbeitet. Von seiner Freigeisterei ist jetzt nicht mehr die Rede, vielmehr meinte die Mutter jetzt sogar (5. April 1778)[5]: „Er ist doch ein wahrer Menschenfreund und Mr. von Grimm hat dem Wendling auch zu-

[1] B I 210 (9. Juli). [2] B I 211. [3] B I 189. [4] Eine Auswahl seiner dramatischen Ballette DT 43/44. [5] B IV 349.

gesprochen, weil er als Musikus mehr Kredit hat als er, sein möglichstes zu thuen damit er bald bekannt wird". Zu Raaff aber trat Mozart jetzt erst in ein herzliches Freundschaftsverhältnis, zumal als er bemerkte, daß er an der Familie Weber in Mannheim warmen Anteil nahm, Aloysia zu unterrichten versprach und Wolfgangs Liebe zu ihr billigte. Eine unverhoffte Freude wurde ihm ferner im August dieses Jahres zuteil, als sein alter Meister Joh. Christ. Bach von London herüberkam, um für Paris eine französische Oper zu schreiben. Er hatte seinen Freund, den Mozart von seiner Londoner Reise her wohlbekannten Kastraten Tenducci (s. o. S. 57), mitgebracht. Die Freude des Wiedersehens war auf beiden Seiten groß, sie bricht in Mozarts Brief vom 27. August in ungewöhnlich warmen Worten der Liebe und Verehrung hindurch[1]. Bach führte den jungen Freund bei dem Marschall de Noailles[2] ein, und dieser lud alle Drei zu sich nach St. Germain ein, wo sie vergnügte Tage zusammen verlebten. Für Tenducci schrieb Mozart damals eine »Scena« mit Begleitung von Klavier, Oboe, Horn und Fagott, die von deutschen Mitgliedern der Kapelle des Marschalls begleitet wurde (K.-V. Anh. I. 3), aber leider verloren gegangen ist[3].

Überblickt man diese ganze spärliche Anteilnahme Mozarts am Pariser Musikleben, so begreift man, daß dieses halbe Jahr, äußerlich wenigstens, ein Mißerfolg für ihn war. Der erste, dem dies völlig klar wurde, war sein Berater Grimm. Der ließ es am Anfang durchaus nicht an Empfehlungen fehlen; als er jedoch sah, wie wenig der junge Künstler davon Gebrauch machte, ließ er ihn mehr und mehr seine eigenen Wege gehen. Schon am 31. Juli berichtete Wolfgang dem Vater, Grimm werfe ihm vor, er sei „nicht genug aktiv" und „laufe nicht genug herum"[4], und dasselbe erfuhr Leopold bald darauf von Grimm selbst[5]. Daneben hatte Grimm aber auch zu Mozarts

---

[1] S. o. S. 59. [2] Es gab zwei Marschälle dieses Namens in Paris, einen Herzog und einen Grafen. Der Herzog war der Vater einer alten Gönnerin Mozarts, der Gräfin Tessé (S. 55), und war wie sie ein großer Liebhaber der Kunst und Literatur (Lomenie, Beaumarchais I 206 f.). [3] Tenducci muß sie mit nach London genommen haben, denn sie wird von Burney in Barringtons Miscellanies p. 289 besonders gerühmt. Pohl, Mozart und Haydn in London S. 121 f. [4] B I 236. [5] Grimms Brief an L. Mozart, den dieser seinem Sohne mitteilt (13. August 1778), lautet folgendermaßen; Il est zu treuherzig, peu actif, trop aisé à attraper, trop peu occupé des moyens qui peuvent conduire à la fortune.

künstlerischen Leistungen kein volles Zutrauen, und das war es, was diesen besonders erboste. Grimm zweifelte an Mozarts Fähigkeit, eine französische Oper zu schreiben und verwies ihn immer wieder an die Italiener. Das war durchaus ehrlich gemeint, denn Grimm war ja ein überzeugter Anhänger der italienischen Partei. Mozart dagegen, in dem gerade Grimm gegenüber das vom Vater ererbte Mißtrauen immer stärker wurde, fühlte sich außerdem durch dessen gönnerhafte Art, die die Wohltaten dem damit Bedachten gerne „unter die Nase rupfte"[1], stark abgestoßen; schließlich gebraucht er sogar Ausdrücke wie dumm, ungeschickt, niederträchtig und falsch[2] und hält den alten Gönner für seinen persönlichen Feind. Nun war ja Grimm gewiß kein einwandfreier und lauterer Charakter[3], sonst wäre er im damaligen Paris wohl kaum zu dieser einflußreichen Stellung gelangt, doch werden daneben an ihm auch Hilfsbereitschaft und Wohlwollen gerühmt[4]. Außerdem überschätzte Mozart seine eigene Stellung in Paris bedeutend, wenn er glaubte, ein Mann wie Grimm lege es darauf an, sie zu untergraben. Das hatte er bei der bescheidenen Rolle, die Mozart damals in Paris spielte, wirklich nicht nötig. Er ist bis zum Schluß, wenn auch stets mit einigem, durch seinen angesehenen Namen bedingten Abstand, Mozarts wohlwollender Gönner geblieben, der es

---

Ici, pour percer, il faut être retors, entreprenant, audacieux. Je lui voudrais pour sa fortune la moitié moins de talent et le double plus d'entregent, et je n'en serais pas embarrassé. Au reste il ne peut tenter ici que deux chemins pour se faire un sort. Le premier c'est de donner des leçons de clavecin; mais sans compter qu'on n'a des écoliers qu'avec beaucoup d'activité et même de charlatanerie, je ne sais si'l aurait assez de santé pour soutenir ce métier, car c'est une chose très fatiguante de courir les quatre coins de Paris et de s'épuiser à parler pour montrer. Et puis ce métier ne lui plaira pas, parcequ'il l'empêchera d'écrire, ce qu'il aime par dessus tout. Il pourrait donc s'y livrer tout à fait; mais en ce pays ici le gros du public ne se connait pas en musique. On donne par conséquent tout aux noms, et le mérite de l'ouvrage ne peut être jugé que par un très petit nombre. Le public est dans ce moment si ridiculement partagé entre Piccinni et Gluck et tous les raisonnements, qu'on entend sur la musique font pitié. Il est donc très difficile pour votre fils pour réussir entre ces deux partis. — Vous voyez, mon cher maitre, que dans un pays où tant de musiciens médiocres et détestables même ont fait des fortunes immenses, je crains fort que Mr. votre fils ne se tire pas seulement d'affaire. B IV 66f.

[1] B I 250.

[2] B I 251.

[3] Ste.-Beuve, Causeries du lundi II 158ff. VII 226ff. Genlis, Mém. IV 3f. Merck, Briefe II 282f.

[4] Jacobs bei Hoffmann, Lebensbilder ber. Humanisten S. 16.

wohl bedauerte, wenn jener seine Ratschläge nicht befolgte, doch ohne sich selbst dabei irgendwie aufzuregen. An der Ehrlichkeit seiner Gesinnung, die wohl auch mit auf seiner Hochachtung vor Mozarts Vater beruhte, zu zweifeln liegt nicht der geringste Grund vor.

So endete das Verhältnis auch zu diesem Freunde, auf den Vater und Sohn die größten Hoffnungen gesetzt hatten, mit einem argen Mißklang. Grimm mußte dieser junge Musiker mehr und mehr wie ein Rätsel vorkommen, der da mit einem seltsamen Gemisch von Selbstbewußtsein und Verträumtheit durch das ganze buntbewegte Musikleben dahinschritt, nach seiner gewohnten Art still, aber aufmerksam überall hinhorchend, und schließlich zu dem niederdrückenden Ergebnis kam, daß er in Paris nicht am richtigen Orte sei. Mozart hat sich in Paris nie wohlgefühlt, und die Franzosen gefielen ihm je länger, je schlechter. „Sie haben lang nicht mehr so viel Politesse als vor 15 Jahren. Sie grenzen itzt stark an die Grobheit und hoffärtig sind sie abscheulich" (1. Mai 1778)[1]. Die allgemeine Sittenlosigkeit widerte ihn an[2], er klagte Ritter gegenüber, daß er keinen „angenehmen und honnetten Umgang mit Leuten" fände und lechzte mehr und mehr nach Erlösung aus dieser Umgebung, die, wie er am 18. Juli schreibt[3], „meinem Genie, Lust, Wissenschaft und Freude ganz entgegen ist". Es hat etwas Rührendes zu verfolgen, wie diesen deutschen Künstler hier in der Fremde mit wachsender Stärke die Liebe zur Heimat und heimatlichen Art überkommt. „Ich bitte alle Tage Gott, daß er mir die Gnade gibt, daß ich hier standhaft aushalten kann, daß ich mir und der ganzen teutschen Nation Ehre mache[4]". Voll ingrimmigen Stolzes stellt er sich als Künstler neben Piccinni, „obwohl ich nur ein Teutscher bin"[5], und richtet sich immer wieder auf an dem Gedanken, ein „ehrlicher Teutscher" zu sein[6]. Dieses starke vaterländische Gefühl, das schon früher gelegentlich zum Vorschein kam[7], ist ein wesentlicher Zug von Mozarts Charakterbild, der ihn sowohl von Haydn als von Beethoven unterscheidet.

Mit derselben Schärfe wie über den Charakter der Franzosen urteilt er aber auch über ihre Musik (1. Mai)[8]:

Wenn hier ein Ort wäre, wo die Leute Ohren hätten, Herz zum Empfinden, und nur ein wenig etwas von der Musique verstünden, und gusto

[1] B I 191. [2] B I 216, 221. [3] B I 218. [4] B I 193. [5] B I 251. [6] B I 196. [7] S. o. S. 532 f. [8] B I 193.

hätten, so würde ich von Herzen zu allen diesen Sachen lachen, aber so bin ich unter lauter Vieher und bestien (was die Musique anbelangt). Wie kann es aber anderst seyn, sie sind ja in allen ihren Handlungen, Leidenschaften und Passionen auch nichts anders — es gibt ja kein Ort in der Welt wie Paris. Sie dürfen nicht glauben, daß ich ausschweife, wenn ich von der hiesigen Musique so rede. Wenden Sie sich an wen Sie wollen, nur an keinen geborenen Franzosen, so wird man Ihnen (wenns jemand ist an den man sich wenden kann) das Nämliche sagen.

Hier begegnete er sich natürlich mit Grimm. Schon am 5. April schreibt er[1]: „Van Grimm und ich lassen oft unsern musikalischen Zorn über die hiesige Musik aus, NB. unter uns. Denn im Publico heißt es: Bravo Bravissimo, und da klatscht man, daß einem die Finger brennen". Was er über den unmusikalischen Charakter der französischen Sprache sagt, der ihm als der Quell alles Übels erscheint, wäre Rousseaus würdig, und wie die Sprache, so seien auch die Sänger. „Die Sprache hat der Teufel gemacht, das ist wahr" schreibt er am 5. Juli[2], und am 9. schilt er[3]:

Wenn nur die verfluchte französische Sprache nicht so hundsföttisch zur Musique wäre! Das ist was Elendes, die teutsche ist noch göttlich dagegen. Und dann erst die Sänger und Sängerinnen! Man sollte sie gar nicht so nennen, denn sie singen nicht, sondern sie schreyen, heulen und zwar aus vollen Halse, aus der Nase und Gurgel.

Nach alledem wird wohl niemand erwarten, Mozart in dem damals ganz Paris bewegenden Streit irgend welche hervorragende Rolle spielen zu sehen. In der Hauptsache, der Opernfrage, blieb er schließlich abseits stehen, trotzdem er, wie wir sehen werden, Gelegenheit und — trotz Grimm — anfänglich auch den besten Willen hatte, sich auf der Seite Glucks zu betätigen. Der Grund dieses Versagens lag aber sicher nicht allein in den ungünstigen äußeren Verhältnissen, auch nicht in der von der Mutter ererbten Lässigkeit seiner Natur, obwohl natürlich ein zielbewußteres und energischeres Auftreten ihm viele Enttäuschungen erspart hätte, sondern darin, daß er in Leben und Kunst ganz andere Anschauungen vertrat als die, über die in Paris so heftig gestritten wurde. Die Zeiten waren vorüber, da er sich als Knabe und Jüngling impulsiv jeder neuen Richtung angeschlossen hatte, die irgend welchen Widerhall in seinem jungen Herzen erweckte. Er war sich seines Reichtums bewußt geworden, begann an allen

[1] B I 189. [2] B I 238. [3] B I 211.

äußeren Eindrücken Kritik zu üben und sich Gedanken darüber zu machen, wohin die Reise ging. Schon bei seinem Streit mit dem Salzburger Erzbischof hatte er seinem Genius eine Stellung aufgeopfert, die für den damaligen Musiker das gewöhnliche Lebenslos bedeutete; das Kind des selbstbewußten Bürgerhauses hatte einem Träger alter überlieferter Musikpflege siegreich die Stirne geboten, gedrängt von einem künstlerischen Gewissen, dessen Stimme ihn mitunter bereits recht weit von dem Ideal der Adelskunst hinweggeführt hatte. Jetzt trat er in Paris in die Hochburg dieser Kunst selbst ein. Sie war zwar auch hier durch die von Rousseau entfachte Bewegung bereits stark erschüttert worden, hatte aber auf der andern Seite durch Gluck eine geistige Erneuerung erfahren, und außerdem war der alte rationalistische Geist der Zeit Ludwigs XIV., der sie dereinst ins Leben gerufen hatte, noch keineswegs tot, sondern wirkte in der Art und Weise, wie der Streit um die Oper geführt wurde, noch vernehmlich nach. Denn was war dieses angelegentliche Beweisen und Theoretisieren schließlich anderes, als die alte Methode des Rationalismus, zuerst die Gesetze aufzuspüren, nach denen nachher die Künstler ihr Schaffen einzurichten hatten?

An diesem älteren Rationalismus aber hat Mozart, der Sohn einer weit jüngeren Zeit, so gut wie gar keinen Anteil mehr. Gewiß spielt das Denken auch bei ihm eine bedeutende Rolle, das beweisen seine Briefe ebenso wie seine Werke, und nichts ist unrichtiger als die weitverbreitete Vorstellung von dem „naiven", lediglich unter dem Drange seiner Eingebung drauflos komponierenden Mozart. Aber die vorherrschende und bestimmende Seite seines künstlerischen Wesens war das Denken nicht. Er besaß einen durchdringenden Kunstverstand, aber ohne von ihm beherrscht zu werden, das Gefühlsmäßige ist vielmehr bei ihm eine gleich starke und ebenso primäre Seelenkraft, und gerade auf der ganz eigentümlichen Vereinigung beider beruht das Geheimnis der harmonischen Wirkung seiner Kunst. Darum mußte ihm aber die ganze Pariser Preßfehde im Grunde unverständlich bleiben, namentlich soweit sie die französische Oper betraf. Hier stand er vor einer Kunst, in der Ordnung, Regel, Konvention bei Weitem den Vortritt vor dem Schöpferischen hatten — das mußte auf seine ganz anders geartete Natur von Anfang an lähmend wirken. Er gestand zwar zu, daß die beste Seite der französischen Oper die textliche sei, wenngleich auch sie seiner Ansicht nach damals bereits zu

entarten anfing[1], trotzdem vermochte er bei dieser heroisch-höfischen Welt mit ihrem Überwiegen des Rhetorischen über das Poetische innerlich auf die Dauer nicht warm zu werden.

Aber auch zu Glucks Kunst, die er natürlich mit Ausnahme der aulischen Iphigenie und Armide schon von früher her kannte, fand er jetzt den Weg so wenig wie ehedem. Das ist mit Recht schon viel beklagt worden[2], liegt aber in dem Gegensatz der beiden Naturen tief begründet. Sie rein musikalisch gegeneinander abwägen heißt das Problem am falschen Ende anfassen. Was sie gemein haben, ist lediglich die rücksichtslose Ehrlichkeit gegen sich selbst, im übrigen sind sie ihrer Kunstanschauung nach geradezu Antipoden. Mozart kannte keinen solchen Vortritt des Denkers vor dem Künstler, wie er sich in Glucks Schaffen offenbart, es fiel ihm niemals ein, zunächst zu vergessen, daß er Musiker war. Seine Kunst war vielmehr Ordnung und Schöpfung zugleich, ja in seinen jungen Jahren hatte der Musiker vor dem Denker einen ganz erheblichen Vorsprung gehabt. Aus demselben Grunde mußte ihn aber auch Glucks scharfe, begriffliche Art, seine Charaktere zu formen, gänzlich ferne liegen. Zwar sind auch seine Charaktere klar geschaut, aber neben dem Einfachen reizt ihn das Mannigfaltige, neben dem Typischen das Individuelle, die ganze Summe der Vorstellungen, Gefühle und Leidenschaften, die einen Charakter zu dem machen was er ist. Deshalb liegt über seiner Kunst auch, um ein Wort Heinrich Wölfflins zu gebrauchen[3], der Reiz des Zufälligen, der der Gluckschen fehlt, der Hauch des Frischen und Überraschenden, und gerade er ist das Werk des Musikers. Auf diesen Gegensatz der Kunstanschauungen jedoch einen absoluten Wertunterschied begründen zu wollen wäre grober Dilettantismus, da jeder der beiden Meister seinen Schaffensgrundsatz in ganz einziger Reinheit und Vollendung zum Ausdruck gebracht hat. Eines aber erklärt jener Gegensatz zur Genüge: daß diese beiden Persönlichkeiten niemals zusammen kommen konnten. Denn Mozart hielt sich zunächst natürlich auch bei Gluck an die Musik, also an das Sekundäre, in das großartige Denksystem des älteren Meisters ist er niemals eingedrungen. So begreift man auch die auf den ersten Blick befremdlich scheinende Tatsache, daß sich

[1] B I 203. [2] Kretzschmar, Ges. A. II 266. [3] Kunstgeschichtl. Grundbegriffe 1915, S. 158.

bei Mozart, der doch sonst für künstlerische Eindrücke, auch wenn sie von weit kleineren Geistern stammten, so überaus empfänglich war, gerade mit dem bedeutendsten seiner Zeitgenossen so auffallend wenige Berührungspunkte finden. Kurz vor der Abreise nach Paris gesteht er dem Vater, daß ihn an Glucks Kunst vor Allem die Chöre fesselten[1]. Und so blieb es grundsätzlich auch später. Zwar werden die Anklänge an Gluck von jetzt an in Mozarts Kunst bis in die Zauberflöte hinein häufiger, ja er bildet gelegentlich ganze Chorszenen nach diesem Vorbild. Aber das alles geht über den Rahmen des rein Musikalischen nicht hinaus, von einer geistigen Annäherung an das Gluckſche Musikdrama ist nach wie vor keine Spur vorhanden.

Natürlich hatte Mozart unter diesen Umständen auch der von Gluck beeinflußte Piccinnische Roland wenig zu sagen. Was er an italienischen Buffoopern in Paris kennen lernte, bot ihm nicht viel Neues und war ihm zum Teil wohl schon von früher her bekannt[2]. Auffallend ist dagegen sein gänzliches Schweigen über die Erzeugnisse der opéra comique, um so mehr als es sich dabei nicht allein um die damals neuesten Werke handeln kann. Denn die französischen Partituren hatten vor den italienischen seit Alters den großen Vorzug, gestochen und damit allgemein zugänglich zu werden. Sicher hat Mozart auf diese Weise auch die älteren Werke kennen gelernt[3]. Von Duni lagen damals sämtliche Werke vor, von Philidor die stattliche Reihe bis zu den Femmes vengées (1775), von Monsigny überhaupt alles, von Grétry: Isabelle et Gertrude, Le Huron, Lucile, Le tableau parlant, Sylvain, Les deux avares, L'amitié à l'épreuve, Zémire et Azor, L'ami de la maison, Le magnifique, La rosière de Salency, La fausse magie, Matroco, Le jugement de Midas und Les trois âges de l'opéra. Dazu kamen die Beiträge von Gossec (besonders Les pêcheurs 1766, Toinon et Toinette 1767 und Le double déguisement), Dezède (Julie 1772, Les trois fermiers 1777, Zulima 1778), Désormery (La Fête du village 1775, Myrtil et Lycoris 1777). War es die Abneigung

---

[1] B I 172. [2] Es waren La Serva padrona von Pergolesi, Le finte gemelle von Piccinni, Il Curioso indiscreto von Anfossi, Le due contesse und La Frascatana von Paisiello. [3] Vom Grafen Sickingen berichtet er am 29. Mai 1778: „Er hat so beyläufig gegen 30 spartiti von Opern" (B I 197). Der Musikalienhandel blühte dank der Verleihung zahlreicher Privilegien im damaligen Paris besonders, vgl. M. Brenet SIMG VIII 401ff. und G. Cucuel ebda. XIII 385ff.

gegen das in dieser Kunst ja besonders deutlich zum Ausdruck kommende französische Wesen überhaupt oder die Furcht vor der einheimischen Mitbewerberschaft, die Mozart abhielt, sich dieser Gattung als solcher zuzuwenden, jedenfalls vermochte er sich ihren Wirkungen nicht zu entziehen, und noch die Entführung enthält deutliche Spuren dieser Eindrücke.

Künstlerisch betätigt hat sich Mozart während seines Pariser Aufenthaltes, von ein paar Ausnahmen abgesehen, nur als Instrumentalkomponist. Schon das beweist, daß er in die zweite Linie gedrängt war. Denn so Bedeutendes die französische Instrumentalmusik auch geleistet hatte, die eigentliche Gunst des Publikums wie der Künstler war doch mit wenig Ausnahmen der dramatischen Musik in allen ihren verschiedenen Spielarten zugewandt. Wir kommen damit wieder auf Mozarts äußere Schicksale in Paris zurück.

Der erste Eindruck war nichts weniger als angenehm. Die Mutter fand mit Schrecken, daß alles um die Hälfte teurer geworden war. Sie behalfen sich deshalb mit einer kleinen und dunklen Wohnung, worin nicht einmal ein Klavier Platz hatte und die Mutter sich „wie im Arrest" vorkam. Begreiflicher Weise klammerten sie sich zunächst an ihre deutschen Landsleute an, und hier hatte Wolfgang das Glück, in dem pfälzischen Gesandten, Grafen von Sickingen, an den ihn Gemmingen und Cannabich empfohlen hatten und bei dem ihn Freund Raaff einführte, einen warmen Freund zu gewinnen[1].

> Er ist ein charmanter Herr, passionierter Liebhaber und wahrer Kenner der Musique. Da habe ich ganz allein bey ihm 8 Stunden zugebracht. Da waren wir Vormittag und Nachmittag bis 10 Uhr abends immer beym Clavier, allerley Musique durchgemacht — belobet, bewundert, rezensiert, räsonniert und criticiert.

„Er liebt den Wolfgang über alles" bestätigt die Mutter, und vor allem nahm der Graf auch regen Anteil an Wolfgangs Kompositionen.

Durch die Mannheimer Freunde gelang es Mozart, in den Concerts spirituels zu Worte zu kommen. Sie waren das älteste europäische Unternehmen dieser Art: 1725 hatte Anne Danican Philidor, der ältere Halbbruder des Opernkomponisten, vom König das Privilegium erhalten, an kirchlichen Feiertagen, wo die Theater nicht spielen

[1] B I 197.

durften, im Schweizer Saale der Tuilerien Konzerte zu veranstalten, in denen Instrumental- und geistliche Gesangsmusik zum Vortrag kam; es waren deren 24 im Jahre[1]. Der damalige Direktor war Jean Le Gros (1739—1793), mit dem Mozart durch seine Mannheimer Freunde bekannt wurde und der ihm auch sein eigenes Klavier zur Verfügung stellte. Le Gros war froh, da alles sich der Oper zuwandte, eine neue Kraft für sein Unternehmen zu gewinnen, auf dessen Programmen die Ausländer in letzter Zeit überhaupt stark vertreten waren, und erteilte Mozart alsbald einen Auftrag, über den dieser am 5. April dem Vater berichtet[2]:

Der Herr Kapellmeister Holzbauer hat ein Miserere hergeschickt; weil aber zu Mannheim die Chöre schwach und schlecht besetzt sind, hier aber stark und gut, so hätten seine Chöre keinen Effect gemacht; so hat Mr. Le Gros mich ersucht andere Chöre zu machen. — Der Anfangs-Chor bleibt vom Holzbauer. Quoniam iniquitatem meam etc. ist der erste von mir, Allegro. Der zweyte, Adagio: Ecce enim in iniquitatibus; dann Allegro: Ecce enim veritatem dilexisti, bis zum Ossa humiliata. Dann ein Andante für Sopran, Tenor und Baß soli: Cor mundum crea und Redde mihi laetitiam, aber Allegro bis ad te convertentur. Dann habe ich ein Recitativ für einen Bassisten gemacht: Libera me de sanguinibus, weil eine Baßarie von Holzbauer darauf folgt: Dominus labra mea. Weil nun Sacrificium Deo spiritus eine Aria-Andante für Raaff mit Oboe und Fagott Solo ist, so habe ich ein kleines Recitativ: Quoniam si voluisses, auch mit concertirender Oboe und Fagott dazu gemacht, denn man liebt jetzt die Recitative hier. Benigne fac bis Muri Jerusalem Andante moderato, Chor. Dann Tunc acceptabis bis Super altare tuo vitulos, Allegro, und Tenor Solo (Le Gros) und Chor zugleich. Finis. — Ich kann sagen, daß ich recht froh bin, daß ich mit dieser Schreiberey fertig bin; denn wenn man nicht zu Haus schreiben kann, und noch dazu pressirt ist, so ist es verflucht. Nun bin ich Gott Lob und Dank fertig damit, und hoffe, es wird seinen Effect machen. Mr. Gossec, den Sie kennen müssen, hat, nachdem er meinen ersten Chor gesehen hat, zum Mr. Le Gros gesagt (ich war nicht dabey), daß er charmant sey und gewiß einen guten Effect machen wird, daß die Wörter so gut arrangirt seyen und überhaupt vortrefflich gesetzt sey.

Aber schon über dieser ersten Pariser Komposition, von der bisher nichts wieder zum Vorschein gekommen ist, waltete ein merkwürdiger Unstern. Mozart schreibt am 1. Mai[3]:

[1] Histoire du théâtre de l'opéra en France I 164 ff. Fétis, Curios. hist. de la mus. 325 ff. Ein Bericht aus dem Jahre 1770 bei Burney, Reise I 11 ff.
[2] B I 188 f. [3] B I 192.

Das muß ich Ihnen geschwind im Vorbeygehen sagen, daß meine Chöre-Arbeit so zu sagen umsonst war; denn das Miserere von Holzbauer ist ohnedieß lang und hat nicht gefallen, mithin hat man anstatt 4, nur 2 Chöre von mir gemacht, und folglich das Beste ausgelassen. Das hat aber nicht viel zu sagen gehabt, denn viele haben nicht gewußt, daß etwas von mir dabey ist, und viele haben mich auch gar nicht gekennt. Übrigens war aber bey der Prob ein großer Beyfall, und ich selbst (denn auf das Pariser-Lob rechne ich nicht) bin sehr mit meinen Chören zufrieden.

Nicht besser erging es ihm mit einer zweiten, durch die Mannheimer Freunde und Punto veranlaßten Komposition, der Sinfonie concertante für Flöte (Wendling), Oboe (Ramm), Horn (Punto) und Fagott (Ritter) in Esdur (Anh. K.-V. 9, S. XXIV. 7a). Er schreibt dem Vater darüber am 1. Mai[1]:

Nun aber mit der Sinfonie concertante hat es wieder ein Hickl-Hackl. Da aber, glaube ich, ist wieder was anders dazwischen. Ich habe halt hier auch wieder meine Feinde. Wo habe ich sie aber nicht gehabt? Das ist aber ein gutes Zeichen. Ich habe die Sinfonie machen müssen, in größter Eyl, habe mich sehr beflissen und die 4 Concertanten waren und sind noch ganz darin verliebt. Le Gros hat sie 4 Täg zum Abschreiben. Ich finde sie aber noch immer am nämlichen Platz liegen. Endlich den vorletzten Tag finde ich sie nicht, suche aber recht unter den Musikalien und finde sie versteckt. Thue nichts dergleichen, frage den Le Gros: A propos, haben Sie die Sinf. concertante schon zum Schreiben gegeben? Nein, ich habs vergessen. Weil ich ihm natürlicher Weise nicht befehlen kann, daß er sie abschreiben und machen lassen soll, so sagte ich nichts, gieng die 2 Täg, wo sie hatte executiert werden sollen, ins Concert. Da kam Ramm und Punto im größten Feuer zu mir und fragten mich, warum denn meine Sinfonie concert. nicht gemacht wird? — Das weiß ich nicht. Das ist das erste was ich höre, ich weiß von nichts. Der Ramm ist fuchswild geworden und hat in dem Musiquezimmer französisch über den Le Gros geschmält, daß das von ihm nicht schön seye etc. Was mich bei der ganzen Sache am meisten verdrießt, ist, daß der Le Gros mir gar kein Wort davon gesagt hat, nur ich hab nichts davon wissen dürfen. Wenn er doch eine excuse gemacht hätte, daß ihm die Zeit zu kurz wäre oder dergleichen, aber gar nichts — ich glaub aber, da ist der Cambini, ein welscher Maestro hier, Ursache, denn dem habe ich unschuldiger Weise die Augen in der ersten Zusammenkunft beim Le Gros ausgelöscht. Er hat quartetti gemacht, wovon ich eins zu Mannheim gehört habe, die recht hübsch sind, und die lobte ich ihm dann, und spielte ihm den Anfang. Da war aber der Ritter, Ramm und Punto und ließen mir keinen Fried, ich möchte fortfahren und was ich nicht weiß, selbst dazu machen. Da machte ich es denn also so,

[1] B I 192f.

und Cambini war ganz außer sich und konnte sich nicht enthalten zu sagen: questa è una gran testa! Nu, das wird ihm halt nicht geschmeckt haben.

Der Vater stimmte diesem Verdachte zwar bei, suchte ihn jedoch zu begütigen[1]. Das steigende Unbehagen Wolfgangs vermochte er freilich angesichts solcher Erfahrungen nicht zu bannen. Bald darauf eröffnete sich ihm durch die Vermittlung des befreundeten Rudolph die Aussicht auf die Organistenstelle in Versailles, über die er am 14. Mai dem Vater meldet[2]:

Sie trägt das Jahr 2000 Livres, da muß ich aber 6 Monate zu Versailles leben, die übrigen 6 zu Paris, oder wo ich will: ich glaube aber nicht, daß ich es annehmen werde. Ich muß guter Freunde Rath darüber hören; 2000 Livres ist doch kein so großes Geld. In teutscher Münze freylich, aber hier nicht; es macht freylich das Jahr 83 Louisd'or und 8 Livres, das ist, unsriges Geld, 915 fl. und 45 Xr. (das wäre freylich viel), aber hier nur 333 Thlr. und 2 Livres — das ist nicht viel. Es ist erschrecklich, wie geschwind ein Thaler weg ist! Ich kann mich gar nicht verwundern, wenn man aus dem Louisd'or nicht viel hier macht; denn es ist sehr wenig; 4 so Thaler oder eine Louis, welches das nämliche, sind gleich weg.

Der Vater riet dringend, falls Rudolph wirklich den Einfluß habe, den Antrag reichlich zu erwägen (28. Mai)[3]:

Das mußt Du nicht so gleich wegwerfen. Du mußt überlegen, daß die 83 Louisd'or in 6 Monat verdient sind, — daß Dir ein halbes Jahr zu andern Verdiensten übrig bleibt, — daß es vermuthlich ein ewiger Dienst ist, Du magst krank oder gesund seyn, — daß Du ihn allezeit wieder verlassen kannst, — daß Du am Hofe bist, folglich in den Augen täglich des Königs und der Königin, und dadurch Deinem Glücke näher, — daß Du bey Abgang eine der zween Kapellmeister Stellen erhalten kannst, — daß Du seiner Zeit, wenn Succession da seyn sollte, Claviermeister der königl. jungen Herrschaften seyn würdest, das sehr einträglich wäre, — daß Dich Niemand hinderte, für's Theater und Concert spirituel &c. etwas zu schreiben, Musik graviren zu lassen und den gemachten großen Bekanntschaften zu dediciren, da in Versailles viele der Minister sich aufhalten, wenigstens im Sommer; — daß Versailles selbst eine kleine Stadt ist, oder wenigstens viele ansehnliche Bewohner hat, wo allenfalls ein oder der andere Scolar

---

[1] Mozart verkaufte das Werk an Le Gros, ohne eine Abschrift zu behalten. Später wollte er es aus dem Kopf wieder aufsetzen (B I 257), hatte jedoch wahrscheinlich keinen äußeren Anlaß dazu. Doch befindet sich eine Abschrift auf der Berliner Staatsbibliothek, vgl. den Rev.-Ber. [2] B I 196. [3] B IV 33f.

oder Scolarin sich finden würde; — und endlich ist das der sicherste Weg, sich der Protection der Königin zu versichern und sich beliebt zu machen. Lese dieses dem Hrn. Baron v. Grimm [vor], und höre seine Meinung.

Indessen waren Grimm und andere Freunde Wolfgangs Ansicht, daß bei diesem Posten nicht viel herauskommen würde; er selbst meinte: „Ein guter Dienst wäre mir sehr lieb, aber nicht anderst als Kapellmeister und gut bezahlt".

Wie überall, so stand sein Sinn auch in Paris nach der Komposition einer Oper, und auch hierin schienen sich ihm zunächst die besten Aussichten zu eröffnen. Er hatte die Bekanntschaft mit J. G. Noverre erneuert, der auf den Wunsch der Königin 1776 von Wien nach Paris gekommen und hier zum Maître de ballet an der Académie ernannt worden war[1]. Mozart durfte bei ihm speisen, so oft er wollte, und bei dieser Gelegenheit machte Noverre den Versuch, ihn für das Musikdrama Gluckschen Stiles zu gewinnen. Noverre selbst bestimmte den Stoff: „Alexander und Roxane" und fand auch einen Dichter, der ihn bearbeiten sollte. Anfang April war die Dichtung des ersten Aktes fertig; am 14. April hofft Mozart die ganze »opéra en deux acts« in Händen zu haben[2].

Sehr bezeichnend ist die Aufregung, in die der Vater bei diesem Plane geriet. Der alte, nur auf den Erfolg bedachte Praktiker kam wieder zum Vorschein. Er kannte das Talent des Sohnes, „Alles nachzuahmen", deshalb sollte dieser nur um alles in der Welt den französischen Geschmack gründlich studieren, den Akzent der Sprache sich angewöhnen und nichts übereilen, sondern Text und Kompositionsentwürfe eingehend mit Grimm und Noverre besprechen. Selbst Voltaire pflege das Urteil seiner Freunde zu hören. „Es ist um Ehre und Geldeinnahme zu tun und dann wollen wir nach Italien wieder gehen, wenn wir Geld haben" — diese Aussicht mußte, das wußte er, auf den Sohn ganz besonderen Eindruck machen. Wolfgang verhehlte ihm die Schwierigkeiten nicht, die ihm die „verfluchte französische Sprache" und die französischen Sänger machen würden; trotzdem hoffte er (31. Juli) ihrer Herr zu werden.

Am 3. Juli war die Angelegenheit immer noch nicht weiter ge-

[1] Grimm, Corr. litt. IX 174 ff. Wlassak, Chronik des Burgtheaters S. 26. Pohl, Haydn II 121. H. Niedecken, J. G. Noverre 1918, S. 30 ff. [2] B I 189, 195. [3] B IV 14, 24.

diehen, wohl aber neben der Alexanderoper noch eine zweite aufgetaucht. Wolfgang berichtet darüber[1]:

Mit der Opera ist es dermalen so. Man findet sehr schwer ein gutes Poëme; die alten, welche die besten sind, sind nicht auf den modernen Styl eingerichtet, und die neuen sind alle nichts nuz; denn die Poesie, welches das einzige war, wo die Franzosen haben darauf stolz seyn können, wird jezt alle Tage schlechter, und die Poesie ist eben das einzige hier, was gut seyn muß, weil sie die Musique nicht verstehen. — Es sind nun 2 Opern in aria, die ich schreiben könnte, eine en deux acts, die andere en trois. Die en deux ist Alexandre et Rox[e]ane — der Poet aber der sie schreibt, ist noch in der Champagne. Die en trois ist Demofont (von Metastasio), übersezt und mit Chören und Tänzen vermischt, und überhaupt auf das französische Theatre arrangirt[2], von dieser habe ich auch noch nichts sehen können.

Nach wie vor hegte Mozart das größte Vertrauen in das Zustandekommen des Opernplanes und schreibt am 31. Juli: „wenn ich mir öfters vorstelle, daß es richtig ist mit meiner opera, so empfinde ich ein ganzes Feuer in meinem Leibe, und Zittern an Händen und Füßen vor Begierde, den Franzosen immer mehr die Teutschen kennen, schätzen und fürchten zu lernen"[3].

Auch jetzt mahnte der Vater unermüdlich zur Geduld: Wolfgang könne unmöglich verlangen, daß ihn Theaterdirektoren und Publikum für einen großen Komponisten hielten, da sie ihn ja nur als Pianisten kannten, er möge nur unablässig fortfahren, die Gunst seiner Gönner wach zu erhalten[4]. Trotzdem rückte die Angelegenheit nicht vom Fleck. Kurz vor seiner Abreise sagte Mozart noch einmal zu Noverre, er werde die Oper schreiben, wenn er ihm dafür gut stehe, daß sie auch aufgeführt würde[5]. Darauf konnte sich Noverre nicht einlassen, und so zerrann der ganze Opernplan nach monatelangen Verhandlungen in nichts. Die einzige Spur, die er in Mozarts Schaffen hinterlassen hat, sind seine Beiträge zu dem Ballette Les petits riens, das am 11. Juni 1778 der Piccinnischen Oper Le Finte gemelle angehängt wurde. Als Verfasser war, wie es bei diesen Balletts damals der Brauch war, nur Noverre genannt. Das nach einigen Aufführungen verschollene Werk wurde 1872 von Viktor Wilder in der Bibliothek der Pariser großen Oper wieder aufgefunden (darnach K.-V.

[1] B I 203. [2] Einen solchen französischen Démophon haben später Cherubini 1788 und J. Chr. Vogel 1789 komponiert. [3] B I 238. [4] B IV 84. [5] B I 250.

Anh. I. 10, S. XXIV. 10a, mit Weglassung der ersten sechs, nicht von Mozart herrührenden Stücke)[1].

Die erste Nachricht von der Absicht, für Noverre ein Ballett zu schreiben, enthält Wolfgangs Brief vom 14. Mai[2]. Als der Vater sich jedoch längere Zeit darauf wieder darnach erkundigte und namentlich nach dem Ertrag fragte, erhielt er einen ziemlich verlegenen Bescheid (9. Juli):[3]

Wegen den Ballet des Noverre habe ich ja nie nichts anders geschrieben als daß er vielleicht ein neues machen wird. Er hat just einen halben Ballet gebraucht, und da machte ich die Musique dazu, — das ist, 6 Stücke werden von andern darin seyn, die bestehen aus lauter alten miserablen französischen Arien; die Sinfonie und Contredanse, überhaupt halt 12 Stücke werde ich dazu gemacht haben. — Dieser Ballet ist schon 4 Mal mit größtem Beyfall gegeben worden. — Ich will aber jetzt absolument nichts machen, wenn ich nicht voraus weiß, was ich dafür bekomme, denn dies war nur ein Freundstück für Noverre.

Um dieses Balletts willen, meint nun Jahn[4], habe Noverre den Komponisten mit seinen Versprechungen, die Oper betreffend, hingehalten. Zur Annahme einer solchen Treulosigkeit liegt indessen nicht der geringste Grund vor, wohl aber scheint Mozart Noverres Einfluß stark überschätzt zu haben, denn dieser hatte von seiner Ernennung zum Ballettmeister an unter den Wühlereien seiner Gegner viel zu leiden gehabt und war zeitweise vollständig matt gesetzt[5]. Dasselbe aber war mit dem Noverre befreundeten damaligen Generaladministrator der Académie der Fall, De Vismes, der über die Annahme des neuen Werkes zu entscheiden gehabt hätte. Auch er wurde damals wegen verschiedener Neuerungen im Theaterbetrieb (unter anderem ließ er die italienische Operntruppe mit der französischen abwechseln) stark angefeindet. Vor allem aber hatte er mit französischen Werken (außer Gluck) keine guten Geschäfte gemacht; es war darum kein Wunder, wenn er dem Opernplan des Neulings recht kühl gegenüberstand. Und Mozart? Auch er hat offenbar trotz allen begeisterten Worten in seinen Briefen die Angelegenheit nicht mit der nötigen Energie verfolgt, offenbar deshalb, weil er sich auf dem ihm

[1] Vgl. Le Ménestrel, 24 November 1872. AMZ 1872, 815. Ein Klavierauszug von de Vilbac erschien in Paris bei Heugel et Cie., ein neuerer von Otto Taubmann bei Breitkopf u. Härtel in Leipzig, die auch zwei Ausgaben für Orchester veröffentlichten. [2] B I 195. [3] B I 210f. [4] I[4] 551ff. [5] H. Riedecken S. 31f.

fremden Gebiete aus den angeführten Gründen je länger je unsicherer fühlte. Wäre die Sache sonst glatt verlaufen, so hätte er wohl zugegriffen, sie jedoch von sich aus unter Anspannung aller Kräfte ins richtige Geleise zu bringen, dazu brachte er offenbar die innere Anteilnahme für diese Art von Kunst nicht auf. Die erste und einzige Gelegenheit, mit dem Gluckschen Musikdrama nähere Fühlung zu gewinnen, war damit verpaßt.

Einen Erfolg als Komponist sollte er indessen in Paris doch noch haben. Mit Le Gros hatte er zwar nach der Angelegenheit der Sinfonie concertante den Verkehr abgebrochen, traf ihn aber Anfang Juni bei Raaff wieder, der in demselben Hause wohnte. Dabei entschuldigte sich jener aufs höflichste und forderte ihn abermals auf, eine Sinfonie für das Concert spirituel zu schreiben. Mozart konnte nicht widerstehen; schon am 12. Juni spielte er die neue Sinfonie (K.-V. 297, S. VIII. 31) dem Grafen Sickingen und Raaff vor:

> Sie hat allen beeden überaus wohlgefallen. Ich bin auch sehr wohl damit zufrieden. Ob es aber gefällt, das weiß ich nicht, — und die Wahrheit zu sagen, liegt mir sehr wenig daran; dann, wem wird sie nicht gefallen? Den wenigen gescheidten Franzosen, die da sind, stehe ich gut dafür, daß sie gefällt; den Dummen, — da sehe ich kein großes Unglück, wenn sie ihnen nicht gefällt. — Ich habe aber doch Hoffnung, daß die Esel auch etwas darin finden, das ihnen gefallen kann; und dann habe ich ja den premier coup d'archet nicht verfehlt! — und das ist ja genug. Da machen die Ochsen hier ein Wesen daraus! Was Teufel! ich merke keinen Unterschied — sie fangen halt auch zugleich an — wie in anderen Orten. Das ist zum Lachen[1].

Allein die Sinfonie gefiel allgemein ganz außerordentlich, wie er meldete (3. Juli 1778)[2]:

> Am Frohnleichnamstage wurde sie mit allem Applauso aufgeführt. Es ist auch, so viel ich höre, im Courier de l'Europe eine Meldung davon

---

[1] B I 199f. Der imposante Eindruck, den das präzise Einsetzen eines starken Orchesters im Tutti machte, hatte dieses Stichwort veranlaßt. Raaff hatte ihm darüber noch ein bekanntes Bonmot von Dall' Abaco erzählt. „Er ist von einem Franzosen in München oder wo befragt worden: Mr. vous avez été à Paris? — Oui. — Est-ce que vous étiez au Concert spirituel? — Oui. — Que dites vous du premier coup d'archet? avez-vous entendu le premier coup d'archet? — Oui, j'ai entendu le premier et le dernier. — Comment, le dernier? que veut dire cela? — Mais oui, le premier et le dernier, et le dernier même m'a donné plus de plaisir«.

[2] B I 202.

geschehen. Sie hat also ausnehmend gefallen. Bey der Prob war es mir sehr bange, denn ich habe mein Lebtag nichts Schlechteres gehört, Sie können sich nicht vorstellen, wie sie die Sinfonie 2 Mal nach einander herunter gehudelt und herunter gekratzt haben. Mir war wahrlich ganz bang, ich hätte sie gern noch einmal probirt; aber weil man allzeit so viel Sachen probirt, so war keine Zeit mehr. Ich mußte also mit bangem Herzen und mit unzufriedenem und zornigem Gemüth ins Bett gehen. Den andern Tag hatte ich mich entschlossen, gar nicht ins Concert zu gehen; es wurde aber Abends gut Wetter und ich entschloß mich endlich, mit dem Vorsatz, daß, wenn es so schlecht gieng wie bey der Prob, ich gewiß aufs Orchestre gehen werde, und dem Hrn. La Houssaye, erstem Violin, die Violin aus der Hand nehmen und selbst dirigiren werde. Ich bat Gott um die Gnade, daß es gut gehen möchte, indem alles zu seiner höchsten Ehre und Glory ist, und ecce! die Sinfonie fing an. Raaff stund neben meiner, und gleich mitten im ersten Allegro war eine Passage, die ich wohl wußte, daß sie gefallen müßte; alle Zuhörer wurden davon hingerissen, und war ein großes Applaudissement. — Weil ich aber wußte, wie ich sie schrieb, was das für einen Effect machen würde, so brachte ich sie auf die letzt noch einmal an, da gings nun da capo. Das Andante gefiel auch, besonders aber das letzte Allegro. Weil ich hörte, daß hier alle letzte Allegros, wie die ersten, mit allen Instrumenten zugleich, und meistens unisono anfangen, so fing ich mit den 2 Violinen allein piano nur acht Tact an, — darauf kam gleich ein Forte, mithin machten die Zuhörer (wie ich es erwartete) beym Piano sch! — dann kam gleich das Forte. — Sie das Forte hören und die Hände zu klatschen war Eins. Ich ging also gleich vor Freude nach der Sinfonie ins Palais Royal, nahm ein guts Gefrornes, bat den Rosenkranz, den ich versprochen hatte, und ging nach Haus.

Jetzt schmolz auch das Eis bei Le Gros. Mozart hat für seine Konzerte nicht allein noch eine Sinfonie geschrieben (Brief an den Vater vom 11. September; höchstwahrscheinlich handelt es sich um die „Ouvertüre" in B dur (K.-V. Anh. 8, I.)[1], sondern erhielt sogar den Auftrag, für die nächsten Fasten ein französisches Oratorium zu schreiben. Nur das Andante der D dursinfonie wollte Le Gros nicht recht gefallen, weil es zuviel moduliere und zu lang sei. Mozart war zwar anderer Ansicht, ersetzte aber doch Le Gros zu Gefallen den Satz

[1] B I 249. Die zweite wurde am 8. September aufgeführt. Das wird in der Ankündigung dieses Konzerts im Journal de Paris bestätigt (vgl. Wilder, Mozart S. 115), auch schreibt Mozart am 3. Oktober, er habe die beiden Ouvertüren (d. h. Sinfonien) und die Sinfonie Concertante an Le Gros verkauft. Die B dur-Ouvertüre fand J. Tiersot in der Bibliothek des Pariser Konservatoriums in Stimmen auf »à l'imprimerie du Conservatoire Faubourg Poissonnière«, Köchel, Th. Verz. 1905, S. 599.

durch einen neuen, der ihm nun auch selbst besser gefiel[1], und mit diesem wurde die Sinfonie am 15. August wiederholt.

Auch die in Mannheim angefangene Reihe von Violinsonaten (S. 623) wurde jetzt auf ein volles halbes Dutzend gebracht. Sicher ist die in Emoll (K.-V. 304, S. XVIII. 28 mit der Aufschrift à Paris), höchstwahrscheinlich aber auch die in Ddur (K.-V. 306, S. XVIII. 30)[2] in Paris entstanden, und Mozart bemühte sich eifrig um einen gut zahlenden Verleger[3]. Auch die Klaviersonate in Amoll (K.-V. 310, S. XX. 8) ist mit Sicherheit in die Pariser Zeit zu setzen[4], außerdem spricht Mozart in einem Briefe an die Schwester vom 20. Juli[5] noch von „einigen Sonaten für Klavier allein", die er ihr schicken will. Er muß also in Paris noch mehr Sonaten komponiert haben. Nun redet er in einem Briefe vom 9. Juni 1784 von drei Klaviersonaten „so ich einmal meiner Schwester geschickt habe, die erste ex C, die andere ex A und die dritte ex F" (K.-V. 330—332, S. XX, 10—12)[6]. Der Schluß ist also nicht von der Hand zu weisen, daß diese drei Sonaten ebenfalls in Paris und nicht etwa erst im folgenden Jahre entstanden sind[7], was auch durch den Stil, namentlich der Adur-Sonate, bestätigt wird. Endlich spricht Mozart von einem Praeambulum, das er seiner Schwester zum Namenstag komponiert habe (Brief vom 20. Juli), „kein Praeludio um von einem Ton in den andern zu gehen, sondern nur so ein Capriccio um das Klavier zu probieren"[8]. Ob das freilich K.-V. 395 ist[9], scheint im Hinblick auf den Stil dieses Werkes mindestens fraglich, dagegen ist sehr wahrscheinlich, daß die drei Variationenwerke über die französischen Arietten Lison dormait, Ah! vous dirai-je, maman und La belle

---

[1] B I 212. [2] Der letzte Satz ist im Hochformat als Andante grazioso e con moto angefangen, durchstrichen und dann im Querformat als Allegretto von neuem geschrieben und zu Ende gebracht worden. [3] Brief des Vaters an Breitkopf (10. August 1781): „Die der Kurfürstin von Pfalzbayern zugeeigneten 6 Sonaten sind vom Hrn. Sieber in Paris verlegt. Er übernahm sie von meinem Sohn in Paris gegen 15 Louis neuf, 30 Exemplare und freie Dedikation. Vgl. S. 623. [4] Nach Nottebohm lautete die Überschrift des Autographs »di Wolfgango Amadeo Mozart. Paris 1778" (K.-V. 310 Anm.) [5] B I 220. [6] B II 259. [7] Dieser Ansicht sind auch WSF II 406, während Jahn und Köchel die — übrigens zusammen erschienenen — Werke ins Jahr 1779 setzen. [8] B I 220. [9] WSF II 406. Deiters (bei Jahn II⁴ 165) denkt dabei an eines der im Brief vom 10. Oktober 1777 erwähnten »4 Préambules«. Dazu will indessen die Erklärung, die Mozart selbst (B I 221) zu K.-V. 395 gibt, nicht stimmen.

Française (K.-V. 264—265, 353, S. XXI. 5, 6, 8) in Paris entstanden sind[1], wo sich die »thèmes variés« schon damals großer Beliebtheit erfreuten. Endlich stammt die Szene (Rezitativ und Arie) Popoli di Tessaglia für Sopran aus Calsabigis Alceste aus dem Juli dieses Jahres, jedenfalls in ihrer ersten Hälfte[2].

Mitten in dieser Tätigkeit traf Mozart noch ein besonders schwerer Schlag persönlicher Natur. Seine Mutter hatte bald nach der Ankunft in Paris zu kränkeln begonnen, woran die ungesunde Wohnung und magere Kost im »Hotel des quatre fils Aymon in der rue du gros Cheneth« die Hauptschuld trug. Schon im Mai war sie drei Wochen krank gewesen und dachte daran, nach ihrer Genesung ein anderes Quartier mit eigener Küchenführung zu nehmen. Allein im Juni erkrankte sie von Neuem; sie ließ sich zur Ader und schrieb dann noch selbst ihrem Manne, sie fühle sich trotz Schmerzen im Arm und in den Augen gesund (12. Juni 1778). Gleich darauf verschlimmerte sich ihr Zustand jedoch bedenklich. Die Kunst des von Grimm gesandten Arztes erwies sich als machtlos, und nach vierzehn angstvollen Tagen, die Wolfgang am Krankenlager zugebracht hatte, sah er die Mutter am Abend des 3. Juli sanft verscheiden[3]. Sein einziger Beistand in dieser schweren Zeit war ein Musiker namens Heina gewesen, ein alter Bekannter seines Vaters, der mit seiner Frau auch die Mutter in ihrer Einsamkeit öfter besucht hatte. Als Wolfgang den ersten Schmerz überwunden hatte, war sein erster Gedanke sein völlig ahnungsloser Vater. Um ihn vorzubereiten, schrieb er ihm von einer schweren Erkrankung der Mutter, zugleich aber teilte er dem treuen Freunde Bullinger die volle Wahrheit mit und bat ihn, den Vater auf möglichst schonende Weise davon in Kenntnis zu setzen. Einige Tage darauf schrieb er dann ausführlich an ihn, sprach ihm Trost zu und suchte ihn durch einen genauen Bericht über seine Lage zu beruhigen. Diese Briefe[4] sind ein neues schönes Zeugnis für die innige und wahre Liebe, die im Mozartschen Hause Eltern und Kinder mit einander verband, und nicht minder für Wolfgangs feinen Herzenstakt. Seine Trostgründe und die Art, wie er sie ausspricht, sind zwar mehr von

---

[1] WSF II 405 f. [2] Vgl. M. Friedländer, Göthe-Jahrbuch 12, 1891, S. 108.
[3] Den Totenschein s. Beil. I 7. [4] Von dem Briefe an Bullinger (3. Juli, B I 204 ff.) vgl. das Faksimile am Schluß dieses Bandes. Die Briefe an den Vater vom 3. und 9. Juli findet man B I 200 ff. und 206 ff., den Brief des Vaters vom 13. Juli B IV 51 ff.

der väterlichen Erziehung eingegeben als von eigener Lebenserfahrung, waren aber gerade deswegen dem Vater gegenüber berechtigt und wahr. Der schwere Verlust trug dazu bei, den Jüngling zum Manne reifen zu lassen: bei allem echten Schmerz sieht er doch mit männlichem Blick in die Zukunft und denkt vor allem an die Erhaltung und Beruhigung von Vater und Schwester. So schreibt er am 31. Juli[1]:

So traurig mich Ihr Brief machte, so war ich doch ganz außer mir für Freude, als ich vernahm, daß Sie alles so nahmen wie es zu nehmen ist — und ich folglich wegen meinem besten Vater und liebsten Schwester außer Sorge seyn kann. Sobald ich Ihren Brief ausgelesen hatte, so war auch das erste, daß ich auf die Knie niederfiel und meinem lieben Gott aus ganzem Herzen für diese Gnad dankte. — — Jetzt, Gott Lob und Dank, bin ich ganz frisch und gesund, nur bisweilen habe ich so melancholische Anfälle — da komme ich aber am leichtesten davon durch Briefe, die ich schreibe oder erhalte; das muntert mich dann wieder auf.

Er wußte wohl, daß den Vater nunmehr die Sorge um ihn doppelt schwer drücken mußte, und es ist rührend zu verfolgen, wie er ihm in den nächsten Briefen durch eingehende Berichte von seinem Tun und Treiben über seinen Kummer hinwegzuhelfen sucht; alle die kleinen Empfindlichkeiten von früher sind geschwunden und sogar die Handschrift, deren Vernachlässigung der Vater getadelt hatte, ist sichtlich sorgfältiger geworden.

Als die Mutter starb, war Wolfgang ganz allein, denn die Mannheimer Freunde waren bereits abgereist. Da nahmen ihn Grimm und seine Freundin Mad. d'Epinay[2] in ihrem Hause und an ihrer Tafel auf, was er um so williger annahm, als er damit weder nennenswerte Ausgaben noch sonstige Unbequemlichkeiten verursachte.

[1] B I 232. [2] Ein wunderliches Schicksal führte hier den jungen deutschen Musiker mit einer der typischsten Vertreterinnen jenes Hetärentums zusammen, das der damaligen französischen Gesellschaft seinen Stempel aufgedrückt hat. Die nicht sehr schöne, aber geistreiche Frau, die mit Rousseau und Voltaire befreundet war, war nach ihrer Ehe mit einem liederlichen Gatten durch verschiedene Hände gegangen, bis sie sich schließlich an Grimm anschloß, der sich ihr gleich mit einem übertriebenen Lobe ihrer Kompositionen genähert hatte. Von ihren Memoiren sagt Ste.-Beuve (Lundis II 190): »ils ne sont pas un ouvrage, ils sont une époque«. Sie wurden 1864 von P. Boiteau in Paris herausgegeben, vgl. auch die Lebensgeschichte der Mme. d'Epinay von Perey und Maugras, Paris 1882 ff., und K. Toth, Französisches Salonleben um Ch. Pinot Duclos, Wien 1918. „Ich schreibe dieses im Hause der Mad. d'Epinay und des Mr. Grimm, wo ich nun logire, ein hübsches Zimmerl mit einer sehr angenehmen Aussicht habe und, wie es nur immer mein Zustand zuläßt, vergnügt bin." Brief vom 9. Juli (B I 207).

Er fand sich sogar genötigt, Grimm mitunter um ein Darlehen anzugehen, das schließlich „bröcklweis“ die Höhe von 15 Louisd'or erreichte; indessen drängte Grimm, wie Mozart dem Vater beruhigend schreibt, durchaus nicht mit der Rückzahlung.

Dagegen steigerte dieser enge persönliche Verkehr Mozarts Kritik an seinem Gönner und sein Mißtrauen gegen ihn von Tag zu Tag. Die beiden verstanden sich immer weniger: Grimm wiederholte seine alten Versuche, Mozart als Menschen und Künstler auf die ihm allein richtig scheinende Bahn zu bringen, Mozart aber sah gerade darin eine Beleidigung und war zudem von dem im Hause Grimms herrschenden Tone je länger je weniger erbaut. Die ganze Kluft der Anschauungen zeigte sich bei dem am 30. Mai erfolgten Tode Voltaires. Für Grimm war er ein Ereignis allerersten Ranges, Mozart dagegen berichtet darüber seinem Vater am 3. Juli ganz einfach: „Daß der gottlose und Erzspitzbub Voltaire sozusagen wie ein Hund, wie ein Vieh crepiert ist — das ist der Lohn!“ Auch hier wirkt die Salzburger religiöse Erziehung deutlich nach[1].

Es war unter diesen Umständen kein Wunder, wenn in Wolfgang die Sehnsucht, Paris zu verlassen immer stärker wurde. Auch der Vater teilte seit dem Tode der Mutter diesen Wunsch, wenn auch aus ganz andern Gründen: er fürchtete, der Sohn möchte nunmehr, des mütterlichen Beistandes beraubt, in üble Gesellschaft geraten. Das war nun allerdings unbegründet, wohl aber waren die Pariser Mißerfolge und Kümmernisse schuld daran, daß ein anderes Bild lockender als je wieder in Wolfgangs Seele aufstieg, Aloysia Weber, zumal seit er in Raaffe inen Vertrauten in dieser Herzensangelegenheit gewonnen hatte. Schon Ende Juni treffen wir ihn in eifrigem Briefwechsel mit ihrem Vater Fridolin Weber in Mannheim. Den äußeren Anlaß bildete die in Aussicht stehende Verlegung des dortigen Hofes nach München. Den Mitgliedern der Hofmusik war anheimgestellt worden, ob sie dem Hofe nach München folgen oder bei gleichem Gehalt in Mannheim bleiben wollten. Der Vater Weber klagte Mozart sein Leid, daß er bei seiner zerrütteten Vermögenslage wohl schwerlich nach München würde übersiedeln können; auch erfuhr Mozart von allerlei Kränkungen, die Aloysia von Seiten ihrer Feinde erlitten hatte. Da erwachte in ihm die alte, innige Anteilnahme an

[1] B I 203. Daß sich die Stelle auf den Mangel des kirchlichen Segens bezieht (Schurig, Mozart I 480), ist nicht bewiesen.

dem Lose der Familie aufs Neue. Freilich beschränkt er sich jetzt, besonnener als vordem, auf die Rolle des wohlmeinenden Beraters und Warners; er rät Aloysia sowohl von dem unsicheren Paris ab, als auch von einem Engagement in Mainz, da die dort gastierende Seylersche Truppe kein Platz für ihr Talent sei usw. Der ganze, außergewöhnlich warme Ton des Briefes lehrt deutlich, daß die alten Hoffnungen keineswegs begraben waren; „wenn ich keinen Vater und Schwester hätte", schließt er, „für welche ich mehr leben muß als für mich, für dessen Unterhalt ich sorgen muß, so wollte ich mit größter Freude mein Schicksal gänzlich vernachlässigen und nur ganz allein auf das Ihrige bedacht seyn, denn Ihr Wohlsein, Ihr Vergnügen, Ihr Glück macht, wenn ich für mich allein denken darf, mein ganzes Glück aus"[1].

Dagegen hoffte er, durch eine Anstellung als Kurfürstlich bayrischer Kapellmeister seinem Ziele, der Vereinigung mit Aloysia, näher zu kommen. Der Brief an sie vom 30. Juli läßt seine Herzensnot deutlich durchblicken: „ich werde meine Ruhe nicht eher wiederfinden, als bis ich die Gewißheit habe, daß Ihren Leistungen Gerechtigkeit widerfährt. Das größte Glück aber wird mir der Tag bringen, an dem mir die höchste Freude zu teil werden wird, Sie wiederzusehen und von ganzen Herzen zu umarmen. Das ist das höchste Ziel meines Sehnens und Verlangens, nur in diesem Zeichen und Wunsch finde ich Trost und Frieden"[2].

Dem Vater gegenüber ließ er natürlich diese geheimen Wünsche vollständig hinter der Absicht auf das Kapellmeisteramt zurücktreten[3]. Damit war Leopold auch einverstanden und setzte dafür sogar noch einmal Padre Martini in Bewegung. Die Aussichten schienen günstig, die kurfürstliche Kapelle war Mozart durchaus wohlgesinnt. Graf Sickingen verhieß seine Unterstützung, und in München tat infolge von Holzbauers hohem Alter ein jüngerer Kapellmeister und Opernkomponist dringend not. Da machte der drohende Krieg wieder alles

[1] Erhalten sind von Mozarts Briefen nur der an Fridolin Weber vom 29. und der an Aloysia vom 30. Juli 1778 (B I 222 ff., vgl. Friedländer a. a. O.). [2] B I 229 ff. (in italienischer Sprache). [3] Nur der Brief vom 3. Juli (B I 203) enthält einige dunkle Andeutungen: „ich habe etwas im Kopf, dafür ich Gott täglich bitte. Ist es sein göttlicher Wille so, so wird es geschehen, wo nicht, so bin ich auch zufrieden, ich habe dann aufs Wenigste doch das Meinige getan. Wenn dies dann alles in Ordnung ist und so geschieht wie ich es wünsche, dann müssen Sie erst das Ihrige dazu tun, sonst wäre das ganze Werk unvollkommen, ich hoffe auch von ihrer Güte, daß Sie es gewiß tun werden."

ungewiß, und jetzt konnte sich Wolfgang doch nicht enthalten, dem Vater seine Sorge um die Webersche Familie mitzuteilen und sie ihm angelegentlich zu empfehlen. Die Antwort (27. Aug. 1778) lautete sehr kategorisch, derartige Gedanken seien nicht am Platze, solange er nicht für sich und die Seinigen gesorgt habe, und da zunächst alle hochfliegenden Pläne eben nur Luftschlösser seien, so müsse er in Paris solange ausharren, bis irgendwelche Entscheidung gefallen sei.

Sie fiel denn auch bald darauf, freilich ganz anders als Wolfgang es sich gedacht hatte, nämlich zu Gunsten von — Salzburg. Dort hatte Bullinger nach Adlgassers jähem Tode unter der Hand erfahren, daß der Hof nicht abgeneigt sei, Wolfgang mit einem Monatsgehalt von 50 fl. als Organisten und Konzertmeister wieder anzustellen, später könne er wohl auch Kapellmeister werden, indessen könne der erste Schritt nicht vom Fürsten ausgehen. Der kluge Leopold durchschaute sofort die Verlegenheit, in der man sich befand, und beschloß, sie nach Kräften zu des Sohnes Vorteil auszunützen. Er berichtete diesem von einer Unterredung mit dem Domherrn Grafen Joseph Starhemberg, bei der er sich nach des Sohnes Ausdruck „meisterlich wie ein Ulissus" hielt (29 Juni 1778)[1]. Nachdem der Graf längere Zeit recht ungeschickt um die Sache herumgeredet hatte, platzte er schließlich los:

Ihr Herr Sohn sollte halt itzt hier seyn! — Bravo! aufgesessen! dachte ich; Schade, daß dieser Mann nicht ein großer Staats-Minister und Abgesandter ist! — Dann sagte ich ihm: wir wollen recht aufrichtig sprechen, und fragte ihn, ob man nicht alles Mögliche gethan, ihn mit Gewalt aus Salzburg zu vertreiben? Ich fing vom Anfange an, und vergaß nichts herauszusagen, was alles vorbey gegangen, so daß sein Bruder ganz erstaunte, und er selbst aber nichts anders sagen konnte, als daß alles die gründliche Wahrheit wäre. Wir kamen auf alles von der ganzen Musik — ich erklärte ihm alles von der Brust heraus, — und er erkannte, daß alles die vollkommene Wahrheit wäre, und sagte endlich seinem Bruder, daß alle Fremde, die an den Salzburgischen Hof gekommen, nichts anders als den jungen Mozart bewundert hätten. Er wollte mich immer bereden, daß ich an meinen Sohn deßwegen schreiben sollte; ich sagte ihm aber, daß ich dieses nicht thun könnte, daß es eine vergebliche Arbeit wäre, daß mein Sohn über einen solchen Antrag lachen würde; es wäre denn die Sache, daß ich ihm zugleich den Gehalt, den er haben sollte, überschreiben könnte; denn auf den Gehalt eines Adlgassers würde nicht einmal eine Antwort zu hoffen seyn. Ja, wenn Se. Hochfürstl. Gnaden ihm auch monatlich 50 fl. zu geben sich entschließen könnten, so stünde noch gar sehr zu zweifeln,

[1] B IV 43ff.

ob er es annehmen würde. Wir gingen alle Drey mit einander aus seinem Hause, denn sie gingen auf die Reitschule, ich begleitete sie, und wir sprachen immer von dieser Sache, ich blieb dabey, was ich oben gesagt hatte, — er blieb dabey, daß er für meinen Sohn allein eingenommen wäre.

Nun müßt Ihr wissen, daß der Fürst keinen guten Organisten bekommt, der auch ein guter Clavierspieler ist; daß er jetzt sagt (aber nur zu seinen Lieblingen), daß Beecké ein Charlatan und Schwänkmacher sey, daß der Mozart Alle weit übertreffe; also möchte er lieber denjenigen haben, den er kennt, was er ist, als einen Andern fürs theuere Geld, den er noch nicht kennt. Er kann Keinem (wenn er ihm weniger Gehalt geben wollte) eine Einnahme durch Scolaren versprechen, da deren wenige sind, und ich solche habe, und zwar mit dem Ruhm, daß kein Mensch besser Lection zu geben im Stande ist. — Hier liegt nun der Haas im Pfeffer! Ich schreibe aber alles dieses nicht in der Absicht, Dich, mein lieber Wolfgang, zu bereden, daß Du nach Salzburg zurückkehren solltest — denn ich mache ganz und gar keine Rechnung auf die Worte des Erzbischofs, ich habe auch mit der Gräfin[1] kein Wort gesprochen, sondern vermeide vielmehr die Gelegenheit, mit ihr zusammen zu kommen; da sie das mindeste Wort für Willfährigkeit und Ansuchen aufnehmen möchte. Sie müssen kommen — und um etwas einzugehen, müßten wohl gar günstige und vortheilhafte Conditiones vorgeschlagen werden, und das ist nicht zu vermuthen. Wir wollen es erwarten — man muß nichts verreden, als das Nasenabbeißen.

Wolfgang, dem Salzburg noch schrecklicher war als Paris, antwortete darauf nur mit einem derben Ausfall auf die „grobe, lumpenhafte und liederliche Hof-Musique" in Salzburg. Als jedoch zu gleicher Zeit wie die Mutter auch der alte Kapellmeister Lolli (S. 5) starb, wurde die Salzburger Frage brennend, und jetzt begann auch Leopold aus seiner Zurückhaltung herauszutreten. Nach dem Tode der Mutter erwachte in ihm aufs Neue der alte Drang, den Sohn in gesicherter Stellung in seiner Nähe zu haben, und so mußte der gute Bullinger die schwere Aufgabe übernehmen, Wolfgangs gründlichen Widerwillen zu besiegen. Er schrieb ihm, die Bedingungen, unter denen er jetzt in Salzburg angestellt werden könne, seien so günstig, daß er es den Seinen schuldig sei, darauf einzugehen; schließlich sei Salzburg trotz seiner Kleinheit doch ein Ort, an dem es sich leben lasse; außerdem beabsichtige der Erzbischof, neben Frau Haydn noch eine andere Sängerin anzustellen, sodaß die Berufung Aloysia Webers nicht ausgeschlossen sei. Nun sprach sich Wolfgang offen gegen Bullinger aus (7. Aug. 1778)[2]:

[1] M. Franziska, Gräfin von Wallis (geb. 1746), die Schwester des Erzbischofs, hatte in einem Seitenflügel der fürstlichen Residenz dem Dome gegenüber eine eigene Hofhaltung. [2] B I 242.

Sie wissen, wie mir Salzburg verhaßt ist! nicht allein wegen den Ungerechtigkeiten, die mein lieber Vater und ich alldort ausgestanden, welches schon genug wäre, um so ein Ort ganz zu vergessen und ganz aus den Gedanken zu vertilgen! Aber lassen wir nun alles gut seyn — es soll sich alles so schicken, daß wir gut leben können; gut leben und vergnügt leben ist zweyerley, und das letztere würde ich (ohne Hexerey) nicht können; — es müßte wahrhaftig nicht natürlich zugehen! — — Mir wird es allzeit das größte Vergnügen seyn, meinen liebsten Vater und liebste Schwester zu umarmen und zwar je ehender, je lieber; aber das kann ich doch nicht läugnen, daß mein Vergnügen und meine Freude doppelt seyn würde, wenns wo anderst geschehe, weil ich überall mehr Hoffnung habe, vergnügt und glücklich leben zu können.

Nicht weil Salzburg ein kleiner Ort sei, scheue er sich vor der Rückkehr, sondern weil es kein Ort für sein Talent sei: die Musiker stünden dort in keinem Ansehen, es fehlten Theater und Oper, und nun folgt eine ingrimmige Satire auf die gesamten Salzburger Musikverhältnisse.

Unterdessen hatte sich auch der Vater dem Erzbischof in einer Bittschrift bezüglich der Lollischen Stelle in Erinnerung gebracht und berichtet dem Sohne von einer Unterredung mit der Gräfin (27. Aug.)[1]:

Endlich fragte sie mich, ob Du denn nicht kommen würdest, wenn mir der Erzbischof den Lolli'schen Gehalt und Dir den Adlgasser'schen geben würde, welches, da ich es schon vorher berechnet hatte, zusammen jährlich 1000 fl. beträgt; so konnte ich nichts anders thun, als antworten, daß ich keinen Zweifel hätte, daß Du dieses, wenn es geschehen würde, mir zu Liebe annehmen würdest, indem sie noch beysetzte, daß nicht der geringste Zweifel wäre, daß Dich der Erzbischof alle 2 Jahre nach Italien reisen ließe, indem er selbst immer behauptet, daß man von Zeit zu Zeit wieder etwas hören muß, und daß er Dich mit guten Recommandations-Briefen versehen würde. Würde dieses geschehen, so könnte ich sichere Rechnung machen, daß wir alle Monate 115 fl. wenigstens, und wie es jetzt ist, mehr als 120 fl. monatlich gewisse Einkünfte hätten. — — Auf diese Art stünden wir besser, als an jedem andern Ort, wo es ums Doppelte theurer ist, und wenn man aufs Geld nicht so genau schauen darf, so kann man sich schon Unterhaltungen verschaffen. Allein der Hauptpunkt ist, daß ich mir auf die ganze Sache keine Rechnung mache, weil ich weiß, wie schwer dem Fürsten ein solcher Entschluß ankommen würde. Daß es der Gräfin ihr ganzer Ernst und Wunsch ist, darfst Du gar nicht zweifeln, und daß der alte Arco, der Graf Starhemberg und der Bischof von Königgrätz dieses mit guter Art durchzubringen wünschen, hat seine Richtigkeit. Es hat aber

[1] B IV 80 f.

seine Ursachen, wie es bey allen Sachen geht, und wie ich Dir's tausend Mal sage: die Gräfin fürchtet und auch der alte Arco, daß auch ich fortgehe. Sie haben Niemand zur Unterweisung auf dem Clavier; ich habe den Ruhm, daß ich gut unterweise, und die Proben sind da. Sie wissen nicht, wen, und wann sie sodann Jemand bekommen, und sollte Einer von Wien kommen, wird er wohl um 4 fl. oder einen Ducaten 12 Lectionen geben, da man andern Ortes 2 und 3 Ducaten bezahlt? — Das setzt sie alle in Verlegenheit. Allein, wie ich schon gesagt habe, ich mache keine Rechnung darauf, weil ich den Erzbischof kenne: obwohl es gewiß ist, daß er Dich im Herzen zu haben wünschte, so kann er doch zu keinem Entschluß kommen, absonderlich, wenn er geben soll.

Auf dieses Schreiben ging Wolfgang wiederum nicht ein. Da liefen von Salzburg mit einem Male bestimmte Anerbietungen ein (Brief Leopolds vom 31. Aug.)[1]:

Du bist nicht gern in Paris, und ich finde, daß Du eben nicht gar Unrecht hast. Bis itzt war mein Herz und Gemüth für Dich beängstigt, und ich mußte trotz einem Minister eine sehr kützliche Rolle spielen, da ich bey aller meiner Herzensangst mich lustig anstellen mußte, um Jedermann glauben zu machen, als wärest Du in den besten Umständen und hättest Geld im Überflusse, ob ich gleich das Gegentheil weiß. Ich verzweifelte fast, so, wie ich wollte, durchzudringen, weil, wie Du weißt, nach dem Schritt, den wir gethan, von dem Hochmuth des Fürsten wenig zu hoffen, und ihm Deine schnelle Abdankung zu sehr aufs Herz gefallen war. Allein durch mein tapferes Aushalten habe ich nicht nur allein durchgedrungen, der Erzbischof hat nicht nur Alles accordirt, für mich und für Dich, Du hast 500 fl.; sondern er hat sich noch entschuldigt, daß er Dich jetzt ohnmöglich zum Kapellmeister machen könnte, Du solltest aber, wenn es mir zu mühsam wäre, oder wenn ich außer Stande wäre, in meine Stelle unterdessen einrücken; er hätte immer Dir eine bessere Besoldung zugedacht rc. — mit einem Worte, zu meinem Erstaunen, die höflichste Entschuldigung. Noch mehr! Dem Paris[2] hat er 5 fl. Addition gegeben, damit er die mehrsten Dienste verrichten muß, und Du wirst als Concertmeister wie vorhero decretirt werden. Wir kommen itzt also vom Zahlamte, wie ich Dir schon geschrieben, jährlich auf 1000 fl. Nun kommt es darauf an, ob Du glaubst, daß ich noch einen Kopf habe, und ob Du glaubst, daß ich Dein Bestes besorge, — und ob Du mich todt oder beym Leben erhalten willst. Ich habe alles ausgedacht. Der Erzbischof hat sich erkläret, daß er, wenn Du eine Opera schreiben willst, Dich, wo es immer ist, hinreisen lasse; er sagte zur Entschuldigung der vorm Jahr uns versagten Reise, daß er es nicht leiden könne, wenn man so ins Betteln herum reise. Nun bist Du in Salzburg im Mittelpunkt zwischen München, Wien

[1] B IV 85ff. [2] Anton Paris war der dritte Hoforganist in Salzburg.

und Italien. Du kannst leichter in München eine Opera zu schreiben bekommen, als in Dienst kommen; denn deutsche Opera-Componisten, wo sind sie? Und wie viele? — Nach des Churfürsten Tod ist alles dienstlos, und da entsteht ein neuer Krieg. Der Herzog von Zweybrücken[1] ist kein großer Liebhaber der Musik. Nun will ich aber nicht, daß Du eher von Paris abreisest, bis ich nicht das Decret unterschrieben in Händen habe, weil der Fürst heute früh auf Laufen ist. — Die Mlle. Weber sticht den Fürsten und Alle erstaunlich: sie werden sie absolute hören wollen, da sollen sie bey uns wohnen. Mir scheint, ihr Vater hat keinen Kopf; ich werde die Sache besser für sie einleiten, wenn sie mir folgen wollen. Du mußt [ihr] hier recht das Wort reden, denn zum Kastraten will er auch eine andere Sängerin, um eine Opera aufzuführen. — — — Mein nächster Brief wird Dir sagen, daß Du abreisen sollst.

Jetzt fügte sich Wolfgang, wenn auch schweren Herzens. „Als ich Ihren Brief durchlas", schreibt er (11. Sept.)[2], „zitterte ich vor Freude, denn ich sah mich schon in Ihren Armen. Es ist wahr, Sie werden es mir selbst gestehen, daß es kein großes Glück ist, was ich da mache, aber wenn ich mir vorstelle daß ich Sie, liebster Vater, und meine liebe Schwester ganz von Herzen küsse, so kenne ich kein anderes Glück nicht". Freilich hat er gegen die Salzburger Musikpflege nach wie vor viel auf dem Herzen; nur die Aussicht, alle zwei Jahre eine Kunstreise zu machen, habe ihn zur Annahme der Stellung bewogen. „Ein Mensch von mittelmäßigem Talent bleibt immer mittelmäßig, er mag reisen oder nicht — aber ein Mensch von superieurem Talent (welches ich mir selbst, ohne gottlos zu sein, nicht absprechen kann) wird schlecht, wenn er immer in dem nämlichen Ort bleibt." Die Aussicht auf ein Wiedersehen mit der Weberin erfüllt ihn mit größter Freude, ja er hat bereits Angst, sie könnte in Schweitzers „Rosemunde" ihrer ungünstig liegenden Partie halber nicht gefallen, und bittet den Vater inständig, solange er selbst noch nicht dort sei, sein Möglichstes für die Freundin zu tun. Vorerst möge er ihm erlauben, die Weberischen auf der Rückreise in Mannheim zu besuchen.

Der Vater fuhr angelegentlich fort, dem Sohne die von ihm getroffene Entscheidung als die richtige hinzustellen (3. Sept.)[3]. Die Hoffnung auf einen deutschen Opernauftrag von München werde dadurch keineswegs gemindert, überhaupt lasse die neue Stelle Wolf-

[1] Der Thronfolger, nachmalige König Max I. [2] B I 248f. [3] B IV 87ff.

gang alle Muße fürs „Studieren und Spekulieren". Auch sei sein Platz bei den Hofmusiken jetzt nicht mehr wie früher an der Geige, sondern am Klavier bei der Direktion — ein Punkt, auf den Wolfgang allerdings ganz besonderen Wert legte — nur gelegentlich werde er wohl, und dann hoffentlich nicht ungern, in den Hofkonzerten, sozusagen als Liebhaber, die Geige zur Hand nehmen müssen. Zudem dauerten diese Musiken nur von 7 bis 8¹/₄ Uhr, da meistens nur vier Stücke gemacht würden, eine Sinfonie, eine Arie, eine Sinfonie oder ein Konzert und eine Arie (17. Sept.)[1]. Auch auf Geselligkeit und Unterhaltung könnten sie jetzt, da sie nicht mehr jeden Kreuzer ansehen müßten, mehr Bedacht nehmen. Freilich, mehr als alle Aussicht auf Bälle, Komödie und Bölzlschießen lockte den Sohn, das wußte Leopold wohl, die Hoffnung auf Aloysia. Auch hierin kommt er ihm jetzt überraschend entgegen, verspricht ihr Auftreten in Salzburg mit allen Kräften zu fördern und schreibt geradezu (3. Sept.)[2]: „Was die Mlle. Weber anbetrifft, so darfst Du gar nicht glauben als hätte ich etwas gegen diese Bekanntschaft. Alle jungen Leute müssen am Narrenseil laufen. Du kannst wie itzt, Deinen Briefwechsel fortsetzen, ich werde Dich gar nicht darum fragen, noch weniger etwas zu lesen verlangen. Noch mehr, ich will Dir selbst einen Rat geben. Du hast bekannte Leute genug hier, Du kannst die Weberischen Briefe an jemand andern adressieren lassen und unter der Hand erhalten, wenn Du Dich vor meinem Vorwitz nicht gesichert glaubst". Durch diese beißende Ironie fühlte sich Wolfgang begreiflicher Weise empfindlich verletzt. Er schreibt dem Vater (15. Okt.), wie das „arme Mädl" sich um ihn gehärmt habe, als sie in Mannheim infolge des Verlustes eines seiner Briefe in größter Angst um ihn gewesen seien; „Sie werden lachen? — ich nicht. Mich rührt es, ich kann nicht dafür"[3]. Zugleich hatte er erfahren, daß Aloysia mit einem ansehnlichen Gehalt[4] in München als Opernsängerin angestellt worden sei. Einfach und wahr spricht er seine gemischten Gefühle darüber aus:[5]

Daß die Mlle. Weber, oder vielmehr meine liebe Weberin, Besoldung bekommen und man ihr also endlich Gerechtigkeit hat widerfahren lassen,

---

[1] B IV 101. [2] B IV 90 f. [3] B I 259. [4] Aloysia erhielt einen Gehalt von 1000 fl., der Vater 400 fl. und als Souffleur noch 200 fl., wie Mozart nachher in Mannheim erfuhr. Vgl. auch den Brief des Vaters vom 24. September 1778 (B IV 105). [5] B I 259.

hat mich so sehr erfreuet, wie man es von einem, der allen Anteil daran nimmt, erwarten kann. Ich empfehle sie Ihnen noch immer aufs Beste; doch was ich so sehr gewunschen, darf ich leider nicht mehr hoffen, nämlich sie in Salzburgerische Dienste zu bringen, denn das, was sie oben hat, giebt ihr der Erzbischof nicht. Alles was möglich, ist etwa daß sie auf einige Zeit nach Salzburg kommt, eine Opera zu singen.

Zugleich erwachten auf diese Nachricht nochmals die alte Sehnsucht nach einer Anstellung am bayrischen Hofe und der alte Haß auf Salzburg. Ja, er will sogar auf den Erzbischof durch höhere Gehaltsansprüche einen Druck ausüben (12. Nov. 1778)[1]:

Ich bitte Sie liebster Vater, machen Sie sich diese Sache zu Salzburg zu Nutzen und reden Sie so viel und stark, daß der Erzbischof glaubt, ich werde vielleicht nicht kommen und sich resolviert mir bessern Gehalt zu geben, denn, hören Sie, ich kann nicht mit ruhigem Gemüth darauf denken. Der Erzbischof kann mich gar nicht genug bezahlen für die Sklaverey in Salzburg! Wie ich sage, ich empfinde alles Vergnügen, wenn ich gedenke, Ihnen eine Visite zu machen, aber lauter Verdruß und Angst, wenn ich mich wieder in diesem Bettelhof sehe. Der Erzbischof darf mit mir gar noch nicht den Großen, wie er es gewohnt war, zu spielen anfangen — es ist gar nicht unmöglich, daß ich ihm eine Nase drehe!

Ja, die Aussicht auf Salzburg ließ ihm sogar sein Los in Paris in rosigerem Lichte erscheinen. Nachdem die Abreise einmal beschlossen war, drängte Grimm darauf, daß er in acht Tagen reisefertig sein sollte. Das erregte schon Wolfgangs Unwillen, er hatte noch Honorarforderungen an Le Gros und den Herzog von Guines und behauptete, er müsse noch sechs Trios machen, die gut bezahlt würden, seine im Stich befindlichen Sonaten korrigieren[2] und endlich die nach Paris mitgebrachten Kompositionen verkaufen. Ja sogar Grimms Anerbieten, die Reise nach Straßburg zu bezahlen, in dem der Vater mit Recht

[1] B I 269. [2] Dem Stecher seiner Sonaten hoffte er für bares Geld seine drei Klavierkonzerte (S. XVI. 6. 8. 9), und womöglich die sechs schweren Klaviersonaten (S. XX. 1—6) zu verkaufen. Ob es gelang, ist nicht bekannt, gestochen scheinen sie wenigstens nicht zu sein. Der Vater gab ihm noch den guten Rat, sich mit den Pariser Verlegern auch für die Zukunft die Verbindung zu sichern. In einem Briefe an Breitkopf (10. August 1781) erwähnt er Trois airs variés pour le clavecin ou Fortepiano, in Paris bei Heyna gestochen. Dies sind die Variationen über Fischers Menuett (S. XXI. 3), über ein Thema aus Salieris Fiera di Venezia »Mio caro Adone« (S. XXI. 4), in einem Briefe des Vaters 28. Dezember 1778 erwähnt, und über Je suis Lindor aus Beaumarchais Barbier de Seville (S. XXI. 9).

einen Freundschaftsbeweis erblickte, legte er in seiner üblen Laune als Falschheit aus. Noch am 15. Okt. berichtet er dem Vater aus Straßburg, die Reise nach Salzburg sei die größte Narrheit von der Welt, und den gewichtigen Gegenvorstellungen seiner Freunde hatte er nur die Liebe zu seinem Vater entgegenzusetzen gehabt:[1]

Und ich dachte bey mir selbst: ja, wenn ich nicht soviel Verdruß in dem Hause wo ich logirte hätte ausstehen müssen, und wenn das Ding nicht so wie ein Donnerwetter aufeinander gegangen wäre, folglich Zeit gehabt hätte die Sache recht mit kaltem Blut zu überlegen, ich Sie gewiß recht gebeten haben würde, noch auf einige Zeit Geduld zu haben und mich noch zu Paris zu lassen; ich versichere Sie, ich würde Ehre, Ruhm und Geld erlanget haben und Sie gewiß aus Ihren Schulden gerissen haben. Nun ist es aber schon so; — glauben Sie nur nicht, daß es mich reuet, denn nur Sie, liebster Vater, nur Sie können mir die Bitterkeiten von Salzburg versüßen, und Sie werden es auch thun, ich bin dessen versichert; doch muß ich Ihnen frey gestehen, daß ich mit leichterem Herzen in Salzburg anlangen würde, wenn ich nicht wüßte, daß ich allda in Diensten bin — nur dieser Gedanke ist mir unerträglich!

Indessen wurden alle Geschäfte abgemacht, die Sachen der Mutter und anderes schweres Gepäck unmittelbar nach Salzburg geschickt[2], und am 26. September verließ auch Wolfgang Paris, mißmutig und verstimmt, wie er dahin gekommen war.

Trotz dem spärlichen äußeren Erfolge ist diese Kunstreise nach Mannheim und Paris doch eines der wichtigsten Ereignisse in Mozarts Leben. Nachdem ihn bisher der Vater ängstlich behütet hatte, hieß es jetzt erstmals sich selbständig mit der Welt auseinandersetzen. Er erfuhr dabei manches Gute, doch noch mehr Enttäuschungen, und rein menschlich hat ihn das Schicksal in diesem Jahre besonders hart angefaßt. Allein diese Schule hat ihn vollends zum Manne gereift und auch den Künstler weit mehr gefördert, als die ganzen letzten Salzburger Jahre. In Mannheim lernte er den neuen Instrumentalstil, dem er in vielen Punkten bereits längst zuneigte, an der Quelle kennen. Paris aber machte ihn, den bisher hauptsächlich

[1] B I 260. [2] Der Koffer kam noch vor Wolfgang in Salzburg an; da die goldene Uhr der Mutter fehlte, fragte L. Mozart bei ihm an, ob sie etwa studiert habe. „Wegen der Uhr haben Sie es errathen," lautete die Antwort (18. Dezember 1778), „die hat studirt, habe aber nicht mehr als 5 Louisd'or dafür bekommen können". Auch berichtete er, daß er die Uhr vom Kurfürsten (S. 577) und die Steinerluhr für eine Pariser Uhr zu 20 Louisd'or gegeben habe.

an den Italienern Geschulten, mit einer ganz neuen Art von Dramatik im Komischen wie im Tragischen bekannt und führte ihn zudem in die Ästhetik der Oper in einer Weise ein, von der er bisher keine Ahnung gehabt hatte. Gelang es ihm auch nicht, zu all dem Neuen ein dauerndes inneres Verhältnis zu gewinnen, so blieb davon doch mehr in seiner Seele haften, als er sich selbst gestand. Der positive Kompositionsertrag der Pariser Zeit war freilich recht klein, aber ihre Nachwirkungen reichen weit darüber hinaus in die Zeit des Idomeneo und der Entführung, ja des Figaro und der Zauberflöte hinein[1].

Von dem Ballett Les petits riens (K.-V. Anh. I. 10. S. XXIV. 10a) ist das ursprüngliche Szenarium nicht mehr erhalten; wir kennen den Inhalt nur aus der kurzen Besprechung der ersten Aufführung im Journal de Paris[2]. Darnach enthielt das Werk drei Szenen, eine anakreontische, eine komische und eine pastorale, die den Hauptzweck hatten, beliebten Tänzern und Tänzerinnen Gelegenheit zur Entfaltung ihrer Künste zu geben. Vom dramatischen Reformator Noverre steckt wenig darin; das Werk gehört vielmehr zu denen, die er theoretisch nur als »divertissements de danse«, nicht als Ballette gelten läßt[3].

[1] Das beweist auch eine spätere Äußerung Mozarts gegen Jos. Frank, der ihn über dem Studium französischer Partituren antraf und fragte, ob es denn nicht besser sei, italienische Werke zu studieren: „Was die Melodie anlangt, ja, aber was den dramatischen Effekt anlangt, nein; übrigens sind die Partituren, welche Sie hier sehen, außer denen Grétrys, von Gluck, Piccinni, Salieri, und haben nichts Französisches als die Worte. Prutz, Deutsches Museum II 28. [2] Journal de Paris, 12. Juni 1778 (nach Wilder S. 105): »Il est composé de trois scènes épisodiques et presque détachées l'une de l'autre. La première est purement anacréontique: c'est l'Amour pris au filet et mis en cage; la composition en est très agréable. La demoiselle Guimard et le sieur Vestris le jeune y deploient toutes les grâces dont le sujet est susceptible. La seconde est le jeu de Colin-Maillard; le sieur d'Auberval, dont le talent est si agréable au public, y joue le rôle principal. La troisième est une espièglerie de l'Amour, qui présente à deux bergères une autre bergère déguisée en berger. La demoiselle Asselin fait le rôle du berger et les demoiselles Guimard et Allard ceux des bergères. Les deux bergères deviennent amoureuses du berger supposé, qui, pour les détromper, finit par leur découvrir son sein. Cette scène est très piquante par l'intelligence et les grâces de ces trois célèbres danseuses. Nous devons remarquer qu'au moment où la demoiselle Asselin désabuse les deux bergères, plusieurs voix crièrent bis. Les figures variées par lesquelles ce ballet est terminé furent très applaudies.« Nach Grimm hat die bedenkliche Art der Lösung bei einem Teile des Publikums Tadel erfahren. [3] Lettres sur la danse 1761, S. 26.

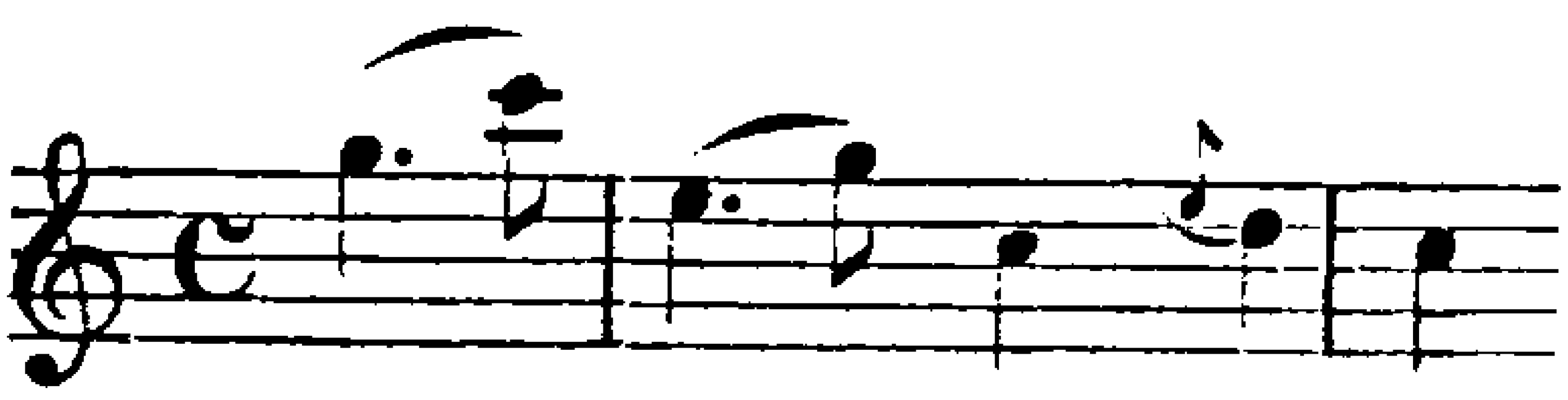
Das geht auch aus der Musik hervor. Von den großen programmatischen Orchesterszenen, die den Rahmen der alten Tänze mehr oder minder sprengen, wie wir sie z. B. bei Deller und Rudolph finden, ist keine Spur vorhanden, alles vollzieht sich innerhalb des gewohnten orchestischen Kreises, und nur ab und zu deutet ein abrupter Tempowechsel, wie in Nr. 1 und 3, oder eine Fermate wie in Nr. 12, auf einen besonderen szenischen Vorgang hin. Im Allgemeinen aber stehen wir vor den gewohnten Pariser Tanztypen in knapper zwei- oder häufiger dreiteiliger Form, die größeren nähern sich dabei der Form des französischen Rondos mit Mineur.

Im Ganzen enthält die sorgfältig geschriebene Partitur[1] außer der Ouvertüre 20 Stücke. Wenn Mozart also sagt: „6 Stücke werden von andern darin seyn — überhaupt 12 Stücke werde ich dazu gemacht haben,“ so stimmt das ungefähr (auch Mozart bezeichnet seine Angaben ja auch nur als annähernd) mit dem tatsächlichen Bestand. Wilder scheidet die ersten 6 Stücke als die „miserablen französischen Arien“, von denen Mozart redet, wohl mit Recht[2] aus und erkennt 13 Stücke als sein Eigentum an, die auch in die Gesamtausgabe aufgenommen worden sind. Es ist erstaunlich, wie gut Mozart auch hier wieder den Stil der französischen Tanzmusik getroffen hat. Das rhythmische Gepräge der einzelnen Tanztypen ist ausgezeichnet wiedergegeben[3]. Während er früher bei ähnlichen Gelegenheiten mitunter Anleihen bei der unverfälschten Volksmusik machte, hält er sich diesmal durchaus im Rahmen der vornehmen Gesellschaft, auch die pastoralen Quintenbässe in Nr. 8, die offenbar eine »entrée des bergers« begleiten, gehen nicht darüber hinaus. Auch die pikanten Instrumentalwirkungen der Franzosen fehlen nicht: so bringt Nr. 3 das alte Trio in Form von zwei Geigen und einer Flöte, nur daß dieser eine zweite Flöte als Echo beständig antwortet[4], und von besonderem Klangreiz ist auch die Sechzehntelbegleitung in der Gavotte Nr. 6 durch Klarinetten und Fagotte in Oktaven, die dann im Seiten-

---

[1] Wilder, Mozart, S. 108. [2] Das zweite Stück ist das Lied »Charmante Gabrielle« aus der Zeit Heinrichs IV. Wilder a. a. O. AMZ 1872, 815. [3] Nur die als Gavotte gracieuse bezeichnete Nr. 9 ist keine Gavotte, sondern eine Gigue. Eine andere Gigue, die Wilder S. 111 noch Mozart beilegt, ist in der G.-A. weggelassen. Die Anfänge der weggelassenen Stücke im R.-B. S. 114. [4] Die unmittelbar anschließende, nur vom Saitenquartett begleitete Nr. 4 soll nach Wilder das Ergreifen beim Blindekuhspiel darstellen.

satz auf die mittleren Saiteninstrumente übergeht[1]. Tiefere Eingebungen wird natürlich niemand von derartigen »petits riens« erwarten, dafür liegt aber über den meisten, namentlich über Nr. 6, 8 und 9—12, der ganze Zauber Mozartscher Anmut und Schalkhaftigkeit, und das Mineur von Nr. 12 in G moll konnte mit seiner leisen Klage, seinen herben Akzenten und chromatischen Schmerzen damals überhaupt nur von Mozart herrühren. Andere Stücke enthalten bereits Anklänge an weit spätere Werke[2]. Das bedeutendste Stück ist die nach dem Brauch des Balletts einsätzige Ouvertüre, in deren reicher und namentlich die Bläser thematisch stark ausnützender Instrumentation merklich das Mannheimer Vorbild nachwirkt. Auch das lockere Gefüge des Satzes entspricht dem Ballettbrauch. Findet sich doch nicht einmal die übliche Modulation nach der Dominanttonart. Nur die Gegenüberstellung eines getragenen Seitenthemas von echt Mozartschem Gepräge erinnert noch an die alte Sonatenform. Von irgend welcher thematischen Arbeit ist natürlich nicht die Rede, aber sehr geistvoll ist die Art, wie die sehr zahlreichen Gedanken nach der Art der französischen komischen Ouvertüren umgestellt, variiert und mit neuen Einfällen durchsetzt werden. Unter diesen befindet sich gegen Schluß der Paisiellosche:



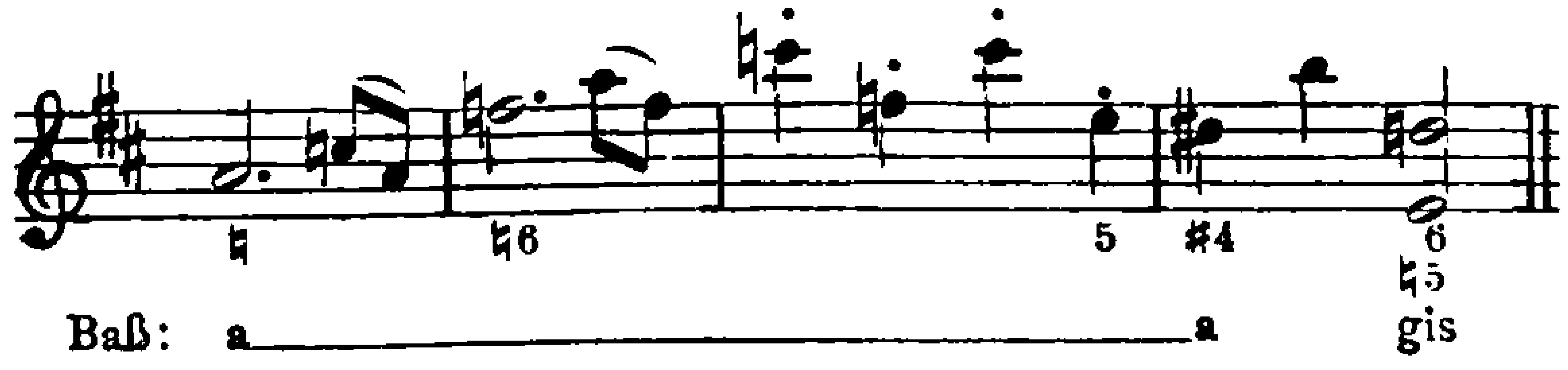
zugleich ein Vorklang des „Figaro". Charakteristisch für das ganze Stück ist eine energische, lebensfreudige Rhythmik, die gleich in der übermütig aufschlagenden Synkope des zweiten Taktes und dann wieder namentlich in verschiedenen hurtigen anapästischen Begleitfiguren[3] ihren Ausdruck findet. Echt Mozartisch ist der sinnige, leise Schluß, in den dieses ganze festliche Treiben ausmündet.

Die sog. „Pariser" oder „französische Sinfonie" in D dur

---

[1] Die Hauptmelodie stammt aus Mozarts letztem Violinkonzert, s. o. S. 514. Diese Übernahme ist somit das Gegenstück zu der thematischen Verwandtschaft des A dur-Violinkonzertes mit dem Ballett Le gelosie del Seraglio, s. o. S. 276. [2] So klingt die Flötenmelodie in Nr. 3 an die Zauberflöte, die Hauptmelodie von Nr. 5 an den letzten Satz des Klavierquartetts in Es dur von 1786, (K.-V. 493) an. [3] Ähnliches in der Violinsonate in C dur (K.-V. 296), 1. Satz, Seitenthema.

(K.-V. 297) ist nach Form und Charakter großenteils ein Zugeständnis an das Pariser Publikum, von dessen Fähigkeiten Mozart bekanntlich recht gering dachte. Er schreibt seinem Vater (11. Sept. 1778),[1] seine älteren Sinfonien würden in Paris nicht sehr gefallen; „bey uns in Teutschland ist der lange Geschmack, in der Tat ist es aber besser kurz und gut". Das bezieht sich in erster Linie auf das Fehlen aller Wiederholungen. Auf die Pariser Dilettanten sind aber nicht allein der premier coup d'archet und das dem Tutti vorangeschickte piano im letzten Satz berechnet (dieses übrigens nach dem deutlichen Vorbild Haydns), sondern noch allerhand andere dynamische und orchestrale Reizmittel, hinter denen abermals die Mannheimer stehen, und besonders der äußerlich glänzende, demagogische Zug des Werkes. Dahin gehören der Verzicht auf Tiefe und Originalität der Grundideen und ihrer Verarbeitung und bei allem Streben nach Kürze eine gewisse Redseligkeit, die dem Hörer bereits Bekanntes immer wiederholt, als fürchte sie, er könnte es doch noch nicht ganz verstanden haben. Deshalb stehen auch im ersten Satze alle Themen mehr oder minder miteinander im Zusammenhang, ohne daß freilich diese Verwandtschaft psychologisch ausgenützt würde, gehört doch die Durchführung des ersten Satzes zu den dürftigsten, die Mozart überhaupt geschrieben hat. Es ist darum schwer, besonders aus den beiden ersten Sätzen das spezifisch Mozartsche herauszufinden, geschweige denn einen Fortschritt gegen früher. Auch das Andantino[2] ist vollständiges Rokoko, heiter und zierlich, auch die plötzlichen Forte-Unisonos sind nicht so böse gemeint. Wenn das Finale von allen Sätzen am stärksten fesselt, so dankt es das hauptsächlich seinem Seitenthema, das gleich kanonisch eingeführt wird, und zwar wie in Mannheim unter Beteiligung der Bläser. Auch seine Fortsetzung in plötzlich einsetzendem Moll ist echt Mozartisch: dieser Gedanke trägt bereits die dämonischen Züge des Cmoll-Klavierkonzerts (K.-V. 491):



[1] B I 253. [2] Von ihm sind noch zwei Bearbeitungen in Mozarts Handschrift vorhanden, eine längere, die zweite abgekürzt. Mozart hat in die Partitur das

Das Seitenthema hebt auch die Durchführung auf eine bedeutendere Höhe, ja es kommt hier schließlich zu einer außerordentlich wirksamen Entladung in der Dmollstelle, wo zu dem Seitenthema plötzlich der Rhythmus des Hauptsatzes in den Bläsern erscheint; der Schluß ist ein Viertel für Viertel alternierendes Wechselspiel zwischen Streichern und Bläsern. Die Reprise bringt nach dem Vorbild der französischen komischen Ouvertüren Umgruppierung und Variation der Themen, doch so, daß zum Schluß immer das Hauptthema das Wort behält.

Das äußere Gewand dieses Werkes ist besonders glänzend. Konnte sich Mozart doch damals in Paris den „herrlichen Effekt einer Sinfonie mit Flauten, Oboen und Klarinetten" (S. 563) leisten und außerdem noch Hörner, Fagotte, Trompeten und Pauken hinzufügen. Bemerkenswert ist die Zurückhaltung im Gebrauch der Klarinetten. Nicht allein daß sie gleich den Trompeten und Pauken im Mittelsatze fehlen, auch ihr thematischer Anteil ist, verglichen mit dem der übrigen Bläser, äußerst beschränkt. Man sieht deutlich, daß es noch weit mehr auf eine bestimmte Abschattierung der Klangfarbe, als auf ein solistisches Hervortreten abgesehen ist[1].

Ungleich bedeutender ist die konzertante Sinfonie (K.-V. Anh. I. 9) in Esdur, ein Absenker des alten deutschen Concerto

---

ganze Stück hindurch (das hier Andantino bezeichnet ist) die melodieführende Stimme vollständig eingetragen, außerdem meistens den Baß und einzelne Stellen in anderen Instrumenten, um ein bestimmtes Motiv anzudeuten. Nachdem so die Grundlinien vollständig gezogen waren, führte er das einzelne aus, wobei sonst wenig verändert wird, nur daß er hier und da Kürzungen nötig fand. Wenn er nun beim Ausarbeiten an eine Stelle kam, die ihm zu gedehnt oder doch entbehrlich erschien, hörte er im Ausarbeiten auf, strich die Stelle durch und führte das Folgende aus. Außer einigen kleineren Stellen sind es ein längerer, durch eine imitatorische Figur bewirkter Übergang ins Thema und bald darauf ein längerer Mittelsatz mit Flöten- und Oboensolo. Nachdem so der ganze Satz durchgearbeitet war, hat er dann mit flüchtiger Hand das Ganze, wie es nun gedruckt ist, noch einmal abgeschrieben. Auch im ersten Satz hat Mozart zum Teil erheblich gekürzt. Das frühere, in Paris zuerst gespielte Andante ist in einer Pariser Ausgabe der Sinfonie gedruckt; es ist unbedeutender und deshalb mit Recht von Mozart beseitigt. Bemerkenswert ist etwa, daß das Violoncell als melodieführendes Instrument auftritt. Vgl. Südd. Musikzeitung 1857, Nr. 44, S. 175. Köchel Nr. 297 nebst Zusatz. Eine Abschrift des Andantes befindet sich in der Bibliothek des Pariser Konservatoriums.

[1] Die Bdur-Ouvertüre (K.-V. Anh. I. 8) war mir des Krieges halber nicht zugänglich.

grosso für Bläser. Seinem ersten Satze merkt man an dem breiten Wurf, der gesteigerten Anzahl und den Kontrasten der Themen, sowie an dem sinfonischen Charakter des ersten Tutti die Nähe Mannheims deutlich an. Tutti und Soli sind wie in den früheren Konzerten streng geschieden, doch beschränkt sich das Orchester während der Solopartien mit Ausnahme weniger Stellen, wie z. B. gleich des ersten Einsatzes der Solisten, augenscheinlich dem französischen Geschmacke zu Liebe, auf die Rolle des bloßen Begleiters. Die Durchführung wird wesentlich von den Solisten, teils mit neuen Gedanken, teils mit früheren Nebenmotiven bestritten, nur einmal macht sich das Tutti mit dem Seitenthema in Moll bemerklich und führt dadurch eine jener trübe versonnenen, echt Mozartschen Partien herbei, aus der dann plötzlich das Hauptthema mit der Reprise wie aus dem Nebel hervortritt. Im Allgemeinen herrscht in dem Satze ein energisches, froh bewegtes Leben, die Themen[1] sind weit frischer und individueller erfunden als in der Sinfonie. Am Schlusse der wie gewöhnlich verkürzten Reprise steht eine sorgfältig aus Motiven des Satzes gearbeitete Kadenz der vier Instrumente. Der dreiteilige, gleichfalls in Esdur stehende Mittelsatz ist eine Schwärmerei von echt Mozartscher Süßigkeit, wobei die Solisten auch unter sich selbst konzertieren; mit dem schönen Augenaufschlag des letzten Tuttithemas schließt das tief empfundene Stück in stiller Seligkeit ab. Der letzte Satz bringt, wiederum den Parisern zu Liebe, Variationen, deren von den Solisten vorgetragenes, vom Tutti wie von einer Gitarre pizzikato begleitetes Thema deutlich den Einfluß der opéra comique verrät. Das Tutti hängt dem Thema, wie in den Vaudevilles der Oper, einen Refrain an, der im folgenden nur alle zwei Variationen verändert wird. Die Variationen selbst sind, der damaligen Pariser Mode entsprechend, rein melodisch und hauptsächlich auf die Mannigfaltigkeit des Konzertierens angelegt. Nur die vorletzte mündet statt in den Refrain in ein rezitativisches Adagio aus, das seinerseits in die letzte, Takt und Tempo ändernde Variation überleitet. Von prachtvoller, bereits auf Beethoven vorausweisender Wirkung ist der getragene, fast religiöse Gesang, der hier plötzlich, unmittelbar vor dem Schlusse, statt des Refrains auftaucht.

[1] Der Anfang bringt ein Lieblingsthema Mozarts, das bereits in einer früheren Sinfonie (K.-V. 132) und dann später in einem bekannten Klavierkonzert (K.-V. 482) erscheint.

Ganz auf dem Boden der eleganten und heiteren Gesellschaftsmusik steht das Konzert für Flöte und Harfe in Cdur (K.-V. 299). Schon sein erster Satz ist im Aufbau lockerer und mit neuen Gedanken, zumal in den Solopartien, freigebiger. Das Reizvollste daran ist die Durchführung. Die Harfe versucht hier zunächst thematisch zu bleiben, während die Flöte Neues bringt und mit ihren Vorschlägen auch bald durchdringt; es entspinnt sich auf diese Weise eine jener harmonisch fesselnden Durchführungsphantasien in Sequenzen, die Mozart in letzter Linie Schobert verdankte. Schoberts Bild aber wurde, wie noch zu zeigen sein wird, gerade damals in Paris in Mozarts Seele wieder besonders lebendig. Dem innigen Idyll des Mittelsatzes folgt dann ein Rondo freiesten Gefüges, dessen ursprünglich italienisches, hier in den französischen Gavottenrhythmus eingespanntes Thema später umgebildet in der Romanze der „Kleinen Nachtmusik" (K.-V. 525) wiederkehrt. Der Hauptreiz des Satzes liegt in dem bunten Wechsel und der immer neuen Anordnung, Variierung und Instrumentation der Gedanken.

Durchschnittlich weit bedeutender als diese Werke großen Stils sind die in Paris entstandenen Kammer- und Klavierkompositionen. So tief tragische Töne, wie sie die Violinsonate in Emoll (K.-V. 304) anschlägt, haben wir von Mozart seit langer Zeit nicht mehr vernommen. War es die Erinnerung an die Mannheimer Herzenskatastrophe, die ihn übermannte, oder das Gefühl der Vereinsamung in der fremden, feindseligen Stadt? In der ganzen, gleich ihren Vorgängerinnen zweisätzigen und in der Menuettform des zweiten Satzes wenigstens äußerlich an den damaligen Pariser Brauch gemahnenden Sonate steht kein Takt, der nicht mit heißem Herzen erlebt wäre. Der erste Satz ist ein beständiger Kampf zwischen müder Resignation und unbändigem Trotz; wildere Unisoni, schneidendere Synkopen hat Mozart kaum geschrieben. In der Durchführung, die diesmal von allen Episoden frei und streng thematisch gehalten ist, sinkt die Resignation schließlich bis zu leisem Schluchzen herab, bis der unheimliche Unisonodämon die Stimmung wieder bis zu dem furchtbaren Aufschrei aufpeitscht, mit dem die Reprise beginnt. Eine Klärung erfolgt nicht: nach den Riesenschritten des Kanons sinkt der Satz in der ausdrucksvollen Coda entsagend in sich zusammen. Im zweiten Satz, der wohlweislich nicht als Minuetto, sondern als Tempo di Minuetto bezeichnet ist, mildert sich die Stimmung zur Wehmut, freilich zeigt

sich gegen den Schluß, daß die alten Kampfgeister noch keineswegs tot sind: in einem seltsam bohrenden, leidenschaftlichen Motiv und einem kurzen krampfhaften Aufschwung führt die Coda das Stück zu Ende, das einen bedeutenden, echt Mozartschen, stark pessimistischen Gefühlsverlauf in vollendeter, durch keinerlei Abschweifungen getrübter Form zum Ausdruck bringt. Nur einmal fällt ein hellerer Strahl in das dunkle Bild, in dem zauberhaften Edur-Trio, dem freilich innerhalb des Ganzen nur die Rolle eines glücklichen Traumbildes zufällt[1]. Einen ganz anderen Charakter trägt die Ddur-Violinsonate (K.-V. 306). Sie atmet durchweg Kraft und einen äußeren Glanz, der nicht nur in formalen Einzelheiten, wie der Kadenz des letzten Satzes, an das Konzert erinnert. Die Durchführung des ersten Satzes bringt abermals nach Schobertschem Vorbild eine in breiten Sequenzenketten durch allerhand entlegene Harmonien hinstürmende Phantasie über ein Nebenmotiv der Themengruppe[2]. Dunklere Schatten ziehen nur flüchtig vorüber, wie z. B. in der Durchführung des Mittelsatzes mit ihren abschließenden Don-Giovanni-Synkopen. Der letzte Satz wechselt beständig zwischen einem kapriziösen französischen Allegretto und einem sprühenden italienischen Allegro ab, eine Form, wie sie Mozart in seinen Violinkonzerten mit Vorliebe angewandt hatte.

Unter den Klaviersonaten dieser Zeit ist vor allem die in Amoll (K.-V. 310) zu nennen. Sie ist Mozarts erste tragische Sonate und erinnert in dem straffen Festhalten an dem dichterischen Vorwurf, in der vollendeten Proportionalität der Formen und endlich in der Art jenes Vorwurfs an die Emoll-Violinsonate, nur führt sie die Gegensätze breiter und unerbittlicher aus. Das auf orchestral gedachten Achtelakkorden in Mozarts heroischem Rhythmus einherschreitende Hauptthema erhält schon mit dem Seufzer des zweiten Taktes einen Leidenszug, und dieses Sichwehren eines männlich gefaßten Gemütes gegen einen dumpfen, schmerzlichen Druck ist der Hauptinhalt des Satzes. Das Seitenthema verschafft auch der Virtuosität eine bisher bei Mozart nie geahnte Entfaltung; daß der Gefühlsverlauf damit aber nicht ins Spielerische umbiegt, beweist allein der Mozartsche Lieblingsrhythmus , der bei ihm stets höchste Erregung

[1] Über die Beziehungen dieses Werkes zu der romantischen Emollsonate s. o. S. 352. [2] Psychologisch fein ist es, wenn nach diesem Ausbruch die Reprise nicht mit dem Haupt-, sondern dem Seitenthema beginnt und sich jenes für den Schluß aufspart.

bedeutet. Die Durchführung ist abermals eine Sequenzenwanderung Schobertschen Stils, nur mit besonders schneidenden Dissonanzen und dem plötzlichen Wechsel von ff und pp, als ginge es durch eine sturmgepeitschte, immer wieder von Blitzen erhellte nächtige Landschaft dahin. Daraufhin erhält auch die Reprise einen starken Zusatz von Erregung, wie gleich die Verlegung des Hauptthemas in den Baß mit dem Tremolo der rechten Hand, die beiden vor der Schlußgruppe eingeschobenen leidenschaftlichen Takte und besonders die jetzt durchweg festgehaltene Molltonart beweisen. Das Andante schlägt zwar zunächst mit gutem Erfolge friedlichere Töne an, aber auch hier bringt die Durchführung mit denselben Schobertschen Mitteln einen ganz überraschenden jähen Absturz in die dunkelsten Gebiete der Leidenschaft; herbere Dissonanzen hat Mozart auch später kaum geschrieben. Im letzten Satze aber schließen sich diese hier nur mit Mühe beschworenen Geister zu einem ganz eigentümlichen, dämonischen Reigen zusammen. Es ist einer der merkwürdigsten Sonatensätze Mozarts; unstät und flüchtig jagt er daher, kaum daß das kleine Majeur in A dur einen kurzen Lichtstrahl hereinwirft, und schließt in wildem Trotz ab, ohne jede befreiende Lösung etwa im Sinne Beethovens[1]. Sätze dieser Art genügen allein, um die Ansicht von dem ewig in Schönheit schwelgenden Mozart zu widerlegen.

Von den drei weiteren, wahrscheinlich in Paris entstandenen Klaviersonaten (K.-V. 330—332, s. o. S. 719) weicht die in A dur (K.-V. 331) am meisten von dem bisher beobachteten Formenbau ab. Statt der charakteristischen Form des ersten Allegrosatzes bringt sie Variationen über ein langsames Thema, statt des langsamen Mittelsatzes ein Menuett und als Finale zwar wieder ein französisches Rondo, aber mit dem pittoresken Beisatz alla Turca; außerdem stehen alle drei Sätze in derselben Tonart. Alles dies weist mehr auf die Suite als auf die Sonate hin, und eine Suite ist denn das Mozartsche Werk auch dem Geiste nach[2]. Der auffallende Schritt erklärt sich ohne weiteres aus den Einflüssen der Pariser Klaviermusik, die ja auch in der Sonate am längsten an dem alten Suitengeist festhielt. Über die volkstümliche Melodie des Themas, dem Mozart hier übrigens durch

[1] A. Heuß ZIMG VII 184 weist mit Recht auf die Verwandtschaft des Hauptgedankens mit dem Beethovens op. 23, letzter Satz (ebenfalls in A moll), hin.
[2] Auf demselben Wege ist dann später Beethoven in seiner As dursonate op. 26 weitergeschritten.

die träumerisch liegen bleibende Quinte in der Mittelstimme und durch verschiedene dynamische Überraschungen besondere Lichter aufgesetzt hat, ist bereits gesprochen worden[1]. Die Variationen sind eigentlich (mit Ausnahme der 3. und 4.) Doppelvariationen, da das Thema bei seiner Wiederkehr im ersten Teil neu variiert wird, auch erfolgt dabei stets ein Umschlag ins Forte, der im Thema gar nicht angedeutet ist. So treibt derselbe Stamm immer gleich zwei Blüten, die eine in zarteren, die andere in leuchtenderen Farben. Während die erste Variation das Thema in ein aus Anmut und Sehnsucht zusammengewobenes Rokokofigurenspiel auflöst, erhält es in der zweiten einen Zusatz von Humor, vor Allem dank dem eigensinnigen dis' in der Begleitung und den folgenden grotesken Faunsprüngen mit Vorschlag im Baß. Und nun folgen sich die schroffsten Gegensätze: die unbefriedigt umherirrende, bei den Oktavengängen ins Unheimliche gesteigerte Leidenschaft der dritten, die in seligen Träumen sich dahin wiegende vierte und die von Sehnsucht geschwellte Adagiovariation, in der nicht allein die Melodie, sondern auch die Figuration zu singen beginnt. Den Beschluß macht eine teils energische, teils kapriziöse Allegrovariation mit Taktwechsel, die sich dann in einer kleinen Coda halb schalkhaft empfiehlt. So bildet jede Variation ein Charakterstück für sich, ohne sich allzuweit von der melodischen Linie des Themas zu entfernen. Allen zusammen aber ist ein geradezu berückender Wohllaut gemein; es ist ein wahrer Zaubergarten Armidas, den wir hier durchwandeln. Während der Hauptteil des Menuetts[2] mit seinem merkwürdigen, beständigen Stimmungsumschlag ernsteren, ja teilweise trüben Gedanken Raum gibt, knüpft das Trio schon allein in dem Überschlagen der Hände an die Stimmung der vierten Variation an, nur im zweiten Teil melden sich in den ungeschlachten Oktavenunisoni fremde Geister[3] — sind es die Janitscharen des Finales, die da bereits an die Pforten dieses Paradieses pochen? Dieses Finale ist Mozarts erster Beitrag zu dem damals namentlich in der opéra comique beliebten türkischen Lokalkolorit und als solcher besonders von Glucks „Pilgrimen von Mekka" beeinflußt. Charakteristisch ist dafür der scharf markierte, rasselnde Rhythmus, hinter dem man das Klirren der Becken zu vernehmen glaubt[4].

[1] S. 89. [2] Das Hauptthema stammt aus der Cdursonate (K.-V. 309.) [3] Man vergleiche dazu die Arie des Kalenders in Glucks Pilgrimen I 2. [4] Eine ganze Anzahl verwandter Motive findet sich in der Ouvertüre von Glucks Oper, die das türkische Kolorit auch in der Entführung stark beeinflußt hat.

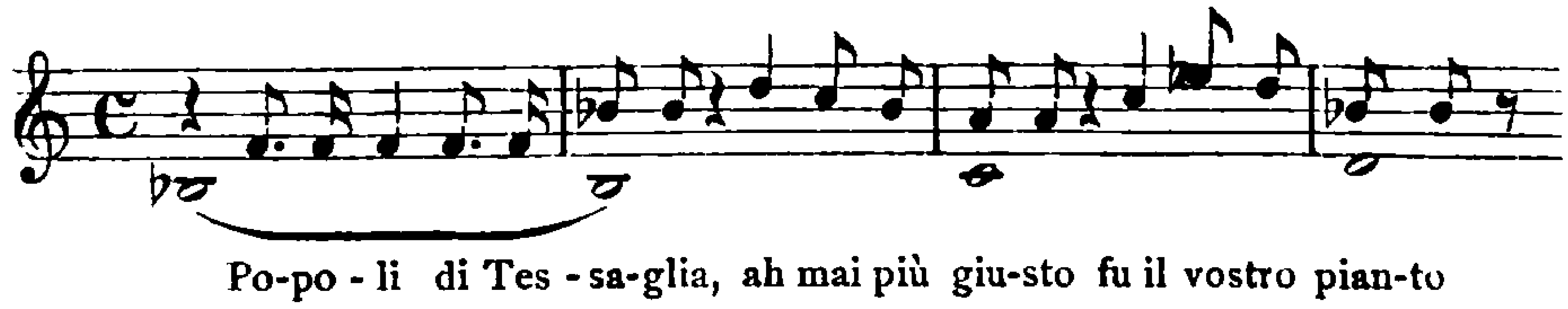
Der Satz besteht aus zwei Teilen, einem in Moll und einem in Dur; jener bringt das katzenartig heranschleichende, dabei aber auch plumpe Wesen dieser Gesellen zum Ausdruck, der Durteil dagegen die grelle Wildheit und unheimliche Lüsternheit; in dem Fismollsatze klingen die für derartige schwüle Stimmungen bei Mozart stehenden Pikkoloflöten vernehmlich hindurch. In der Coda entlädt sich der orientalische Fanatismus dann in seiner ganzen naturalistischen Tollheit.

Den beiden andern Sonaten, in C- und Fdur (K.-V. 330, 332), ist nicht nur die Rückkehr zur alten Form gemein, sondern auch der Reichtum und bunte Wechsel der Gedanken. Während die Cdursonate mit Ausnahme des innigen und im Minore sogar tief leidenschaftlichen Mittelsatzes den Rahmen geschmackvoller Hausmusik nicht überschreitet und wohl für einen „Scolaren" geschrieben ist, nimmt die Fdursonate einen höheren Flug. Ihr erster Satz strotzt geradezu von gegensätzlichen Themen, die zum Teil an Lied und komische Oper gemahnen, zum Teil aber auch, wie z. B. gleich der Dmollgedanke, mit echt Mozartscher Unberechenbarkeit plötzlich gespensterartig aus dem Dunkel hervorschießen und die Szene auf längere Zeit trüben; auch die widerhaarige Durchführung Schobertschen Stiles gehört dazu. In das Adagio, das mit seinem Schwelgen in schwärmerischen Figuren und Ornamenten echte Rokokokunst ist, bringt der eigentümliche Wechsel von Dur und Moll einen neuen, persönlichen Zug hinein. Die ganze Fülle entlädt sich dann aber im Presto in einem Virtuosensatz, wie ihn glänzender Mozart in seinen Sonaten kaum wieder geschrieben hat. Er trägt Sonatenform, die Hauptsache aber ist neben dem äußeren Glanz wiederum der kaleidoskopartige Wechsel der verschiedensten Gedanken. Auch dieser Satz ist meilenweit entfernt von der thematischen Sparsamkeit und Gedrungenheit Ph. E. Bachs oder J. Haydns, und eine besondere Überraschung bringt noch der launenhafte Schluß, der schließlich pp und calando verklingt.

Von den aller Wahrscheinlichkeit nach in diese Zeit gehörenden drei Variationenwerken über französische Lieder (K.-V. 264, 265, 353, S. XXI. 5, 6, 8) erreicht den ersten Satz der Adursonate an Poesie kein einziges, wohl aber übertreffen sie ihn alle an äußerer Virtuosität. Dem französischen Brauche gemäß benützt Mozart hier die Gattung, um alle Schleusen seiner pianistischen Technik zu öffnen, und meist dient ihm die einzelne Variation dazu, ein bestimmtes technisches Problem zu behandeln — auf Charakterstücke im Stil jener Sonate

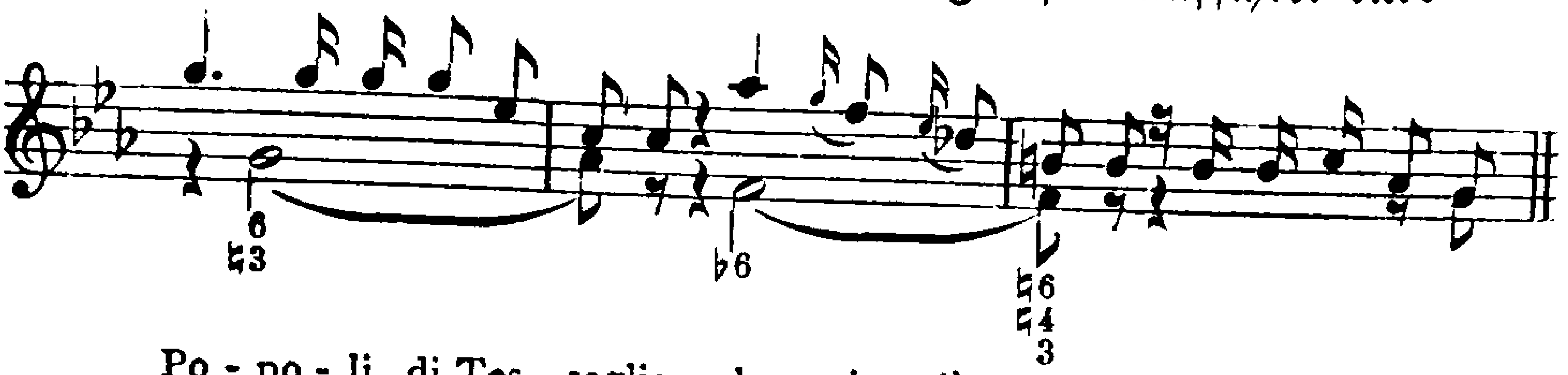
kommt es ihm nicht an. So bringen die Variationen in bunter Reihe Skalenstücke, Stücke in gebrochenen Akkorden und anderen mannigfaltigen Spielfiguren, Oktaven-, Terzen- und Stakkatoetüden, Überschlagen der Hände, Trillerketten usw., meist auf beide Hände verteilt; selbst die regelmäßig erscheinenden Adagiovariationen scheinen nur dazu da zu sein, die virtuose Kunst des Ornamentierens zu zeigen. Die 8. Variation über »Lison dormait« ist ein wahres Musterbeispiel dafür. Die regelmäßig Takt und Tempo wechselnden Schlußvariationen steigern den Glanz bis zum Gipfel. Lison dormait fügt dann sogar noch eine brillante Kadenz an, worauf ebenso wie in der Belle Françoise eine ruhige, nach französischer Art auf das Thema selbst zurückgreifende Coda das Ganze beschließt. Daß diese Werke im Einzelnen so manches Anmutige und Schwungvolle enthalten und auch als Ganzes den Durchschnitt der Modevariationen überragen, muß durchaus anerkannt werden, vom echten, großen Mozart sind aber nur wenige Spuren darin. Nur die Mollvariationen machen, namentlich in Lison dormait und Ah vous dirais-je maman, eine rühmliche Ausnahme und nehmen sich mit ihrer tiefsinnigen Chromatik wie fremde Gäste in dem glänzenden Treiben aus.

Mit der für Aloysia geschriebenen Szene Popoli di Tessaglia (K.-V. 316) trat Mozart mit Glucks Alceste in die Schranken[1]; der Freunde Ramm und Ritter wegen stattete er sie außerdem noch mit konzertierender Oboe und Fagott aus. Gluckisch ist freilich an der ganzen Szene so gut wie nichts, es sei denn die sorgfältige syntaktische Einteilung des Rezitatives, die der jüngere Meister dem älteren entschieden abgelauscht hat. Aber sonst ist die Auffassung gänzlich verschieden. Bei Gluck beginnt Alceste, sogar im Secco, dem Volke gegenüber als die unnahbare Fürstin, die ihren Schmerz zu beherrschen versteht:



[1] Das Autograph war nach Köchel überschrieben: Scena per la Sgra. Weber, di Wolfgango Amadeo Mozart mpr. Monaco li 8 di gennajo 1779. Das war wohl der Tag der Überreichung an Aloysia, s. o. S. 720. Die Herausgabe erfolgte nach einer Abschrift aus O. Jahns Nachlaß.

Bei Mozart dagegen setzt sie nach einem wild leidenschaftlichen Vorspiel des Orchesters mit einem fassungslosen Aufschrei ein:



Dieser jähe, seiner selbst nicht mehr mächtige Schmerz beherrscht das ganze Rezitativ, dessen Begleitung sich nur auf wenigen, ausdrucksvollen Themen aufbaut; namentlich die Harmonik ist mit überraschender Kühnheit in den Dienst des Ausdrucks gestellt. Glucks Alceste ist Gattin und Königin zugleich, die selbst im herbsten Schmerze vor dem Volke ihre Würde zu wahren weiß; die Mozartsche dagegen trägt ihr Leid auf die Straße und vergißt über dem Weibe die Herrscherin vollständig. Wiederum ists nicht Erfindungsarmut[1], die Gluck hier zur äußersten Sparsamkeit im rein Musikalischen veranlaßt hat, sondern das Streben, diese Art seiner Heldin mit dem mindesten Aufwand an Musik wiederzugeben, und es ist ihm das auch trefflich gelungen. Mozart bietet dagegen zur Zeichnung der Leidenschaft eine ganze Menge von Musik auf und erreicht damit zwar ein treffendes Bild eines zerrissenen Seelenzustandes, aber die keusche, hoheitsvolle Dulderin Alceste, wie sie Gluck vor der Seele stand, fehlt bei ihm vollständig. Und ganz unglückisch ist ferner die Veräußerlichung des Gefühlsverlaufs in der Arie, in der Alceste bei Gluck erst zur vollen Höhe ihres Wesens emporsteigt. Der zweite Teil Mozarts fällt stark in die Gepflogenheiten des neapolitanischen Kulissenstils zurück, bringt lange Koloraturen auf nebensächliche Worte (ha), läßt die beiden obligaten Instrumente virtuos konzertieren und ergeht sich in der ganzen aufdringlichen Umständlichkeit, mit der die italienischen Primadonnen ihre Rachegelüste kundgeben — und doch sagt Alceste nur, niemand begreife ihren Schmerz, dem kein mütterliches Herz im Busen schlage! Dabei ist der Teil gut und übersichtlich angelegt: sowohl die heftige innere Erregung, als auch das stille Weh des Mutterherzens kommt zum Ausdruck, jene freilich in ziemlich konventioneller Weise,

[1] So Jahn I⁴ 592.

dieses dagegen sehr schön und wahr in der Emollpartie, deren plötzliches Hinabtauchen nach As dur schon auf Schubert vorausweist. Besser ist das Andantino gelungen. Zwar ist auch hier von der keuschen Herbheit Glucks nichts zu spüren und die Koloratur über Gebühr bedacht; was ist z. B. aus Glucks lebenswahrer kleiner Koloratur auf raggio geworden! Aber eine stille, weiche Wehmut spricht sich in edler Weise aus, wobei besonders die synkopierte und chromatische Melodik charakteristisch ist. Die Absicht, Aloysia ein dankbares Paradestück zu liefern, ist freilich bei der ganzen Arie nur allzu deutlich; sie sollte ihr Gelegenheit bieten, sowohl im geschmackvollen Vortrag hohen italienischen Stils, als auch im getragenen Gesang und in der Koloratur ihre Meisterschaft zu erweisen. Der Umfang der Stimme beträgt zwei Oktaven (g′ bis g‴.)

Die Heimkehr

Nach des Vaters Willen sollte Wolfgang auf dem nächsten Wege über Straßburg heimkehren. L. Mozart geriet daher in die größte Unruhe, als die Nachricht von seinem Eintreffen in Straßburg immer länger auf sich warten ließ. „Ich beichtete und kommunizierte samt Deiner Schwester allsogleich", schreibt er (19. Okt.)[1], „und bat Gott inständigst um Deine Erhaltung. Der beste Bullinger betet täglich in der heil. Messe für Dich". Die Schuld an dieser Verzögerung trug Grimm, der Wolfgang seinem Versprechen entgegen nicht mit der Diligence, die fünf Reisetage bis Straßburg brauchte, sondern mit einem Wagen, der zwölf Tage fuhr, hatte reisen lassen, was bei Vater und Sohn natürlich lebhaften Unwillen erregte. Acht Tage hielt Wolfgang die Strapazen aus, dann machte er in Nancy Station, zusammen mit einem reisekundigen deutschen Kaufmann aus Paris, mit dem er während der Reise gute Freundschaft geschlossen hatte. Am Tage darauf (4. Oktober) gedachten beide mit einer billigen Fahrgelegenheit nach Straßburg weiterzufahren, wurden jedoch abermals länger festgehalten, sodaß Wolfgang erst etwa Mitte Oktober in Straßburg anlangte.

Hier geht es sehr pauvre zu [schreibt er am 15. Oktober[2]], doch werde ich übermorgen, Samstag den 17ten, ich ganz alleine (damit ich keine Unkösten habe), etlichen guten Freunden, Liebhabern und Kennern zu Gefallen per souscription ein Konzert geben; — denn wenn ich Musique dabey hätte, so würde es mir mit der Illumination über 3 Louisd'or kosten und wer weiß, ob wir so viel zusammenbringen.

Das war eine weise Vorsicht, denn in seinem nächsten Briefe (26. Okt. 1778) hatte er zu berichten, daß er bei diesem „kleinen Modell von einem Konzert" ganze drei Louisd'or eingenommen habe[3].

---

[1] B IV 114. [2] B I 261. [3] B I 262.

Das meiste bestand aber in den Bravo und Bravissimo, die mir von allen Seiten zugeflogen — und zwar der Prinz Max von Zweybrücken beehrte auch den Saal mit seiner Gegenwart. Daß alles zufrieden war, brauche ich Ihnen nicht zu sagen. Da habe ich gleich abreisen wollen, aber man hat mir gerathen ich soll noch bleiben bis andern Samstag und ein großes Concert im Theater geben; — da hatte ich die nämliche Einnahme zum Erstaunen und Verdruß und Schande aller Straßburger. — — Doch ich muß Ihnen sagen, daß mir die Ohren von dem Applaudiren und Händeklatschen so wehe gethan, als wenn das ganze Theater voll gewesen wäre. Alles, was darin war, hat öffentlich und laut über die eigenen Stadtbrüder geschmälet; und ich habe allen gesagt, daß, wenn ich mir mit gesunder Vernunft hätte vorstellen können, daß so wenig Leute kommen würden, ich das Concert sehr gern gratis gegeben hätte, nur um das Vergnügen zu haben, das Theatre voll zu sehen. Und in der That, mir wäre es lieber gewesen; denn bey meiner Ehre, es ist nichts Traurigeres, als eine große TTafel von 80 Couverts, und nur 3 Personen zum Essen, — und dann war es so kalt! Ich habe mich aber schon gewärmt, und um den Herren Straßburgern zu zeigen, daß mir gar nichts daran liegt, so habe ich für meine Unterhaltung recht viel gespielt, habe um ein Concert mehr gespielt, als ich versprochen habe, und auf die letzt lange aus dem Kopf. — Das ist nun vorbey — wenigstens habe ich mir Ehre und Ruhm gemacht.

Außerdem spielte er noch auf den beiden besten Silbermannschen Orgeln in der Neukirche und Thomaskirche öffentlich, und da eine große Überschwemmung die Wege unfahrbar und seine Abreise unmöglich gemacht hatte, so entschloß er sich an seinem Namenstage, dem 31. Oktober, sich und andere damit zu „amüsieren," daß er auf Andringen seiner Freunde, der Herren Frank, de Beyer u. a. noch ein Konzert gab, das ihm — einen Louisd'or einbrachte. Kein Wunder, daß er hier für die Weiterreise Geld aufnehmen mußte, was ihm noch nach mehreren Jahren Verdruß machte.

Diese ganze zögernde Art zu reisen macht keineswegs den Eindruck, als hätte es Wolfgang mit der Rückkehr nach Salzburg besonders eilig gehabt. Er ließ sich nur zu willig von reisekundigen Freunden bereden, am 3. November die Weiterreise mit der Post statt über Stuttgart über Mannheim anzutreten, da der Umweg durch bessere Straßen und Postwagen ausgeglichen werde. Diese Nachricht versetzte nun den Vater wieder in die größte Erregung, und der nervöse, gereizte und überscharfe Ton seiner Briefe vom 19. und 23. November[1] läßt

[1] B IV 115ff.

sich nur aus seiner geheimen Befürchtung erklären, der Mannheimer Abstecher könnte seine ganzen Salzburger Pläne noch kurz vor ihrer Verwirklichung zu Schanden machen; dafür, daß die Mannheimer Reise für Wolfgang Herzenssache war, hatte der aufgeklärte Mann kein Verständnis.

Unterdessen schwelgte dieser bei den alten Freunden in Mannheim, wo er am 6. November angekommen war, in Erinnerungen und konnte sich von Frau Cannabich, die noch dort geblieben war, nicht genug erzählen lassen. Viele seiner Bekannten waren zwar bereits nach München übergesiedelt, darunter namentlich die Familie Weber, trotzdem fand er überall offene Arme. „Es ist recht das Geriß um mich", schreibt er (12. Nov.)[1], „mit einem Wort, wie ich Mannheim liebe, so liebt auch Mannheim mich." Natürlich erwachten jetzt auch wieder die alten Hoffnungen in ihm, genährt durch allerhand Gerüchte, wie daß z. B. der Kurfürst bald wieder nach Mannheim zurückkehren würde, da er „die Grobheiten von den Herren Bayern unmöglich lange werde aushalten können", und durch allerlei Münchner Theaterklatsch. Damals war es, daß er dem Vater schrieb, der Erzbischof müsse ihm unbedingt einen höheren Gehalt bezahlen.[2] Noch verführerischer wurde die Aussicht, als er Gelegenheit zu einer dramatischen Komposition bekam.

Als Mozart nach Mannheim kam, waren die durch den raschen Wegzug des Hofes stark in Unordnung geratenen Theaterverhältnisse bereits wieder geklärt. Es war dem Reichsfreiherrn Wolfg. Heribert von Dalberg zwar nicht gelungen, die Verlegung der Universität von Heidelberg nach Mannheim durchzusetzen, doch ordnete der Kurfürst auf seinen Vorschlag durch Reskript vom 1. Sept. 1778 die Gründung eines Mannheimer Nationaltheaters unter Dalbergs Leitung an, und zwar mit einem Hofzuschuß von 5000 Gulden. Dalberg war kein schöpferischer Kopf, aber er nahm es ernst mit seiner Aufgabe und setzte seine Ehre darein, dem Mannheimer Theater den alten Ruhm zu erhalten.[3] Die eigentliche Glanzzeit des Theaters begann freilich erst 1779, wo die bedeutendsten Mitglieder der Gothaischen Hofbühne, unter ihnen Iffland, berufen wurden; sie gehört aber nicht mehr in Mozarts, sondern in Schillers Biographie[4]. Vor-

[1] B I 266. [2] S. o. S. 730. [3] Vgl. Walter, Gesch. d. Theaters u. d. Mus. am kurpfälzischen Hofe S. 314 ff. [4] Vgl. K. Berger, Schiller 1914, I 331 ff.

her mußte sich Dalberg anderweitig behelfen. Zu Mozarts Zeit war Seyler mit seiner Truppe verpflichtet, einmal wöchentlich zu spielen und zwar Schau- und Singspiele, wobei die Mannheimer Literaten und Komponisten eine große, von Wieland in den Abderiten verspottete Fruchtbarkeit entfalteten[1]. Kein Wunder, daß auch Mozart neue Hoffnung schöpfte, noch in elfter Stunde der Salzburger „Sklaverey" zu entrinnen. Begeistert schrieb er dem Vater (17. Nov.)[2]:

Ich kann hier vielleicht 40 Louisdor gewinnen! — freylich muß ich 6 Wochen hier bleiben, oder längstens 2 Monat. Die Seylerische Truppe ist hier, die Ihnen schon par renommée bekannt seyn wird; Hr. v. Dalberg ist Director davon, dieser läßt mich nicht fort, bis ich ihm nicht ein Duodrama componirt habe; und in der That habe ich mich gar nicht lange besonnen, denn diese Art Drama zu schreiben, habe ich mir immer gewunschen. Ich weiß nicht, habe ich Ihnen, wie ich das erste Mal hier war, etwas von dieser Art Stücke geschrieben? — Ich habe damals hier ein solch Stück 2 Mal mit dem größten Vergnügen aufführen gesehen! In der That, mich hat noch niemals etwas so surprenirt! denn ich bildete mir immer ein, so was würde keinen Effect machen. — Sie wissen wohl, daß da nicht gesungen, sondern declamirt wird, und die Musique wie ein obligiertes Recitativ ist; bisweilen wird auch unter der Musique gesprochen, welches alsdann die herrlichste Wirkung thut. — Was ich gesehen, war Medea von Benda; — er hat noch eine gemacht, Ariadne auf Naxos, beyde wahrhaft fürtrefflich. Sie wissen, daß Benda unter den lutherischen Kapellmeistern immer mein Liebling war; ich liebe diese zwey Werke so, daß ich sie bey mir führe. Nun stellen Sie sich meine Freude vor, daß ich das, was ich mir gewunschen, zu machen habe. — Wissen Sie, was meine Meinung wäre? — Man solle die meisten Recitative auf solche Art in der Opera tractiren — und nur bisweilen, wenn die Wörter gut in der Musik auszudrücken sind, das Recitativ singen.

Dieses Duodrama, das er komponieren sollte, war die von seinem alten Gönner, Herrn von Gemmingen, gedichtete Semiramis, und jene Briefstelle ist von großer Wichtigkeit als Beleg dafür, wie sehr die damals durch G. Benda in Deutschland populär gewordene Gattung des Melodrams auch einen so kritischen Kopf wie Mozart beschäftigte. Für die zweifelhaften Gesangskräfte der Seylerschen Truppe mochte sie sich auch aus praktischen Gründen besonders empfehlen. Daneben taucht aber auch ein Opernplan auf: Dalberg selbst hatte eine Oper Cora gedichtet[3] und über die Komposition bereits mit Gluck und

[1] Walter S. 274ff. [2] B I 267f. [3] „Cora, ein musikalisches Drama", erschien im Beitrag zur pfälz. Schaubühne (Mannh. 1780) für Komposition und Darstellung ungeeignet.

Schweitzer verhandelt[1]; da ihm die beiden aber nicht sicher genug schienen, suchte er jetzt auch Mozart dafür zu gewinnen. Dieser schreibt ihm (24. Nov.)[2]:

Herr Baron! Sie kennen mich; ich bin nicht interessirt, besonders wenn ich weiß, daß ich im Stande bin einem so großen Liebhaber und wahren Kenner der Musik, wie Sie sind, eine Gefälligkeit zu erweisen. Im Gegentheil weiß ich auch, daß Sie ganz gewiß nicht verlangen werden, daß ich hier Schaden haben sollte; — mithin nehme ich mir die Freyheit nun mein letztes Wort in dieser Sache zu reden, indem ich unmöglich auf ungewiß mich länger aufhalten kann. Ich verbinde mich um 25 Louisdor ein Monodrama zu schreiben, mich zwey Monate noch hier aufzuhalten, Alles in Ordnung zu bringen, allen Proben beyzuwohnen ꝛc.; jedoch mit diesem Beysatz, daß, es mag sich ereignen was nur will, ich zu Ende Jenners meine Bezahlung habe. Daß ich mir ausbitte im Spektakel frey zu seyn versteht sich von selbst[3]. Sehen Sie, mein Herr Baron, das ist Alles was ich tun kann; wenn Sie es recht überlegen, so werden Sie sehen, daß ich gewiß sehr discret handle. Was Ihre Opera betrifft, so versichere ich Sie, daß ich sie von Herzen gerne in Musik setzen möchte. Diese Arbeit könnte ich zwar nicht um 25 Louisdor übernehmen, das werden Sie mir selbst zugestehen; denn es ist (recht gering gerechnet) noch einmal soviel Arbeit als ein Monodrame; — und was mich am meisten davon abhalten würde, wäre daß, wie Sie mir selbst sagten, schon wirklich Gluck und Schweitzer daran schreiben. Doch setzen wir, daß Sie mir 50 Louisdor dafür geben wollten, so würde ich es Ihnen als ein ehrlicher Mann ganz gewiß abrathen. Eine Opera ohne Sänger und Sängerinnen — was will man denn da machen! Übrigens wenn unter dieser Zeit ein Aussehen ist, daß man sie aufführen kann, so werde ich mich nicht weigern Ihnen zu Liebe diese Arbeit anzunehmen; — denn sie ist nicht klein, das schwöre ich Ihnen bey meiner Ehre. — Nun habe ich Ihnen meine Gedanken klar und aufrichtig erklärt; nur bitte ich um bäldeste Entschließung. Wenn ich es noch heute wissen kann, so wird es mir desto angenehmer seyn, indem ich gehört habe, daß künftigen Donnerstag Jemand ganz allein nach München reiset und ich sehr gerne von dieser Gelegenheit profitiren möchte.

Auch sonst fühlte sich Mozart zu eigenem Schaffen angeregt. „Man richtet hier auch eine académie des amateurs auf, wie in

[1] Die hierauf bezüglichen Briefe Glucks sind gedruckt in der süddeutschen Musikzeitung 1854, S. 174; auch daß Schweitzer mit der Komposition der Cora beschäftigt sei, wird in Dalbergs Korrespondenz vom Jahre 1778 erwähnt.
[2] B I 270f.
[3] Brandes erzählt, daß die Schauspieler in der Oper, wenn sie nicht beschäftigt waren, das Eintrittsgeld erlegen mußten (Selbstbiogr. II, S. 277f.).

Paris — wo Hr. Fränzl das Violin dirigiert — und da schreibe ich just an einem Konzert für Klavier und Violin" (12. Nov.)[1].

Jetzt fuhr aber der Vater rücksichtslos dazwischen (19. Nov.)[2]:

Du hoffest in Mannheim angestellt zu werden? Angestellt? Was heißt das? Du sollst weder in Mannheim noch an keinem Ort in der Welt itzt angestellt werden, ich will das Wort angestellt nicht hören. Wenn der Kurfürst heute stirbt, so können ein Bataillon Tonkünstler, die in München und Mannheim sind, in die weite Welt wandern und Brot suchen, da der Herzog von Zweibrücken selbst ein Orchester von 36 Personen hat und die dermalige kurbayr. mannheimische Musik jährlich 80000 fl. kostet. Die Herrn Mannheimer sind närrisch, wenn sie sich einbilden, der Kurfürst werde München verlassen. — Die Hauptsache ist, daß Du itzt nach Salzburg kommst. Ich will nichts von den vielleicht zu verdienenden 40 Louisdor wissen. Deine ganze Absicht gehet dahin mich zu Grunde zu richten, nur um Deine in der Luft stehenden Plane auszuführen.

„Beim Empfang dieses wirst Du abreisen", schloß er kategorisch, nahm sich jedoch wenige Tage darauf, da er sich Wolfgangs doch noch nicht sicher fühlte, nochmals Zeit zu einem Briefe (23. Nov.), worin er sich sogar mit dessen Liebe zu Aloysia einverstanden erklärte; der Salzburger Oboist Fiala habe dem Erzbischof soviel von ihrer Kunst erzählt, daß sie leicht einmal nach Salzburg kommen könne; auch die übrigen Münchner Freunde sollten bei ihm stets ein offenes Haus finden. Selbst mit der Aussicht auf eine neue italienische Reise sucht er den Sohn zu gewinnen, aber auch dazu sei es unbedingt notwendig, den Salzburger Dienst anzutreten[3].

Und diese Antretung ist ohnabänderlich notwendig, wenn Du anderst nicht den allerverdammlichsten und boshaftesten Gedanken hast, Deinen für Dich so besorgten Vater in Schande und Spott zu setzen; Deinen Vater, der seinen Kindern alle Stunden seines Lebens aufgeopfert, um Credit und Ehre zu bringen, da ich nicht imstande bin eine Schuld, die sich in Allem auf 1000 fl. belaufet, zu bezahlen, wenn Du ihn nicht durch die hier richtige Einnahme Deines Gehalts erleichterst; wo ich dann sicher alle Jahr über 400 fl. abzahlen und noch dabey mit Euch beyden herrlich leben kann. — — Ich will, wenn Gott will, noch ein Paar Jahre leben, meine Schulden zahlen — und dann magst Du, wenn Du Lust hast, mit dem Kopf an die Mauer laufen; — doch nein! Du hast ein zu gutes Herz! Du hast keine Bosheit, Du bist nur flüchtig, — es wird schon kommen!

[1] B I 268. Das Konzert wurde nicht vollendet, das Fragment (117 Takte) abgedruckt in der G.-A. S. XXIV. 21a (vgl. K.-V. Anh. 56). [2] B IV 116ff. [3] B IV 120f.

Daraufhin versprach Wolfgang, am 9. Dezember abzureisen, allerdings nicht ohne den Vater abermals durch einen Seitensprung zu überraschen (3. Dez.)[1]: „Künftigen Mittwoch reise ich ab, wissen Sie wohl mit was für Gelegenheit? Mit dem Herrn Reichsprälaten von Kaisersheim. Als ihm ein guter Freund von mir gesprochen, so kannte er mich gleich von Namen aus und zeigte viel Vergnügen, mich zum Reisecompagnon zu haben; er ist (obwohlen er ein Pfaff und Prälat ist) ein recht liebenswürdiger Mann, ich gehe also über Kaisersheim und nicht [über] Stuttgart". Wiederum fiel ihm der Abschied von Mannheim ungemein schwer; namentlich in Frau Cannabich hatte er eine teilnahmsvolle und wohlgesinnte Freundin gefunden, von der scheiden zu müssen ihn besonders schmerzte.

Auch sein Melodram mochte er nicht liegen lassen. Er beschloß jetzt „aus Begierde zu dieser Art Komposition", den ersten Akt umsonst zu schreiben und das Ganze dann zu Hause zu vollenden, was freilich offenbar nicht geschehen ist[2].

---

[1] B I 272. [2] Mozarts Witwe schrieb am 9. August 1799 an Breitkopf & Härtel: „So ist ein Werk da, was ich selbst gar nicht kannte. Stadler fand alles so vortrefflich, daß er mir abriet, einzelne Stücke herauszugeben. Es ist eine Oper und Melodram, beides zugleich. Sogar der Text ist schön." Nottebohm, Mozartiana S. 126 vermutet in diesem Stück die bis auf einige Stimmen der Ouvertüre verloren gegangene Musik der Semiramis; dem Ausdruck „Oper und Melodram" nach könnte es sich freilich auch um die „Zaide" handeln. Im Theaterkalender auf das Jahr 1779 heißt es S. 137: „M o z a r d . . . Kapellmeister zu Salzburg; s e t z t an Semiramis, einem musikalischen Drama des Frh. von Gemmingen"; was wohl auf einer Privatmitteilung beruht. In den folgenden Jahrgängen wird sie regelmäßig als vollendet unter Mozarts Kompositionen aufgeführt; es hat sich aber keine Notiz gefunden, daß sie irgendwo aufgeführt worden sei, noch sonst eine Erwähnung, als daß Gerber unter den von Leopold Mozart hinterlassenen Kompositionen neben Bastien und Bastienne und der verstellten Gärtnerin auch Semiramis aufführt. Dies ist, wie schon oben (S. 12) bemerkt wurde, nur dadurch zu erklären, daß man nach L. Mozarts Tod die von ihm aufbewahrten Jugendwerke Wolfgangs für seine Arbeiten hielt; allein danach muß man annehmen, daß Mozart die Semiramis ganz oder zum Teil vollendet habe. Wie es zugegangen ist, daß sie nicht mit den übrigen Opern wieder in Mozarts Hände und aus seinem Nachlasse in Andrés Besitz gelangt ist, ist noch nicht erklärt. In Rössigs Schrift, „Versuche im musikalischen Drama — Baireuth 1779" findet sich eine entsprechende Bemerkung wie im Theaterkalender: „Die Semiramis, ein musikalisches Drama des Freyherrn von Gemmingen, beschäftiget jetzt den Herrn Mozard, Kapellmeister zu Salzburg." Vgl. R. M. Werner, Vierteljahrsschr. f. Literaturgeschichte I 524. J I⁴ 585. Auch Gemmingens Text scheint nirgends gedruckt worden zu sein.

Auch in Kaisersheim gab es dem liebenswürdigen Prälaten zu Liebe wieder einen kleinen Aufenthalt, dann reisten beide zusammen nach **München**, wo sie am 25. Dezember eintrafen. München war, wie der Vater richtig voraussah, eine neue gefährliche Reisestation, stand Wolfgang hier doch das Wiedersehen mit den alten Mannheimer Freunden und vor allem mit Aloysia in Aussicht. Ja sogar das Bäsle aus Augsburg hatte er dorthin bestellt mit der geheimnisvollen Anspielung auf eine wichtige Rolle, die sie vielleicht dort spielen würde.

Abermals setzte ihm der Vater eingehend auseinander, daß die Salzburger Anstellung allein die ganze Familie aus ihrer drückenden Lage erretten könne, er solle deshalb ja keinen Versuch machen, etwa durch Cannabich einen weiteren Aufschub zu erwirken, sondern mit der ersten Post im Januar abreisen. Seine Mahnung war nur zu wohl begründet, denn Cannabich und Raaff arbeiteten „mit Händen und Füßen" für ihn; bereits hatte er sich auf ihren Rat entschlossen, eine Messe für den Kurfürsten zu schreiben und die gerade noch rechtzeitig angekommenen sechs Sonaten (S. 719) der Kurfürstin selbst überreichen können. Da machte der Vater durch alle diese Pläne einen Strich, und außer der Gewißheit, dem Salzburger Verhängnis nicht mehr entrinnen zu können, bedrückte Wolfgang nun auch noch die Angst vor einem schlechten Empfang im Vaterhause. Sein alter Freund, der Flötist **Becke**, den er in seiner Not zu Rate zog, suchte ihn durch den Hinweis auf des Vaters Güte zu trösten, machte ihm aber gerade dadurch das Herz noch schwerer. „Ich habe mein Lebtag niemals schlechter geschrieben als diesmal", schreibt er am 29. Dez.[1], „denn ich kann nicht, mein Herz ist gar zu sehr zum Weinen gestimmt! Ich hoffe, Sie werden mir bald schreiben und mich trösten". Auch Becke schrieb dem Vater:

Er brennt vor Verlangen, seinen liebsten teuersten Vater zu umarmen —, welches sobald als es seine hiesigen Umstände erlauben folgen wird; nur machte er mich selbst fast kleinmüthig, indem ich ihn seit einer Stunde kaum aus den Thränen bringen konnte. Er hat das allerbeste Herz! Nie habe ich ein Kind gesehen, das mehr Empfindung und Liebe für seinen Vater in seinem Busen trägt als Ihr Herr Sohn. Es wandelte ihn eine kleine Furcht an, als würde Ihr Empfang gegen ihn nicht so zärtlich seyn als er es wünschet; ich hoffe aber ein ganz Anderes von Ihrem väterlichen Herzen. Sein Herz ist so rein, so kindlich, so aufrichtig gegen mich; wie viel mehr wird und muß es nicht gegen seinen Vater seyn. Nur münd-

[1] B I 279.

lich muß man ihn hören, und wer würde ihm nicht Gerechtigkeit widerfahren lassen, als dem besten Charakter, als dem redlichsten und eyfrigsten Menschen?

Der Vater stellte ihm alsbald einen „zärtlichen und vergnügten“ Empfang in Aussicht, sogar die „Herbstunterhaltung aus der Schützencassa“ sei seinetwegen verschoben worden, nur gehe ein längeres Ausbleiben jetzt unter keinen Umständen mehr an, da der Erzbischof sonst gar das bereits vier Monate alte Anstellungsdekret wieder zurücknehmen könnte[1]. Darauf antwortete Wolfgang (8. Jan. 1779)[2]:

Ich versichere Sie, mein liebster Vater, daß ich mich nun ganz zu Ihnen (aber nicht nach Salzburg) freue, weil ich nun durch Ihr letztes versichert worden bin, daß Sie mich besser kennen, als vorhin! Es war niemals keine andere Ursach an dem langen Verzögern nach Haus zu reisen, an der Betrübnis, — die ich endlich, weil ich meinem Freund Becke mein ganzes Herz entdeckte, nicht mehr bergen konnte —, als dieser Zweifel. Was könnte ich denn sonst für eine Ursache haben? Ich weiß mich nichts schuldig, daß ich von Ihnen Vorwürfe zu befürchten hätte; ich habe keinen Fehler (denn ich nenne einen Fehler das, welches einem Christen und ehrlichen Mann nicht ansteht) begangen. Mit einem Wort, ich freue mich, und ich verspreche mir schon im Voraus die angenehmsten und glücklichsten Täge, aber nur in Ihrer und meiner liebsten Schwester Gesellschaft. Ich schwöre Ihnen bey meiner Ehre, daß ich Salzburg und die Einwohner (ich rede von geborenen Salzburgern) nicht leiden kann; mir ist ihre Sprache, ihre Lebensart ganz unerträglich.

Diese Betrübnis hatte allerdings noch eine andere Ursache, nämlich das bittere Ende seines Verhältnisses zu Aloysia. Mozart war bei Webers abgestiegen und hatte sich von Aloysias großen Fortschritten persönlich überzeugen können. Damals hat er ihr die vollendete Arie Popoli di Tessaglia überreicht, deren Komposition ihn schon

[1] Das Dekret, das Mozarts Anstellung als Hoforganist mit 450 Gulden Gehalt verfügte, ist vom 17. Januar 1779; das Dekret der Hofkammer an das Hofzahlamt vom 26. Februar 1779. Die beiden Schriftstücke veröffentlichte Pirckmayer, Zur Lebensgeschichte Mozarts, Mitteil. der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde XVI, H. 1, S. 147, 151. Hiernach sind sie in Beilage I mitgeteilt. Wenn daher Leopold Mozart schreibt (31. Dezember), daß das Dekret „schon vier Menat alt“ sei, so kann sich das nur auf die vorläufigen Zusicherungen beziehen; er müßte denn ein andres Dekret (Pirckmayer ebd. S. 145, 161) im Sinne haben, durch das ihm selbst, dem Vater, eine Gehaltserhöhung von jährlich 100 Gulden bewilligt wurde, und das allerdings genau 4 Monate alt war. [2] B I 282.

in Paris innerlich wieder nahe mit der Geliebten verbunden hatte. Es war sein letzter Liebesgruß an sie. Ihr Vater war zwar entgegen den Befürchtungen Leopolds, daß er ihn jetzt, wo er ihn nicht mehr brauchte, auch nicht mehr kennen würde, ihm gegenüber noch der Alte, wohl aber war Aloysia herzlos genug, ihm zu zeigen, daß sie nunmehr, wo ihr als Künstlerin bessere Aussichten winkten, des alten Freundes nicht mehr bedurfte. Der aus allen Himmeln gestürzte Wolfgang ließ sich nichts anmerken, ja er übertrumpfte ihre Frivolität noch krampfhaft, indem er sich ans Klavier setzte und laut sang: „Ich laß das Mädel gern das mich nicht will"[1]. Innerlich freilich war er aufs tiefste verwundet, ist ihm doch die Gefahr, der er durch Aloysias kalte Herzlosigkeit glücklich entronnen war, erst später in ihrem ganzen Umfang zum Bewußtsein gekommen. Noch am 16. Mai 1781 schreibt er dem Vater[2]: „Bei der Langin war ich ein Narr, das ist wahr, aber was ist man nicht, wenn man verliebt ist! Ich liebte sie in der Tat und fühle, daß sie mir noch nicht gleichgültig ist — und ein Glück für mich, daß ihr Mann ein eifersüchtiger Narr ist und sie nirgends hinläßt, und ich sie also selten zu sehen bekomme."

So endete die ganze, an Enttäuschungen reiche Reise zum Schlusse noch mit dem schmerzlichsten Mißklang, den es für Mozart überhaupt geben konnte. Kein einziger seiner stolzen Träume war in Erfüllung gegangen; der schönste davon wie ein eitles Trugbild verflogen, vor ihm lag als ein unentrinnbares Verhängnis das verhaßte Salzburg.

Das tiefe Leid, das er mit nach Hause trug, beweist am besten, was jene Liebe für seine Entwicklung bedeutete. Sie war wie ein Frühlingssturm über sein junges Herz dahingebraust und hatte ihn ihre ganze beseligende, aber auch zerrüttende Macht fühlen lassen. Nicht allein dem Vater gegenüber hatte er sich in Schuld verstrickt; der

[1] So erzählt Nissen S. 415f., der noch berichtet, Mozart sei mit einem roten Rock — den er auch auf den Porträts aus damaliger Zeit trägt —, nach französischer Sitte wegen der Trauer mit schwarzen Knöpfen, nach München gekommen, was Aloysia nicht gefallen zu haben scheint. Dagegen ist Nissens weitere Angabe sehr unwahrscheinlich, daß Aloysias jüngere Schwester Konstanze bereits damals aus Mitleid Annäherungsversuche gemacht habe. [2] B II 73. Auch sie scheint später nicht ohne Wehmut an jene Münchener Tage gedacht zu haben, denn die von Mozart selbst geschriebene Singstimme der für sie 1788 komponierten Arie (K.-V. 538) bringt von ihrer Hand mit einem Anklang an das Liebesduett aus Metastasios Olimpiade die Worte: »Nei tuoi giorni felici pensa qualche volta al ‚Popoli di Tessaglia'«.

peinigende Konflikt zwischen der Stimme des Herzens und dem künstlerischen Gewissen ist auch Mozart nicht erspart blieben. Er glaubte, ganz anders als der Vater, beiden zugleich genügen zu können, als Aloysias Treulosigkeit ihn plötzlich aus allen Himmeln stürzte. Es war gewiß tragisch, daß sein junges Herz, kaum daß es überhaupt zu glühen begonnen hatte, auch schon enttäuscht wurde. Aber Lust und Leid dieser Liebe haben auch den Künstler in Mozart auf eine neue Bahn gedrängt und ihm viele seelische Gebiete erschlossen, an deren Pforten er bisher nur mit dunklen Ahnungen vorbeigeschlichen war. Wenn man gemeinhin Mozarts Reifezeit vom Idomeneo an datiert, so darf man unter den Gründen dafür Aloysia nicht vergessen, deren tändelnde Falschheit einem großem Künstler zur letzten inneren Reife verholfen hat.

Am 7. Jan. 1779 war Mozart von Cannabich der Kurfürstin vorgestellt worden und hatte mit seinen Sonaten eine sehr gnädige Aufnahme gefunden. Dann sah er sich noch Schweitzers Alceste, die Karnevalsoper, an und reiste endlich, vom Vater abermals gedrängt, mit dem Salzburger Kaufmann Gschwandner in dessen bequemem Wagen nach Salzburg ab. Am 15. oder 16. Januar kam er mit dem Bäsle daselbst an.

Hofdienst in Salzburg

Der Vater, der sich nach all den ausgestandenen Sorgen nunmehr am Ziel seiner Wünsche sah, ließ es an einem warmen Empfang nicht fehlen. Ein bequemer neuer Legeschrank für die Kleider stand in Wolfgangs Zimmer bereit, ebenso das alte Clavichord, auch hatte die Köchin Theresel für Kapaunen, sein Leibgericht, in Menge gesorgt. Der Obersthofmeister Graf von Firmian (S. 526) hatte ihm schon seine Pferde antragen lassen, ebenso der befreundete Dr. Prex sein schönes „Bräundl"; auch zahlreiche andere Freunde gaben ihm zu erkennen, daß sie seine Wiederkehr mit Freude und Genugtuung begrüßten. Und endlich tat ihm die Gesellschaft des Bäsles besonders wohl, die er sich auf einige Wochen erbeten hatte. Die schweren Münchner Tage hatten die alte derbe Liebelei in ein inniges Vertrauensverhältnis umgewandelt. Schon daß ihn das Bäsle nach Salzburg begleitete, hatte seinen Mut bedeutend aufgerichtet. Freilich hatte Maria Thekla bereits in München einsehen müssen, daß für sie nur die entsagungsvolle Rolle der Trösterin und Beschützerin übrig geblieben war, und daß sie alle etwa auf den Vetter gesetzten zarten Hoffnungen begraben mußte. Aber das tapfere Mädchen verstand es, sich zu bezwingen und ist Wolfgang in den öden ersten Salzburger Wochen eine treue Stütze geworden.

Einer solchen bedurfte er allerdings dringend, denn sein Verhältnis zu seinem Vater hatte sich nach allem, was während des letzten Jahres zwischen ihnen beiden vorgefallen war, doch merklich verändert. Nicht als ob seine alte herzliche Hochachtung vor dem Vater nachgelassen hätte. Aber die Pariser Kämpfe hatten ihn innerlich reifer und damit kritischer gemacht, und außerdem hatte er gerade bei seinen sehnlichsten Herzenswünschen, bei seiner Liebe zu Aloysia und seinem Widerwillen gegen Salzburg, in dem Vater seinen schroffsten Gegner gefunden. Der empfindliche und gereizte Ton in den Briefen

beider war ein neues, bedenkliches Anzeichen, und auch an Beweisen mangelnder Offenheit hatte es weder der Vater noch der Sohn fehlen lassen, jener aus Berechnung, dieser aus innerer Gewissensnot. Die Angelegenheit mit der Weberin war ja nun freilich durch diese selbst in des Vaters Sinne erledigt, aber die Abneigung gegen die ihm von diesem aufgezwungene Stellung in Salzburg blieb unvermindert bestehen und ließ im Herzen des Sohnes auch gegen den Vater einen Stachel zurück, den selbst die innigste Kindesliebe und der anerzogene Gehorsam nicht zu beseitigen vermochten. Zu dem Kampfe mit der äußeren Welt und mit dem Erzbischof insbesondere gesellte sich nun ein schleichender Konflikt mit dem Vater, und da dieser mit den Jahren immer unbeugsamer und starrsinniger alles Heil des Sohnes in der Unterordnung unter seinen Willen erblickte, so kam schließlich, was kommen mußte: innerlich völlig vereinsamt zog der junge Meister seines Wegs, der ihn als Künstler zu den höchsten Höhen des Genius, als Menschen aber in Nacht und Elend führen sollte.

Wolfgang wußte genau, was ihn in Salzburg erwartete. Mag seine ungünstige Meinung von der Bildung und dem Kunstsinn der Salzburger zum Teil auch übertrieben sein[1], so viel war jedenfalls klar, daß der Erzbischof einen früheren Bediensteten, der ihm vormals seine Stelle gekündigt hatte und dann nur durch die Macht der Umstände wieder aufgedrängt wurde, unmöglich mit besonderer Huld aufnehmen oder gar ihm zuliebe seine musikalischen Anschauungen ändern würde, und Wolfgangs langes Zögern auf der Heimreise hatte dem klugen Menschenkenner obendrein die Augen darüber geöffnet, wie wenig jenem an seiner Salzburger Stelle gelegen war.

So begann die neue Tätigkeit unter sehr trüben Vorzeichen. Da die Briefe aus diesen Jahren fehlen, wissen wir über Mozarts äußeres Leben während dieser Zeit mit Ausnahme der Daten, die sich aus einzelnen Werken gewinnen lassen, nur wenig. Im Allgemeinen hat es sich jedenfalls in den alten ruhigen Geleisen bewegt, nur daß das bittere Gefühl des Unbefriedigtseins immer wieder durchbrach. Selbst die Lust zum Arbeiten, gesteht er am 26. Mai 1781 dem Vater, sei ihm zeitweise vergangen, „warum? weil mein Gemüt nicht vergnügt war“[2]. Und schon vorher (8. April 1781) meint er: „Wenn man

[1] Noch am 26. Mai 1781 schreibt er dem Vater (B II 77): „Wenn ich (in Salzburg) spiele oder von meiner Komposition was aufgeführt wird, so ists, als wenn lauter Tisch und Sesseln die Zuhörer wären.“ [2] B II 77.

seine jungen Jahre so in einem Bettelort in Untätigkeit verschlänzt, ist es traurig genug und auch Verlust"[1]. Aus diesen Worten spricht nun allerdings die Erregung über die letzten Salzburger Erlebnisse. Tatsächlich ist der Ertrag dieser Jahre besonders reich und übertrifft den der Pariser Zeit bei Weitem; an Aufträgen aller Art hat es ihm in Salzburg wahrlich nicht gefehlt, und seine Stellung als Konzertmeister und als Hof- und Domorganist — denn als solcher erscheint er jetzt im Salzburgischen Hofkalender — gab ihm reichlich Gelegenheit zu Instrumental- und Kirchenmusik, bei der er allerdings, wie ehedem, an den herrschenden Geschmack und an die vorhandenen Mittel gebunden war.

Bemerkenswert ist, daß Mozart in dieser Zeit wieder Sinfonien geschrieben hat. Eine Sinfonie in G dur (K.-V. 318, S. VIII. 32)[2] ist vom 26. April, eine in B dur (K.-V. 319, S. VIII. 33) vom 9. Juli 1779 und eine in C dur (K.-V. 338, S. VIII. 34) vom 29. August 1780 datiert. Der Erzbischof scheint also seine frühere ablehnende Haltung gegenüber dem Sinfoniker Mozart aufgegeben zu haben, wenn auch nicht ohne Vorbehalt, wie aus der geringen Anzahl dieser Werke ersichtlich ist. Auf einen besonderen festlichen Anlaß, der wohl aus den Kreisen der Bürgerschaft stammte, scheint die D dur-Serenade für Streichquartett und je zwei Flöten, Oboen, Hörner (Posthorn), Fagotte, Trompeten und Pauken (K.-V. 320, S. IX. 11) hinzuweisen mit einem als Concertante bezeichneten, zweisätzigen Konzert in der Mitte[3]. Auch das Divertimento in D dur für Streichquartett und zwei Hörner (K.-V. 334, S. IX. 31) ist mit ziemlicher Sicherheit in das Jahr 1779 zu setzen.

Ebenso wurde die Konzertmusik als solche von Mozart mit zwei bedeutenden Werken bedacht, dem von André in das Jahr 1780 gesetzten[4] Es dur-Konzert für zwei Klaviere und Orchester (K.-V. 365, S. XVI. 10) und der wohl im Herbst 1779 entstandenen

[1] B II 57. [2] Die Vermutung O. Jahns (I⁴ 597), es handle sich hier um eine Theaterouvertüre, ist nicht zwingend. [3] Diese beiden Stücke besaß André noch in einer besonderen, von Mozart als Sinfonia concertante bezeichneten Abschrift. Sie waren also zu einer besonderen Aufführung bestimmt, wie es in einem Konzert in Wien geschah (20. März 1783); von den beiden Märschen (K.-V. 335, S. X. 8) ist der eine wahrscheinlich für diese Serenade bestimmt gewesen. [4] WSF II 407 nehmen 1779 an. Mozart spielte das Werk am 24. November 1781 zu Wien mit Frl. Aurnhammer; damals wurden dem Orchester auf einem besonderen Blatt noch zwei Klarinetten hinzugefügt.

Konzertanten Sinfonie in Es dur für Violine und Bratsche mit Orchester[1] (K.-V. 364, S. XII. 10).

Nicht minder groß war der Ertrag von Mozarts kirchlichem Amt. Als Organist mußte er an Festtagen die Orgel spielen, was sich für gewöhnlich auf die Begleitung des Gesanges und die an bestimmten Stellen üblichen Zwischenspiele beschränkte; das bot ihm Anlaß zu freier Phantasie, die ihm von jeher besondere Freude gemacht hatte. Doch rühren aus dieser Zeit auch wieder einige Kirchensonaten her (K.-V. 328, 329, 336, S. XXIII. 13—15). In dieselbe Zeit fallen aber auch noch zwei Messen in C dur, die erste vom 23. März 1779 (K.-V. 317, S. I. 14), die sog. „Krönungsmesse"[2], die zweite vom März 1780 (K.-V. 337, S. I. 15)[3]. Ihnen schließen sich der Handschrift und dem Stil nach verschiedene Messenfragmente an, so das Kyrie in C dur (K.-V. 323, S. III. 4 Nott.), dessen Schluß (vom 38. Takt an) verloren gegangen und später vom Abbé Stadler ergänzt worden ist[4], und zwei angefangene Kyrie (K.-V. Anh. 13, 16), das eine mit obligater Orgel, das andere streng kontrapunktisch gehalten.

Neben den Messen gehen diesmal statt der früheren Litaneien zwei Vespern her, die eine aus 1779, die andere aus 1780 (K.-V. 321, 339, S. II. 6, 7 Nott.). Soweit die Vespern für die Kunstmusik in Betracht kommen, bestehen sie aus einer Folge von fünf Psalmen, die durch den Lobgesang der Maria, das Magnificat, beschlossen wird. Jedes einzelne Stück bildet ein selbständiges Ganzes und hat als Abschluß das Gloria patri (Beil. V. 3). Von einem inneren Zusammenhang der sechs Sätze ist kaum die Rede, ja selbst die Tonart wird mit Ausnahme der beiden Ecksätze, des Dixit und Magnificat, die

[1] Die Bratsche ist in D dur geschrieben, und muß um einen halben Ton höher gestimmt werden. Der Zweck dabei war, ihren Klang zu schärfen und das Spiel zu erleichtern. [2] Nach J. E. Engls auf des P. Plac. Bernhardskis Chronik von St. Peter von 1782 beruhenden Forschungen ist diese Messe zur Erinnerung an die in der Kriegsnot um 1744 erfolgte Krönung des Gnadenbildes der Landesmutter Maria am Plain geschrieben. Die Einweihung des kostbaren Kronenschmucks durch den Papst hatte am 4. Juni 1751 stattgefunden. [3] Vom Credo ist bis zum Et in spiritum ein später zurückgelegtes Bruchstück mit der Angabe Tempo di Ciaccona erhalten. Außer dem in der Wiener Hofbibliothek befindlichen Autograph dieser Messe haben sich zu St. Peter in Salzburg Stimmen erhalten, die von Mozarts Zeitgenossen, dem Senkirchner Organisten Joh. Matth. Kracher, herrühren. Sie bestätigen z. B., daß die Fagotte, außer bei den obligaten Stellen mit den Bässen zu gehen haben. Nottebohm im R.-V. [4] Mit diesem Schluß war das Werk zuerst als Regina coeli erschienen.

auch bei Mozart in demselben Ton stehen, sehr frei behandelt, und das Gloria patri dient nicht etwa als verbindendes geistiges Band, sondern erfährt vielmehr in jedem Psalm wieder eine neue Behandlung. So kam es denn sehr häufig vor, daß man mit den einzelnen Psalmen auch wechselte und sogar Stücke von verschiedenen Meistern zusammenspannte. Nur Dixit und Magnificat wurden als die Hauptstücke des Ganzen immer wieder neu komponiert und zwischen ihnen dann andere eingelegt.

Von einzelnen Kirchenstücken mag ferner noch ein Regina coeli in C dur (K.-V. 276, S. III. 12) seinem Stile nach in diese Zeit gehören[1], und endlich hat sich Mozart auch auf dem Gebiete des deutschen geistlichen Liedes mit seinen zwei deutschen Kirchenliedern (K.-V. 343, S. III. 16) betätigt[2]. Er scheint sich in jener Zeit dem Liede überhaupt wieder genähert zu haben, denn augenscheinlich gehören die drei Lieder aus J. T. Hermes' Roman „Sophiens Reise" (K.-V. 390—392, S. VII. 14—16) in diese oder in die allererste Wiener Zeit.

Was aber Mozarts Schaffen in diesen Jahren besonders kennzeichnet, ist die immer stärker werdende Hinneigung zum dramatischen Schaffen, die sich dann in dem großen Wurfe des Idomeneo entlädt. Zunächst mußte er sich freilich mit den Salzburger Theateraufführungen begnügen. Bei seiner Rückkehr traf er eine Gesellschaft unter Böhms Leitung in Salzburg an. 1780 folgte Em. Schikaneder mit seiner Wandertruppe, der sich gerade damals sowohl mit Opern- als mit Schauspielaufführungen[3] besonderen Ruhm erwarb. Schikaneder wurde sehr bald mit der Familie Mozart gut bekannt und sogar zum Bölzelschießen zugezogen. So wurde es ihm nicht schwer, den willigen Wolfgang zur Komposition einer Arie für eine seiner Vorstellungen zu bereden, die freilich erst mitten in den Vorbereitungen zum Idomeneo fertig wurde und seitdem verschollen ist[4].

---

[1] WSF II 408. [2] Ob das Passionslied „Kommet her ihr frechen Sünder" (K.-V. 146, S. VI. 101) mit WSF II 408 ebenfalls in das Jahr 1780 zu setzen ist, bleibe dahingestellt. Später als 1772 (Köchel!) ist es seinem ganzen Stil nach sicher anzusetzen und für eine Salzburger Fastenaufführung war es auch bestimmt, wie aus L. Mozarts Überschrift »Aria de passione D. N. Jesu Christi« hervorgeht. [3] Über den Spielplan, der neben viel Shakespeare (Hamlet, Macbeth, Lear) auch die damals Modernsten, wie z. B. Lessing und Leisewitz, berücksichtigte, vgl. E. v. Komorczynski, Em. Schikaneder 1901, S. 6 f. [4] Vgl. den Brief vom 22. November 1780 (B II 10). Auch Böhm scheint Mozart eine Arie versprochen zu haben, vgl. den Brief an das Bäsle vom 24. April 1780 (B I 288).

Wichtiger als diese einzelnen Stücke ist die in diese Zeit fallende Komposition der Musik zu „Thamos, König in Egypten" (K.-V. 345, S. V. 12 mit Wüllners R.-B.), die ebenfalls mit Schikaneders Aufführungen zusammenhängt. Der Dichter des Dramas, Frhr. Tob. Phil. von Gebler, gehörte seit 1769 trotz seiner hohen Stellung als Vizekanzler der k. k. böhmischen Hofkanzlei zu den Männern, die sich die Hebung des Wiener Theaters besonders angelegen sein ließen [1].

Aus Geblers Briefwechsel läßt sich nachweisen, daß Mozart die beiden Chöre „Schon weichet Dir Sonne" und „Gottheit über alle mächtig" (Nr. 1 und 6) bereits unmittelbar nach der Entstehung des Dramas selbst, im Jahre 1773, komponiert hatte [2]. Jetzt nahm er, angeregt durch eine der genannten Truppen, den alten Gedanken wieder auf, komponierte den zweiten Chor ganz neu, während der erste seinen Gedankengehalt behielt und nur eine andere Instrumentation bekam, und fügte außerdem die Zwischenaktsmusiken [3] hinzu; eine Salzburger Zutat, vielleicht von Schachtner, war der dritte

[1] Nekrolog in der Wiener Zeitg. 1786, Nr. 31. Vgl. Gervinus, Gesch. d. poet. Nat.-Lit. IV 590. Gödeke, Grundr. d. Gesch. der d. Dichtg. IV 75. Geblers Werke für das Theater erschienen in Prag und Dresden 1772 f., der Thamos darin III 305 ff. Ein Exemplar der Prager Ausgabe, mit einer Aufschrift von Leop. Mozarts Hand, lag Wüllner vor, möglicherweise also das von Mozart benutzte. Aufgeführt wurde das Werk 1774 im Wiener Burgtheater. [D]. Geblers und Nicolais Briefwechsel (1771—1786) gab R. M. Werner, Aus dem josephinischen Wien, Berlin 1888 heraus. [2] Am 13. Dezember 1773 schreibt Gebler an Nicolai (S. 51): „Ich schließe auf allen Fall die Musik des Thamos bey, sowie selbige unlängst von einem gewissen Sgn. Mozzart gesetzt worden. Es ist sein Originalkonzept und das erste Chor sehr schön." Am 14. Februar 1775 hofft Gebler, die Kochsche Truppe möchte den Thamos in Berlin aufführen und bemerkt: „Der gute Magister Sattler, der die erste Musik dazu verfertiget (ich glaube jedoch, Euer Hochedelgebohr. die bessere Mozzartische überschickt zu haben) ist inzwischen an der Auszehrung gestorben" (S. 65). Nach Deiters' wohl begründeter Vermutung (Jahn II⁴ 811 ff.) stammt Mozarts Musik aus der Zeit des Wiener Aufenthalts von Juli bis Oktober 1773, wo er den Dichter persönlich kennen gelernt haben muß. Dazu stimmt die Äußerung des Vaters am 14. September: „Der Wolfgang komponiert an etwas ganz eifrig". Zu einer Aufführung ist es damals aus nicht näher bekannten Gründen nicht gekommen. Wie Sattler hatte Mozart damals nur die Chöre komponiert, und zwar sicherlich nur die beiden ersten, nicht aber auch den dritten, der in dem Drama nicht steht. Das nach dem R.-B. verschollene Autograph dieser ersten Fassung befindet sich auf der Staatsbibliothek in Berlin. [3] WSF II 117 setzen aus stilistischen Gründen sogar die Zwischenaktsmusiken mit Ausnahme des Melodrams Nr. 4 in die frühere Zeit und nehmen nur instrumentale Änderungen an.

Chor, der im Geblerschen Drama fehlt. Auch dieser zweiten Fassung war das Schicksal nicht günstig. Am 15. Februar 1783 schreibt Wolfgang dem Vater[1]: „Es tut mir recht leid, daß ich die Musique zum Thamos nicht werde nützen können! Dieses Stück ist hier, weil es nicht gefiel, unter die verworfenen Stücke, welche nicht mehr aufgeführt werden. Es müßte nur bloß der Musik wegen aufgeführt werden und das wird wohl schwerlich gehen, schade ist es gewiß." Später wurden dann in Wien, wahrscheinlich für Mozarts Fastenkonzerte, dem ersten und dritten Chore lateinische geistliche Texte untergelegt (Splendente te Deus und Ne pulvis et cinis superbe te geras)[2].

Wie der Thamos, so hängt offenbar auch die Komposition eines von Schachtner gedichteten deutschen Singspiels mit jenen Salzburger Theateraufführungen zusammen. Als Mozart im November 1781 nach München reiste, war das Werk noch nicht fertig[3], trotzdem erbat er es sich vom Vater, um es gelegentlich bei Cannabichs vorzuspielen[4]. Später dachte der Vater an eine Aufführung in Wien, allein der Sohn antwortete (18. April 1781)[5]: „Wegen dem Schachtner seiner Operette ist es nichts, denn — — aus der nämlichen Ursache, die ich so oft gesagt habe. — — Ich habe dem Stephanie nicht Unrecht geben können; ich habe nur gesagt, daß das Stück, die langen Dialogen ausgenommen, welche aber leicht abzuändern sind, sehr gut seye, aber nur für Wien nicht, wo man lieber komische Stücke sieht".

Ohne Zweifel ist dies die bis auf die Ouvertüre und den Schlußsatz vollendete, in Mozarts zur Aufführung sorgfältig eingerichteter Originalpartitur noch vorhandene namenlose Oper[6] in zwei Akten, (K.-V. 344, S. V. 11 mit Wüllners R.-B.), die André unter dem

[1] B II 214. [2] Abschriften beider Chöre mit lateinischem Text fanden sich in Mozarts Nachlaß. [3] Am 11. Dezember 1780 schreibt der Vater (B IV 159), mit dem Schachtnerschen Drama sei jetzt wegen der Landestrauer nichts zu machen. „Es ist auch besser, da die Musik ohnehin nicht ganz fertig ist." [4] 18. Januar 1781 (B II 41). [5] B II 62. [6] Schon 1799 erschien im Intelligenz-Blatt der AMZ II S. 21 die Anfrage: „Unter Mozarts hinterlassenen Werken findet sich ein teutsches Singspiel, wahrscheinlich 1778 oder 1779 geschrieben, ohne Titel, worin folgende Personen vorkommen: Gomaz, Zaide, Sultan, Zaram, Soliman, Osmin, usw. Sollte Jemand den Titel dieses Singspiels kennen, oder, falls es gedruckt ist wissen, wo es herausgekommen ist, so wird er andurch ersucht, es den Verlegern dieser Zeitung anzuzeigen." Es scheint keine Antwort erfolgt zu sein.

passenden Titel Zaide herausgegeben hat[1]. Der Text ist seinem ganzen Charakter nach höchstwahrscheinlich einem französischen Originale nachgebildet, das sich freilich bis jetzt nicht hat auffinden lassen. Er ähnelt in verschiedenen Motiven dem der „Entführung", und Mozart ist wohl deshalb später nicht mehr auf das Werk zurückgekommen[2].

Alle diese Werke traten jedoch schließlich zurück gegen einen Auftrag, der Mozarts sehnlichsten Herzenswunsch nach soviel Enttäuschungen endlich erfüllen sollte: für den Münchner Hof zum Karneval 1781 die opera seria zu schreiben. So hatte sich das kurfürstliche Paar, beraten von Mozarts guten Freunden unter den Sängern und Instrumentisten, doch noch seiner erinnert, der Erzbischof aber mußte sein Versprechen, ihn reisen zu lassen, wenn er bestimmte Aufträge erhielte, einlösen und tat es wohl auch aus schuldiger Rücksicht auf den benachbarten Hof. Als Textdichter wurde der Abbate Giambatt. Varesco bestimmt, der seit 1766 Hofkaplan in Salzburg war. Die Wahl hatte den großen Vorzug, daß der mit den Münchner Verhältnissen gründlich vertraute Mozart mit dem Dichter ständige persönliche Fühlung behalten konnte. Als später eine deutsche Übersetzung für nötig befunden wurde, empfahl Mozart seinen alten Freund Schachtner, sodaß L. Mozart mit Stolz Breitkopf mitteilen konnte, die Oper sei ein ausschließlich Salzburgisches Erzeugnis[3].

Als Vorlage für den Text hatte der Münchner Hof ein altes französisches Libretto gewählt, den von Danchet gedichteten und von Campra komponierten Idoménée, der am 12. Januar 1712 in Paris aufgeführt und 1731 wiederholt worden war[4]. So entstand

---

[1] Zaide, Oper in zwei Akten von W. A. Mozart. Partitur [und Klavierauszug]. Offenbach, Joh. André. André hat eine Ouvertüre und einen Schlußchor für die Aufführung hinzugefügt, wogegen nichts einzuwenden ist. Mozarts Komposition ist unverändert genau mitgeteilt; allein mit dem Text sind durch C. Gollmick Veränderungen vorgenommen. Schachtners Text ist freilich nicht mehr zu ertragen, aber für die Beurteilung von Mozarts Musik unentbehrlich. Wüllner nimmt an, daß das verloren gegangene Textbuch aus drei Akten bestanden habe, von denen der dritte gar nicht komponiert worden sei. [2] Am 27. Januar 1866 wurde es in Frankfurt a. M., 1902 in einer Bearbeitung von R. Hirschfeld in Wien (vgl. ZIMG IV 66ff.) und 1915 in einer Bearbeitung von A. Rudolph in Mannheim zur Aufführung gebracht (Kl.-Ausz. bei Breitkopf & Härtel). [3] 10. August 1781 (J I⁴ 613). [4] Dict. des Théâtres III p. 126ff. Ein Auszug erschien bei Christoph Ballard 1712, der Text ist gedruckt Rec. des opéras XII. 1.

der Idomeneo, Re di Creta, der die alte fünfaktige tragédie lyrique in eine italienische operia seria metastasianischen Stiles, doch mit französischen Zutaten, vor allem mit Chören, umschuf. Das Personenverzeichnis lautet:

Idomeneo, re di Creta	Il Sign. *Raaff,* virtuoso di camera.
Idamante, suo figlio	Il Sign. *Dal Prato.*
Ilia, prencipessa Trojana, figlia di Priamo	La Sign. *Dorothea Wendling,* virtuosa di camera.
Elettra, prencipessa, figlia d'Agamennone re d'Argo	La Sign. *Elisabeth Wendling,* virtuosa di camera.
Arbace, confidente del re	Il Sign. *Domenico de' Panzacchi,* virtuoso di camera.
Gran Sacerdote di Nettuno	Il Sign. *Giovanni Valesi,* virtuoso di camera.

Als das Buch vollendet war, begann Mozart noch im Oktober 1780 mit der Komposition. Dann reiste er nach München, um, wie es Sitte war, die Oper in persönlichem Verkehr mit seinen Künstlern zu vollenden. Nach einer Reise auf dem Postwagen, „der einem die Seele herausstößt" und ihn keine Minute hatte schlafen lassen, schrieb er am 8. November 1780[1] seinem Vater: „Glücklich und vergnügt war meine Ankunft!" Hier gab es nun vollauf zu tun, die Oper mußte einstudiert, in Szene gesetzt und zum Teil erst noch geschrieben werden. Wie viel er schon fertig mit nach München brachte, ist nicht genau anzugeben, wahrscheinlich die Rezitative größtenteils, wohl auch den ersten Akt und vielleicht einen Teil des zweiten; wenigstens deutet die Erwähnung bereits fertiger Musikstücke in seinen ersten Briefen darauf hin.

Er konnte mit gutem Mute daran gehen, denn von allen Seiten kam man ihm mit Wohlwollen entgegen. Graf Seeau, „von den Mannheimern wie Wachs zusammengeschmolzen", war ihm in allem zu Willen, und wenn sie auch mitunter so aneinander gerieten, daß Mozart sich entschließen mußte grob zu werden, so gab der Graf doch schließlich nach. Auch der Kurfürst nahm ihn sehr gnädig auf. „Nun hätte ich bald das Beste vergessen!" schreibt er (15. November 1780)[2]. „Graf Seeau hat mich letzten Sonntag nach dem

[1] Die Angabe der Schwester (Notteb. S. 109), die Abreise sei am 8. November erfolgt, ist hiernach unrichtig. Nissen (S. 416) gibt den 6. November an; vgl. auch Mozarts Brief vom Sonnabend, dem 16. Dezember, B II 27. [2] B II 9.

Amt S. Ch. Durchlaucht dem Churfürst en passant vorgestellt, welcher sehr gnädig mit mir war; er sagte: ‚Es freut mich, ihn wieder hier zu sehen‘. Und als ich sagte, daß ich mich beeifern werde, den Beyfall S. Ch. D. zu erhalten, so klopfte er mich auf die Schultern und sagte: ‚O daran habe ich gar keinen Zweifel, daß Alles gut seyn wird. — A piano piano si va lontano!‘“ Auch der Adel war günstig für ihn gestimmt. Cannabich machte ihn mit der Gräfin Baumgarten, einer geborenen Lerchenfeld, bekannt, die damals die Favoritin des Kurfürsten war. „Mein Freund ist alles in diesem Haus“, berichtet er (13. November 1780)[1], „und ich nun also auch; das ist das beste und nützlichste Haus hier für mich, durch dieses ist auch alles wegen meiner gegangen und wird wills Gott noch gehen.“ Er konnte daher seinen Vater über den Erfolg der Oper vollkommen beruhigen (24. November 1780)[2]: „Wegen meiner Opera seyen Sie außer Sorg, mein liebster Vater; ich hoffe, daß alles ganz gut gehen wird. — Eine kleine Cabale wird es wohl absetzen, die aber vermutlich sehr komisch ausfallen wird; denn ich habe unter der Noblesse die ansehnlichsten und vermöglichsten Häuser, und die Ersten bey der Musik sind alle für mich.“ Dabei hebt er Cannabich besonders hervor[3].

Von den Sängern und dem Orchester waren allerdings keine Ränke zu erwarten; Mozart war ebenso bemüht, es ihnen recht zu machen, wie sie zufrieden waren. Bei diesem Zusammenarbeiten sowie bei der Einrichtung für die Bühne ergaben sich aber Veränderungen im Libretto als wünschenswert, und Varesco mußte vielfach angegangen werden, sie vorzunehmen oder die vorgeschlagenen zu billigen (S. Beilage XI.)

Von dem Personal machte ihm der Kastrat dal Prato die meiste Not. Gleich nach seiner Ankunft hatte er „eine Hundsfütterey“ zu berichten (8. Nov. 1780)[4]. „Ich habe zwar nicht die Ehre, den Helden del Prato zu kennen, doch der Beschreibung nach ist noch fast Ceccarelli besser; denn mitten in einer Aria ist öfters schon sein Odem hin und NB. er war noch nie auf keinem Theater und Raaff ist eine Statue. Nun stellen Sie sich einmal die Szene im 1. Akt [die Be-

---

[1] B II 5. [2] Aloysia Weber war damals bereits durch die Vermittlung des kaiserlichen Gesandten Grafen Harbeck als erste Sängerin in Wien engagiert worden, wohin ihre ganze Familie mit ihr zog. Es beruht auf einem Irrtum, wenn man diesen Aufenthalt Mozarts in München mit seinem Verhältnis zu Aloysia in Verbindung gebracht hat. [3] B II 12 f. [4] B II 4.

gegnung des Idomeneo und Idamante] vor". Als er die Bekanntschaft dal Pratos machte, bestätigten sich leider diese Nachrichten. „Meinen molto amato Castrato dal Prato", schreibt er (15. Nov. 1780)[1], „muß ich die ganze Opera lehren"; „er muß seine ganze Rolle wie ein Kind lernen: er hat um keinen Kreuzer Methode" (22. Nov. 1780)[2]. Auch bei dem Quartett, das sechsmal probiert werden mußte, ehe es ging, war er der Stein des Anstoßes. „Der Bub kann doch gar nichts," klagt Mozart (30. Dez. 1780).[3] „Seine Stimme wäre nicht so übel, wenn er sie nicht in den Hals und in die Gurgel nehmete; übrigens hat er aber gar keine Intonation — keine Methode — keine Empfindung, sondern singt wie etwa der beste unter den Buben, die sich hören lassen, um in dem Kapellhause aufgenommen zu werden."

In ganz andrer Art machte ihm sein „bester liebster Freund" Raaff zu schaffen. Er war außerordentlich empfindlich, und Mozart änderte ihm und seinen grauen Haaren zu Gefallen, was irgend möglich war (27. Dez. 1780)[4]:

Hören Sie, der Raaff ist der beste, ehrlichste Mann von der Welt, aber — auf den alten Schlendrian versessen, daß man Blut dabey schwitzen möchte — folglich sehr schwer für ihn zu schreiben, — sehr leicht auch, wenn Sie wollen, wenn man so alle Tag Arien machen will, wie par exemple die erste Arie Vedrommi intorno etc. Wenn Sie sie hören werden — sie ist gut, sie ist schön; aber wenn ich sie für Zonca geschrieben hätte, so würde sie noch besser auf den Text gemacht seyn; er liebt die geschnittenen Nudeln zu sehr und sieht nicht auf die Expression. — Mit dem Quartett habe ich itzt eine Noth mit ihm gehabt. Das Quartett, wie öfter ich mir es auf dem Theater fürstelle, wie mehr Effect macht es mir, und hat auch allen, die es noch so am Clavier gehört haben, gefallen; der einzige Raaff meint, es wird nicht Effect machen; er sagte es mir ganz allein — non c'è da spianar la voce — es ist zu eng. Als wenn man in einem Quartett nicht viel mehr reden als singen sollte! Dergleichen Sachen versteht er gar nicht. Ich sagte nur: Liebster Freund! Wenn ich nur eine Note wüßte, die in diesem quartetto zu ändern wäre, so würde ich es sogleich thun; allein — ich bin noch mit keiner Sache in dieser Oper so zufrieden gewesen wie mit diesem Quartett, und hören Sie es nur einmal zusammen, dann werden Sie gewiß anders reden. Ich habe mir bey Ihren 2 Arien alle Mühe gegeben Sie recht zu bedienen, werde es auch bey der dritten thun und hoffe es zu Stande zu bringen; — aber was Terzetten und Quartetten anbelangt, muß man dem Compositeur seinen freyen Willen lassen. Darauf gab er sich zufrieden.

[1] B II 9. [2] B II 11. [3] B II 34. [4] B II 32f.

Nach der Probe fand Raaff sich auch „mit Vergnügen betrogen und zweifelte nun auch nicht an dem guten Effect“ (30. Dez. 1780)[1]. Nachdem Mozart ihm seine erste Arie „vorgeritten“ hatte, war er sehr damit zufrieden (15. Nov. 1780), ebenso mit der Arie im zweiten Akt (1. Dez. 1780)[2]:

Der Mann ist so in seine Aria verliebt als es nur immer ein junger, feuriger Mann in seine Schöne seyn kann, denn Nachts ehe er einschläft und Morgens da er erwacht singt er sie. Er hat zu Hrn. v. Viereck und Hrn. v. Castel gesagt: Ich war sonst immer gewohnt mir in die Rollen zu helfen, sowohl in die Recitativ als Arien; da ist aber alles geblieben wie es war, ich wüßte keine Note, die mir nicht anständig wäre, etc.: enfin, er ist zufrieden wie ein König.

Mißgünstiges Gerede gab es freilich trotzdem, wie er dem Vater schreibt (27. Dez. 1780)[3]:

A propos! Becke sagte mir die Täge, daß er Ihnen nach der vorletzten Probe wieder geschrieben hätte, und unter anderm, daß des Raaffs seine Aria im 2. Act wider den Text geschrieben sey. So hat man mir gesagt, sagte er, ich verstehe zu wenig welsch — ist es wahr? — Hätten Sie mich eher gefragt und hernach erst geschrieben! Ich muß Ihnen sagen, daß derjenige zu wenig welsch kann, der Ihnen so was gesagt hat. Die Aria ist ganz gut auf die Wörter geschrieben. Man hört das mare und das mare funesto, und die Passagen sind auf minacciar angebracht, welche dann das minacciar, das Drohen, gänzlich ausdrücken. Und überhaupt ist das die prächtigste Aria in der Opera und hat auch allgemeinen Beyfall gehabt.

Die beiden anderen Sänger gehörten der alten Münchener Oper an. Der „alte ehrliche Panzacchi“ war seinerzeit ein vortrefflicher Sänger und ein guter Darsteller gewesen, aber seine Blütezeit war vorüber, und auch Valesi, der einen wohlverdienten Ruhm als Tenorist hatte, leistete damals schon mehr durch Gesangunterricht als auf der Bühne. Man begreift daher, wenn L. Mozart schreibt (11. Nov. 1780[4]): „Was Du mir von dem singenden Personale schreibst, ist traurig; das Beste also wird die Musik-Composition tun müssen“.

Mit den Sängerinnen hatte er diesmal gar keine Schwierigkeiten. Die beiden Wendling waren ihm befreundet und zugetan; sie gingen auf seine Weise ein und waren zufrieden, so wie er es machte. „Mad. Dorothea Wendling ist mit ihrer Szene arci-contentissima,

[1] B II 34. [2] B II 19. [3] B II 32. [4] B IV 140.

sie hat sie dreimal nach einander hören wollen", konnte er gleich nach Hause berichten (8. Nov. 1780)[1], und wegen der zweiten Arie verständigten sie sich dann miteinander. „Die Lisel Wendling", meldet er bald darauf (15. Nov. 1780)[2], „hat auch schon ihre zwei Arien ein halb dutzendmal durchgesungen, sie ist sehr zufrieden: ich habe es von einer dritten Hand, daß die zwei Wendlinge ihre Arien sehr gelobt haben."

Mozart war mit großem Eifer anhaltend fleißig beim Einstudieren und Komponieren — auch die Arie für Schikaneder wurde inzwischen fertig gemacht (S. 761) —, obgleich er von einem heftigen Katarrh befallen war. Die Hausmittel, die ihm sein Vater empfahl, brachten zwar mitunter Erleichterung; allein da er schreiben mußte, was dem Katarrrh nicht gut tat, so ging es auch mit der Besserung nur langsam.

Er traf hier mit der Mara zusammen, die vor nicht langer Zeit aus Berlin fortgegangen war. „Sie hat gar nicht das Glück gehabt mir zu gefallen," schreibt er (13. Nov. 1780)[3], „sie macht zu wenig, um einer Bastardina (S. 183) gleichzukommen (denn dies ist ihr Fach), und macht zu viel, um das Herz zu rühren wie eine Weber, oder eine vernünftige Sängerin." Noch viel weniger als von ihrem Gesang war er von dem Benehmen des Maraschen Ehepaars, dem man „den Stolz, Grobheit und wahre Effronterie im Gesicht ansah", erbaut, von dem er später (24. Nov. 1780) berichtet[4].

Ende November wurde mit bestem Erfolge der erste Akt probiert. Mozart schreibt darüber (1. Dez.)[5]:

Die Probe ist außerordentlich gut ausgefallen. Es waren nur in allem 6 Violin, aber die gehörigen Blas-Instrumenten; von Zuhörern wurde niemand zugelassen, als die Schwester vom Seeau und der junge Graf Seinsheim. — Ich kann Ihnen nicht sagen, wie alles voll Freude und Erstaunen war. Ich vermuthete es aber nicht anders; denn ich versichere Sie, ich ging mit so ruhigem Herzen zu dieser Probe, als wenn ich wo auf eine Collation hin ginge. Graf Seinsheim sagte zu mir: Ich versichere Sie, daß ich mir sehr viel von Ihnen erwartet habe, aber das hab ich wahrlich nicht erwartet. Das Cannabichische Haus, und alle die, die es frequentieren, sind doch wahre Freunde von mir. Als ich nach der Probe mit Cannabich (denn wir hatten noch vieles mit dem Grafen zu sprechen) zu ihm nach Haus

[1] B II 4. [2] B II 9. [3] B II 8. [4] B II 13 ff. Ähnliche Geschichten auch bei Forkel, Mus. Alm. 1789, 122, und bei Zelter, Briefw. mit Göthe II 264 f. III 378 ff. A. Niggli, Gertrud Elisabeth Mara, in Waldersees Sammlg. mus. Vorträge Nr. 30, 1881. [5] B II 18 f.

kam, kam mir schon Mad. Cannabich entgegen und umarmte mich voll Vergnügen, daß die Probe so gut ausgefallen; denn Ramm und Lang kamen wie närrisch nach Haus. Die gute Frau, die wahre Freundin von mir, hatte unterdessen, da sie mit ihrer kranken Rose allein zu Hause war, tausend Sorgen wegen meiner. Ramm sagte mir (denn wenn Sie diesen kennen, werden Sie sagen, das ist ein wahrer Teutscher, der sagt Ihnen so alles ins Gesicht, wie er sich es denkt): Das kann ich Ihnen wohl gestehen, sagte er, daß mir noch keine musique solche impression gemacht hat, und ich versichere Sie, daß ich wohl 50 Mal auf Ihren Hrn. Vater gedacht habe, was dieser Mann für Freude haben muß, wenn er diese Opera hört. Nun genug davon! — Mein Catarrh ist bey dieser Probe etwas ärger worden. Man erhitzt sich halt doch, wenn Ehr und Ruhm im Spiele sind, man mag anfangs noch so kaltblütig seyn.

Auch von anderer Seite erhielt der Vater den Erfolg des Sohnes bestätigt (vgl. seinen Brief vom 15. Dez. 1780)[1]:

Diese Tage zeigte mir Fiala einen Brief von Becke, welcher voll der Lobeserhebung Deiner Musik des ersten Actes war; er schrieb, daß ihm die Zähren in die Augen traten, als er diese Musik hörte, vor Freude und Vergnügen, und daß Alle behaupteten, das wäre die schönste Musik, die sie gehört hätten, daß Alles neu und fremd wäre ꝛc.; daß sie nun im Begriff wären, den zweyten Act zu probiren, — daß er mir dann selbst schreiben werde, usw. Nun, Gott sey Dank gesagt, das geht gut.

Trotzdem hielt L. Mozart auch jetzt mit Mahnungen nicht zurück, nicht allein wegen des anhaltenden Katarrhs, sondern auch über den Charakter der Oper selbst. Wie in früheren Jahren schreibt er wieder (11. Dez. 1780)[2]: „Ich empfehle Dir, bey Deiner Arbeit nicht einzig und allein für das musikalische, sondern auch für das ohnmusikalische Publikum zu denken: — Du weißt, es sind hundert ohnwissende gegen zehn wahre Kenner; — vergiß also das sogenannte Populare nicht, das auch die langen Ohren kitzelt." Davon aber wollte Wolfgang nichts wissen. „Wegen dem sogenannten Populare", antwortete er ihm (16. Dez. 1780)[3], „sorgen Sie nichts, denn in meiner Oper ist Musik für aller Gattung Leute — ausgenommen für lange Ohren nicht." Die Stelle zeigt deutlich, daß Wolfgang jetzt auch als Künstler der väterlichen Zucht entwachsen war.

Unterdessen gingen die Proben ihren Gang fort. Am 16. Dez. nachmittags wurde bei Graf Seeau der erste Akt — die Stimmen waren indessen dupliert, so daß zwölf Geiger spielten, — mit dem

[1] B IV 160. [2] B IV 159. [3] B II 27.

zweiten probiert. Auch diese Probe fiel gut aus, wie Wolfgang meldet (19. Dez. 1780)[1]:

...und hat sich das Orchestre wie alle Zuhörer mit Vergnügen betrogen gefunden, daß der zweyte Act in Ausdruck und Neuheit ohnmöglich stärker als der erste seyn kann. Künftigen Samstag werden wieder die zwey Acte probirt, aber in einem großen Zimmer bey Hof, welches längst gewunschen, denn beim Graf Seeau ist es gar zu klein. Der Churfürst wird in einem Nebenzimmer (incognito) zuhören. Da soll aber auf Leib und Leben probirt werden, sagte der Cannabich zu mir. Bey der letzten Probe war er waschnaß vom Schwitzen. — Daß ich gesund — und vergnügt bin, werden Sie aus meinen Briefen gemerkt haben. Man ist doch froh wenn man von einer so großen, mühsamen Arbeit endlich befreyet, und mit Ehre und Ruhm befreyet ist: denn fast bin ich es, — denn es fehlen nur noch drei Arien und der letzte Chor vom dritten Act, die Ouverture und das Ballett — et adieu partie!

Noch höher steigerte sich die Befriedigung bei der nächsten Probe (27. Dez. 1780)[2]:

Die letzte Prob ist herrlich gewesen, sie war in einem großen Zimmer bey Hof, der Churfürst war auch da. Dießmal ist mit dem ganzen Orchestre (versteht sich, das im Opernhaus Platz hat) probirt worden. Nach dem ersten Act sagte mir der Churfürst überlaut Bravo, und als ich hinging, ihm die Hand zu küssen, sagte er: Diese Opera wird charmante werden, Er wird gewiß Ehre davon haben. Weil er nicht wußte, ob er so lange dableiben kann, so mußte man ihm die concertierende Aria und das Donnerwetter zu Anfang des zweyten Acts machen. Nach diesem gab er mir wieder auf das Freundlichste seinen Beyfall, und sagte lachend: Man sollte nicht meynen, daß in einem so kleinen Kopf so was Großes stecke. Er hat auch anders Tags frühe beym Cercle meine Opera sehr gelobt.

Auch abends bei der Cour hatte der Kurfürst wieder lobend von der Musik gesprochen, und Mozart erfuhr von sicherer Hand, daß er nach der Probe gesagt hatte: „Ich war ganz surpreniert — noch hat mir keine Musik den Effect gemacht — das ist eine magnifique Musik."

Auch von diesen Erfolgen kamen die günstigen Nachrichten, eine über die andere, nach Salzburg. — „In der ganzen Stadt ist ein allgemeines Reden wegen der Güte Deiner Opera", verkündet der Vater (25. Dez. 1780)[2]. „Den ersten Lärm machte Baron Lerbach; die Hofkanzlerin sagte es mir, daß er ihr erzählt habe, die Opera werde durchgehends außerordentlich gelobt. Den zweyten machte

[1] B 28f. [2] B IV 167ff.

Hrn. Becke's Brief an Fiala, den er aller Orten lesen ließ." An L. Mozart selbst schrieb Becke, „daß der Chor im zweyten Akt beim Sturme so stark wäre, daß er Jedem, auch in der größten Sommerhitze, eiskalt machen müßte", und die konzertierende Arie der Dorothea Wendling rühmte er außerordentlich. Auch der Violinspieler Esser aus Mainz (S. 388), der in Salzburg ein Konzert gegeben hatte, schrieb von Augsburg aus über die beiden Akte der Oper, die er gehört hatte: »che abbia sentito una musica ottima e particolare, universalmente applaudita«. „Kurz", meinte der Vater, „es wäre zu weitläufig, alle Lobsprüche über alles herzusetzen. Ich wünsche, daß der dritte Akt die nämliche Wirkung tut, und hoffe es um so gewisser, als hier die größten Affecten vorkommen, und die unterirdische Stimme sehr überraschen und schaudernd seyn muß[1]. Basta, ich hoffe, daß es heißen soll: finis coronat opus." Darauf antwortet ihm der Sohn, der bis über den Kopf in der Arbeit steckte (30. Dez. 1780)[2]: „Der dritte Akt wird wenigstens so gut ausfallen, als die beyden ersten; ich glaube aber unendliche mal besser, und daß man mit Recht sagen könne: finis coronat opus." Aber zu tun hatte er dabei. „Kopf und Hände", schreibt er (3. Jan. 1781)[3], „sind mir von dem dritten Akt so voll, daß es kein Wunder wäre, wenn ich selbst zu einem dritten Akt würde. Der allein kostet mehr Mühe als eine ganze Opera, denn es ist fast keine Szene darin, die nicht äußerst interessant wäre." Er hatte dann auch die Genugtuung, daß man wirklich nach der Probe fand, daß er die zwei ersten Akte noch um vieles überträfe.

Der Vater mahnte dringend, sich doch mit dem Orchester gut zu stellen, da hiervon soviel abhänge (25. Dez.)[4]:

Suche nur das ganze Orchester bey guter Laune zu erhalten, ihnen zu schmeicheln und sie durch die Bank mit Lobeserhebungen Dir geneigt zu erhalten; denn ich kenne Deine Schreibart, es gehört bei allen Instrumenten die unausgesetzte erstaunlichste Aufmerksamkeit dazu, und es ist eben kein Spaß, wenn das Orchester wenigstens drey Stunden mit solchem Fleiß und Aufmerksamkeit angespannt seyn muß. Jeder, auch der schlechteste Bratschist,

[1] „Das Akkompagnement bey der unterirdischen Stimme," berichtet ihm Wolfgang (3. Januar 1781), „besteht in nichts als 5 Stimmen, nämlich in 3 Posaunen und 2 Waldhorn, welche an den nämlichen Ort placirt sind, wo die Stimme herkömmt. Das ganze Orchestre ist bey dieser Stelle still." Wegen dieses Arrangements hatte er erst noch einen Streit mit Graf Seeau zu bestehen. [2] B II 34. [3] B II 36. [4] B IV 168.

ist aufs Empfindlichste gerührt, wenn man ihn tête à tête lobt, und wird dadurch eifriger und aufmerksamer, und so eine Höflichkeit kostet Dich nichts, als ein paar Worte. Doch — das weißt Du ja selbst, ich sage es nur, weil man's oft da, bey der Probe, nicht gleich thun kann, und dann vergißt, und weil Du erst dann die Freundschaft und den Eifer des ganzen Orchesters nötig hast, wenn die Opera in Scena ist. Die Lage des ganzen Orchesters ist dann ganz anders, und aller Mitspielenden Aufmerksamkeit muß noch mehr angespannt seyn. Du weißt, daß man nicht alle zu Freunden haben kann. Es muß immer ein Zweifel und Aber mit unterlaufen. Man zweifelte, ob der zweyte Act so neu und gut als der erste Act ausfallen werde? Da nun dieser Zweifel gehoben ist, so werden Wenige mehr für den dritten Act zweifeln. Aber ich wollte meinen Kopf wetten, daß Einige seyn werden, die zweifeln werden, ob diese Musik in Scena auf dem Theater auch die Wirkung wie im Zimmer machen werde? und da braucht's auch wirklich den größten Eifer und guten Willen des ganzen Orchesters.

Es war aber mit der Oper noch nicht genug, sondern, weil kein besonderes Ballett, nur ein zur Handlung gehöriges Divertissement gegeben werden sollte, hatte Mozart, wie er sagt (30. Dez. 1780)[1], auch die Ehre, die Musik dazu zu machen. „Mir ist es aber sehr lieb", setzt er hinzu, „denn so ist doch die Musik von einem Meister." Bis in die Mitte des Januars hatte er noch mit den „verwünschten Tänzen" so viel zu tun, daß er an nichts anderes denken konnte, auch an sein Befinden nicht; — erst am 18. Jan. konnte er schreiben[2]: „laus Deo, nun hab ichs überstanden!"

Unter diesem rastlosen Arbeiten und Probieren rückte der Tag der Aufführung heran. Zwar war der Vater in Sorgen, ob auch der am 29. November 1780 erfolgte Tod der Kaiserin Maria Theresia die Aufführung nicht hindern würde, allein Wolfgang beruhigte ihn sogleich, daß aus dieser Ursache kein Theater geschlossen würde. Später erschreckte ihn ein Gerücht, die Kurfürstin sei hoffnungslos erkrankt, aber zu seinem Trost erfuhr er, daß das „eine Kapitallüge" sei. Anfangs war der 20. Januar 1781 zur Aufführung bestimmt, dann der 22. und zuletzt der 29. Januar; die Hauptprobe sollte am 27. Januar sein, an Wolfgangs Geburtstag, der mit diesem Aufschub wohl zufrieden war: „so kann man noch öfter und mit mehr Bedachtsamkeit probiren".

Der Ruhm des Idomeneo, der schon vor der Aufführung nach Salzburg drang, war nicht allein für Mozarts Freunde eine große

[1] B II 88f. [2] B II 40.

Genugtuung — wie ihm der Dr. Prex aus Salzburg das „ohnaussprechlichste Vergnügen“ ausdrücken ließ, „mit welchem er vernommen, daß Wolfgang den Salzburgern so große Ehre machte“ —; mehrere von ihnen reisten zur Aufführung nach München, wie Frau von Robinig mit ihrer Familie, zwei Fräulein Barisani, von der Kapelle ging Fiala hin[1]. L. Mozart, der sich „auf das vortreffliche Orchester wie ein Kind freute“, war entschlossen, mit seiner Tochter, sobald er irgend abkommen könnte, nach München zu reisen. Da er aber einer abschlägigen Antwort von seiten des Erzbischofs sich nicht aussetzen mochte und es verlautete, daß dieser nach Wien reisen würde, wartete er seine Zeit ab. Es paßte ihm aber sehr gut, daß die Aufführung der Oper so lange verschoben wurde, bis Hieronymus wirklich abgereist war. Nun machte er sich am 25. Januar auf, um bei der Hauptprobe und Aufführung gegenwärtig zu sein; Wolfgang hatte sich so eingerichtet, daß er in seiner Wohnung (im Sonneneck der Burggasse) Vater und Schwester allenfalls beherbergen konnte, wenn sie auch auf kurze Zeit „wie Zigeuner und Soldaten“ wohnten.

Die Anwesenheit des Vaters mit der Schwester in München hat uns wahrscheinlich um einen ausführlichen Bericht über die Aufführung des Idomeneo und deren Erfolg gebracht. Die Münchener Staats-, gelehrten und vermischten Nachrichten (1781, 1. Febr. Nr. 19, S. 76) beschränkten sich auf folgenden Artikel:

„Am 29 ten des abgewichenen Monats ist in dem hiesigen neuen Opernhause die Oper Idomeneo zum erstenmal aufgeführt worden. Verfassung, Musik und Übersetzung — sind Geburten von Salzburg. Die Verzierungen, worunter sich die Aussicht in den Seehafen und Neptuns Tempel vorzüglich ausnehmen, waren Meisterstücke unseres hiesigen berühmten Theaterarchitekts Hrn. Hofkammerraths Lorenz Quaglio, welche jedermanns Bewunderung auf sich gezogen haben“[2].

Indessen kann man nach allem, was wir über den Beifall, den die Oper in den Proben fand, lesen, nicht bezweifeln, daß sie glänzend aufgenommen wurde.

Wie viel Honorar Mozart für den Idomeneo erhielt, wissen wir nicht; daß es nicht sehr bedeutend war, erhellt daraus, daß L. Mozart seinem Sohn schreibt (11. Dez. 1780)[3]: „Wie wird es mit der Spart gehen? wird sie nicht copirt? Du mußt darauf bedacht seyn, aber

[1] B IV 175. [2] Abgedruckt auch in der Augsburgischen Ordinari-Postzeitung vom 5. Februar 1781. Rudhart, Gesch. der Oper zu München S. 168. [3] B IV 159.

Du mußt es fein anstellen. Um so eine Bezahlung, wie diese, kann man seine Spart nicht zurücklassen." Worauf dieser antwortet (16. Dez. 1780)[1]: „Wegen der Spart zu copiren braucht ich es gar nicht fein zu machen, sondern sagte es ganz gerade dem Grafen. Es war allzeit in Mannheim der Brauch (wo der Kapellmeister gewiß gut bezahlt war), daß er das Original zurückbekommen." Die Originalpartitur in drei Bänden (im Besitze der Staatsbibliothek in Berlin) ist eine mit rascher Hand geschriebene, sehr saubere Reinschrift, in der fast gar nichts geändert ist, als mitunter im Rezitativ. Wie gewöhnlich sind die einzelnen Nummern für sich geschrieben und nachher eingelegt; die Noten der Kontrabaßstimme sind hier, wie in anderen Partituren, zur Erleichterung für den Generalbaßspieler am Klavier größer geschrieben. Die Partitur sollte damals gedruckt werden, wie aus einem Briefe L. Mozarts an Breitkopf (10. Aug. 1781) hervorgeht[2]: „Man wollte uns durchaus bereden, die Opera gedruckt oder graviert, die ganze Spart oder fürs Clavier eingerichtet herauszugeben. Es gaben sich bereits Subscribenten für einige 20 Exemplare an, darunter Se. Durchl. der Prinz Max von Zweybrücken etc. waren, allein meines Sohnes Reise nach Wien und die dazwischen gekommenen Begebenheiten machten, daß wir Alles verschoben." Die Originalpartitur der Musik zum Ballett (K.-V. 367, S. V. 14) befindet sich ebenfalls in der Berliner Bibliothek.

Mozart soll diesen Idomeneo (K.-V. 366, S. V. 13 mit Gr. Waldersees R.-V.) auch in späteren Jahren noch besonders geschätzt haben[3]. Bald nachdem er in Wien festen Fuß gefaßt hatte, dachte er daran, ihn umzuarbeiten und dort aufzuführen. Der Plan schlug fehl, und als 1786 eine Gesellschaft vornehmer Dilettanten das Werk beim Fürsten Karl Auersperg aufführte, kam es zwar zu einzelnen Änderungen, aber zu keiner förmlichen Umarbeitung (Beil. XI. 2). Später[4] und bis in die neueste Zeit hinein erscheint der Idomeneo immer wieder vereinzelt auf den Bühnen, ohne sich freilich dauernd zu behaupten. Daran trägt vor allem das veraltete Textbuch die

[1] B II 27. [2] B IV 290. [3] So berichtet Rochlitz (AMZ I 51). Was er zur Begründung anführt, ist freilich der Hauptsache nach unrichtig. [4] In Wien wurde Idomeneo in deutscher Übersetzung von Treitschke 1805 5 mal (am 14. Mai 1806 nach Wlasak, Chronik des Burgtheaters S. 101), 1819 4 mal aufgeführt, Köchel, handschr. Zus. nach F. Pohl. [D.] Die neueste Bearbeitung der Oper stammt von E. Lewicki, vgl. Mk. IV 2.

Schuld, während Mozarts Musik von jeher das besondere Lob der Kenner erhalten hat[1].

Der Urlaub, der Mozart vom Erzbischof für die Münchener Reise erteilt worden war, erstreckte sich nur auf sechs Wochen und war zudem mit ziemlichen Schwierigkeiten erhalten worden. Nach Ablauf der sechs Wochen fürchtete Mozart, kurzer Hand nach Salzburg zurückberufen zu werden, ein Gedanke, der ihm angesichts seiner Münchner Erfolge unerträglicher war denn je (16. Dez. 1780)[2]:

Apropos! Wie ist es denn mit dem Erzbischof? Künftigen Montag wird es 6 Wochen, daß ich von Salzburg weg bin. Sie wissen, mein liebster Vater, daß ich nur Ihnen zu Liebe in Salzburg bin; denn, bey Gott, wenn es auf mich ankäme, so würde ich, bevor ich diesmal abgereiset bin, an dem letzten Decret den H— geputzt haben; denn mir wird, bey meiner Ehre, nicht Salzburg, sondern der Fürst, die stolze Noblesse alle Tage unerträglicher. Ich würde also mit Vergnügen erwarten, daß er mir schreiben ließe, er brauche mich nicht mehr, würde auch bey der großen Protection, die ich dermalen hier habe, für gegenwärtige und zukünftige Umstände gesichert seyn, — Todesfälle ausgenommen, für welche niemand stehen kann — und welche aber einem Menschen von Talenten, der ledig ist, keinen Schaden bringen. Doch — Ihnen zu lieb alles in der Welt, — und leichter würde es mir noch ankommen, wenn man doch nur bisweilen auf eine kurze Zeit weg könnte, um Odem zu holen. Sie wissen, wie schwer daß es gehalten hat, dießmal wegzukommen, ohne große Ursache ist gar kein Gedanke nicht — es ist zum Weinen, wenn man daran gedenkt, drum weg damit — — Adieu! — Kommen Sie bald zu mir nach München und hören Sie meine Opera — und sagen Sie mir dann, ob ich Unrecht habe traurig zu seyn, wenn ich nach Salzburg denke. Adieu!

Wegen des Urlaubs suchte der Vater ihn zu beruhigen (25. Dez. 1780)[3]:

Was anbelangt wegen der sechs Wochen, so bin ich entschlossen, mich gar nicht zu rühren, noch etwas zu melden: sollte aber eine Rede an mich kommen, so bin ich entschlossen, zu antworten, daß wir es verstanden hätten, daß Du sechs Wochen nach componirter Opera wegen Probe und Production in München Dich aufhalten könntest, indem ich nicht vermuthen konnte, als glaubten Se. Hochfürstl. Gnaden, daß eine solche Opera in sechs Wochen componirt, abgeschrieben und aufgeführt werden könnte usw.

---

[1] Reichardt, der sonst nicht geneigt war, Mozart gelten zu lassen, hat in einer sehr anerkennenden Anzeige den Idomeneo sogar als das reinste Kunstwerk bezeichnet, das Mozart je vollendet habe (Berl. mus. Ztg. 1806, S. 11 f.).
[2] B II 27 f. [3] B IV 168 f.

Auch gegen eine Anstellung in München hatte er nichts einzuwenden gehabt, auf die sich Wolfgang begreiflicher Weise gerade damals wieder starke Hoffnungen machte, ja er gedachte sogar den Vater nach sich zu ziehen. Vor allem suchte er sich jetzt in München auch als Kirchenkomponist in Erinnerung zu bringen (Brief von 13. Nov. 1780)[1]:

Haben Sie doch die Güte und schicken mir die 2 Sparten von den Messen, die ich mithabe, und die Messe aus dem B auch (S. I. 13). Denn Graf Seeau wird nächstens dem Churfürsten etwas davon sagen. Ich möchte, daß man mich in diesem Styl auch kennen lernte. Ich habe erst eine Messe von Grua [Kapellmeister seit 1779, gest. 1833] gehört; von dieser Gattung kann man leicht täglich ein halb Dutzend componiren.

Damals ist offenbar ein neues kirchliches Werk entstanden, das große Kyrie in Dmoll (K.-V. 341, S. III. 5). Sowohl sein Charakter als seine vom Salzburger Brauch gänzlich abweichende Instrumentation (Streichquartett, je zwei Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte, vier Hörner in D und F, und zwei Trompeten und Pauken) weist auf München und den Idomeneo hin. Ob es ein Bruchstück einer nicht vollendeten Messe oder eine selbständige Einlage war, ist nicht mehr zu entscheiden.

Ein anderes Werk, dessen instrumentaler Charakter aus dem Salzburger Rahmen herausfällt, mag ebenfalls in München entstanden sein, die Bdur-Serenade (K.-V. 361, S. IX. 12) mit der Jahreszahl 1780, für je zwei Oboen, Klarinetten, Bassett-Hörner, Fagotte, vier Hörner, Violoncello und Baß[2]. Es ist sehr wohl denkbar, daß Mozart dieses Stück für die ausgezeichneten Kräfte der befreundeten Münchner Kapelle geschrieben hat.

Zwei Nachzügler des Idomeneo sind die beiden Konzertarien für Sopran mit Rezitativen: Ma che vi fece o stelle aus Metastasios Demofoonte I 4 und Misera dove son aus dessen Ezio (K.-V. 368, 369, S. VI. 20, 21), von denen die zweite für die Gräfin Baumgarten bestimmt war. Auch sind wohl die beiden Lieder mit Mandolinen-

[1] B IV 7. [2] Über ihre vermeintlichen Beziehungen zum Quintett (K.-V. 46) f. S. 151 f. WSF II 409 und 421 setzen die Romanze und den Variationensatz in Mozarts allerletzte Zeit, was im Hinblick auf den Stil viel für sich hat. Die Serenade ist später mannigfach arrangiert worden. Vielleicht ist sie auch identisch mit der Bläsermusik „aus 13 Instrumenten", von der Schink (Lit. Fragm. II 286) bei einem Konzert Stadlers in Wien 1784 berichtet. Das dritte Trio des zweiten Menuetts, das nur in den gedruckten Stimmen erhalten ist, wurde nicht in die G.-A. aufgenommen, ist aber im K.-V. mitgeteilt.

begleitung (K.-V. 349, 351, S. VII. 11a, 13) für die Münchner Freunde komponiert worden[1], der treue Ramm erhielt außerdem noch ein Quartett für Oboe, Violine, Viola und Cello in Fdur (K.-V. 370, S. XIV. 30).

Während der Komposition der Oper war Mozarts Verkehr wesentlich auf die Familie Cannabich beschränkt gewesen, nachher aber nahm er mit Vater und Schwester nach Herzenslust an den Karnevalsvergnügungen und am geselligen Verkehr teil. Noch am 26. Mai 1788 schreibt er:[2]

In München, das ist war, da hab ich mich wider Willens in falsches Licht bey Ihnen gestellt, da hab ich mich zu viel unterhalten — doch kann ich Ihnen bei meiner Ehre schwören, daß ich, bevor die opera in scena war, in kein Theater gegangen, und nirgends, als zum Cannabichschen gekommen bin. — — Daß ich hernach zu lustig war, das geschah aus jugendlicher Dummheit; ich dachte mir; wo kömmst Du hin? Nach Salzburg! Mithin mußt Du Dich letzen!

Dieses Schlaraffenleben verdankte er im Grunde seinem Erzbischof, der wohl infolge des Todes der Kaiserin längere Zeit in Wien verweilte. Nach dem Brauche der Vornehmen hatte er ein stattliches Gefolge, darunter auch einige seiner ausgezeichnetsten Musiker, dorthin mitgenommen. Jetzt erhielt auch Mozart den Befehl, nach Wien nachzukommen. Am 12. März reiste er ab. Offenbar war dem Erzbischof über dieser recht beträchtlichen Urlaubsüberschreitung schließlich die Geduld gerissen; er scheint von Anfang an die Absicht gehabt zu haben, seinen widerspenstigen Konzertmeister in Wien mit allem Nachdruck wieder an seine Dienstpflichten zu erinnern und ihm alle Selbständigkeitsgelüste gründlich auszutreiben. Dieser mag sich zu-

---

[1] Das zweite trägt die Aufschrift: „1780 für Hrn. Lang", den Hornisten im Münchener Orchester. [2] B II 77 f. Unterdessen verhandelte der Vater mit Breitkopf (12. Februar 1781), B IV 289: „Längst schon wünschte ich, daß Sie etwas von meinem Sohne in Druck geben möchten. Sie werden ihn ja doch nicht nach seinen Clavier-Sonaten, die er als ein Kind geschrieben, beurtheilen? Freilich werden Sie nicht eine Note von dem, was er seit einigen Jahren geschrieben, gesehen haben, es müßten nur die 6 Sonaten fürs Clavier und eine Violine seyn, die er in Paris gravieren ließ [S. 623 ff.]: denn wir lassen wenig auskommen. Sie könnten es mit einem Paar Sinfonien oder Claviersonaten versuchen, oder mit Quartetten, Trios usw. Sie sollen uns dafür nur einige Exemplarien geben, nur damit Sie etwas von der Setzart meines Sohnes sehen. Doch gedenke ich Sie keineswegs zu etwas zu überreden; ich verfiel öfters auf diesen Gedanken, weil ich viele Sachen im Stich und Druck sehe, die mich zum Mitleiden rühren."

nächst auf Wien besonders gefreut haben, denn dort gingen die Wogen des musikalischen Lebens seit dem Abschluß der Landestrauer um die Kaiserin Maria Theresia wieder außerordentlich hoch, und Mozart brannte darauf, sich bei der vornehmen Welt hören zu lassen. Allein der Erzbischof machte ihm dabei gleich einen gründlichen Strich durch die Rechnung. Er hatte ihn wohl nicht ohne Absicht in seinem eigenen Quartier untergebracht und behandelte ihn fortan durchaus als seinen Bedienten. Wir erhalten aus Mozarts Briefen ein sehr anschauliches Bild von der gesellschaftlichen Stellung eines damaligen Musikers, denn was ihm hier widerfuhr, beruhte nicht auf einer besonderen Tücke des Erzbischofs, sondern auf einer uralten Sitte, die den Künstler nach den ungebundenen Münchner Tagen allerdings besonders hart bedrücken mußte. Die alten Salzburger Fachgenossen, Ceccarelli den Kastraten und Brunetti den Violinisten, fand er bei seiner Ankunft am 16. März bereits vor[1].

Gestern als den 16 ten [März 1781] bin ich, Gott Lob und Dank, ganz Mutter seeliger allein in einer Postchaise hier angekommen, — morgens um 9 Uhr. . . . . Nun vom Erzbischof. Ich hab ein scharmantes Zimmer im nämlichen Hause, wo der Erzbischof logirt [im deutschen Haus in der Singerstraße]. Brunetti und Ceccarelli logiren in einem andern Hause. Che distinzione! — Mein Nachbar ist Hr. v. Kleinmayr [Direktor des Hofrats], welcher bey meiner Ankunft mich mit allen Höflichkeiten überhäufte; er ist auch in der Tat ein scharmanter Mann. Um 12 Uhr zu Mittag, leider für mich ein bischen zu frühe, gehen wir schon zu Tische. Da speisen die 2 Herrn Herrn Leib- und Seel-Kammerdiener, Hr. Controlleur [E. M. Kölnberger], Hr. Zetti [Kammerfourier], der Zuckerbäcker, 2 Herrn Köche, Ceccarelli, Brunetti und meine Wenigkeit. NB. Die 2 Herrn Leib-Kammerdiener sitzen oben an, ich habe doch wenigstens die Ehre, vor den Köchen zu sitzen. Nu — ich denke halt, ich bin in Salzburg. — Bey Tische werden einfältige grobe Späße gemacht; mit mir macht keiner Späße, weil ich kein Wort rede, und wenn ich was reden muß, so ist es allzeit mit der größten Seriosität; so wie ich abgespeist habe, so gehe ich meines Weges. Abends haben wir keine Tafel, sondern jeder bekommt 3 Ducaten — da kann einer weit springen. Der Hr. Erzbischof hat die Güte und gloriert sich mit seinen Leuten, raubt ihnen ihre Verdienste und zahlt sie nicht davor. — Gestern um 4 Uhr haben wir schon Musik gehabt, da waren ganz gewiß zwanzig Personen von der größten Noblesse da. — Ceccarelli hat schon beym [Schwager des Erzbischofs, Grafen] Palfy singen müssen. Heute müssen wir zum [russischen Gesandten] Fürst Gallizin, der gestern auch da war. — Itzt will ich nur abwarten, ob ich nichts bekomme; bekomme ich nichts,

[1] B II 45f.

so gehe ich zum Erzbischof und sage es ihm ganz gerade: wenn er nicht will, daß ich was verdienen soll, so soll er mich bezahlen, daß ich nicht von meinem Gelde leben muß.

Der Vater, der unterdessen mit der Schwester nach Salzburg zurückgekehrt war, sah nach diesem Briefe mit großer Sorge den Sturm bereits kommen und suchte nach Kräften zum Guten zu reden, erhielt aber folgende Antwort (24 März)[1]:

Was Sie mir vom Erzbischof schreiben, hat, was seinen Ehrgeiz meine Person betreffend kitzelt, in so weit seine Richtigkeit; — allein, was nutzt mich alles dieß! Von diesem lebt man nicht. Glauben Sie nur sicher, daß er mir hier gleich einem Lichtschirm ist. — Was giebt er mir denn für Distinction? — Hr. v. Kleinmayr, Boenike [Geh. Sekretär und Konsistorialrat] haben mit dem erlauchten Graf [Karl] Arco [Oberst-Küchenmeister] eine Extra-Tafel; — das wäre Distinction, wenn ich bey dieser Tafel wäre, aber nicht bei den Kammerdienern, die außer dem ersten Platz beim Tisch die Lüster anzünden, die Thüre aufmachen und im Vorzimmer bleiben müssen, wenn ich darin bin — und bey den Herrn Köchen! Und dann, wenn wir wo hingerufen werden, wo ein Concert ist, so muß der Herr [Leibkammerdiener] Angelbauer herauspassen, bis die Herren Salzburger kommen, und sie dann durch einen Lackay weisen lassen, damit sie hineindürfen. Wie das der Brunetti so im Discours erzählte, so dachte ich: wartet nur, bis ich einmal komme.

Als wir also letzthin zum Fürst Gallizin mußten, sagte mir Brunetti nach seiner höflichen Art: tu, bisogna che sei quì stasera alle sette, per andare insieme dal principe Gallizin, l'Angelbauer ci condurrà. — Hò risposto: và bene — mà se in caso mai non fossi quì alle sette in punto, ci andate pure, non serve aspettarmi, sò ben dove stà e ci verrò sicuro. Ich ging also mit Fleiß, weil ich mich schäme, mit ihnen wohin zu gehen, allein hin; — als ich hinauf kam, stund schon der Hr. Angelbauer da, den Hrn. Bedienten zu sagen, daß er mich hineinführen sollte. Ich gab aber weder auf den Hrn. Leib-Kammerdiener, noch Hrn. Bedienten acht, sondern ging gerade die Zimmer durch in das Musikzimmer, denn die Thüren waren alle offen, — und schnurgerade zum Prinzen hin, und machte ihm mein Compliment, wo ich dann stehen blieb und immer mit ihm sprach. Ich hatte ganz auf meinen Ceccarelli und Brunetti vergessen, dann man sah sie nicht, die steckten ganz hinterm Orchestre an die Mauer gelehnt, und traueten sich keinen Schritt hervor.

Man sieht daraus, daß der Erzbischof, abermals der Sitte seines Standes folgend, seine Bedienten und Kapellmitglieder auch in fremde Häuser mitnahm um sie dort hören zu lassen, und er war zweifellos besonders stolz darauf, einen Künstler wie Mozart dabei vorzuführen.

---

[1] B II 49 f.

Aber weiter ging er keinen Schritt. Wie man damals die bei den Hauskomponisten bestellten Werke ängstlich vor fremden Händen hütete, so waren auch diese Komponisten selbst nach alter Anschauung nur für die eigenen Bedürfnisse da, und Hieronymus handelte also nur der Sitte seines Standes gemäß, als er Mozart in Wien von aller selbständigen künstlerischen Betätigung strenge fern hielt. Nur in der geringen Bezahlung für seine Leistungen war er weit sparsamer als der Durchschnitt seiner Standesgenossen.

Unter anderem ließ er seine Leute bei dem alten Fürsten Rudolf Colloredo, seinem Vater, spielen, der sie aber doch mit fünf Dukaten honorierte, und welche Ansprüche er selbst bei seinen Konzerten an Mozart machte, sieht man aus einem Briefe an den Vater (8. April 1781)[1]:

> Heute hatten wir — denn ich schreibe um 11 Uhr nachts — Akademie, da wurden 3 Stücke von mir gemacht, versteht sich, neue, — als: ein Rondeau zu einem Concert für Brunetti — eine Sonata mit Accompagnement einer Violin für mich, welche ich gestern Nachts von 11 bis 12 Uhr komponirt habe; aber, damit ich fertig geworden bin, nur die Accompagnement-Stimme für Brunetti geschrieben habe, ich aber meine Parthie im Kopfe behalten habe, — und dann ein Rondeau für Ceccarelli, welches er hat repetiren müssen.

Der Erzbischof, der ihm für das erste Konzert noch vier Dukaten bewilligt hatte, ließ ihn diesmal ganz ohne Vergütung.

> Was mich aber halb desperat machte, [schreibt er am 11. April[2]] ist, daß ich an dem nämlichen Abend, als wir die Scheißmusik da hatten, zur Gräfin Thun invitiert war und also nicht hinkommen konnte, und wer war dort? Der Kaiser. Adamberger und die Weigl waren dort, und hat jedes 50 Dukaten bekommen! Und welche Gelegenheit!

Trotz dem bischöflichen Verbote gelang es Mozart indessen doch, auf eigene Faust Erfolge zu erringen. Die alten Bekanntschaften mit der Familie Meßmer, mit Herrn v. Aurnhammer und seiner „dicken Fräulein Tochter" und dem alten Kapellmeister Bonno wurden erneuert. Bei Bonno wurde sogar eine seiner Sinfonien mit größtem Erfolge

---

[1] B II 56. Die drei Stücke sind K.-V. 373 (S. XII. 8, datiert vom 2. April), 372 (S. XVIII. 31), von dem nur das erste Allegro halb vollendet erhalten ist (vgl. J I[4] 695), und 374 (S. VI. 22). Eine Variante des Arienschlusses mit einer einfachen Koloratur teilt Waldersee im R.-V. mit. [2] B II 59. Val. Adamberger ist der bekannte Tenorist (1743—1804), die Sängerin Weigl, die Mutter des Komponisten, war damals am deutschen Nationaltheater.

probiert; „40 Violin haben gespielt, die Blasinstrumente alle doppelt, 10 Bratschen, 10 Contrabassi, 8 Violoncelli und 6 Fagotti“ [1]. Die neuen Bekanntschaften aber erweckten in ihm die kühnsten Hoffnungen, und bereits richtete er sein Augenmerk auf den Kaiser Josef II. selbst (24. März) [2]:

Ich gehe heute Abends [24. März] mit Hrn. v. Kleinmayrn zu einem seiner guten Freunde, zum Hofrath Braun, wo mir alle sagen daß er der größte Liebhaber vom Clavier sey [3]. Bey der Gräfin Thun habe schon 2 Mal gespeist und komme fast alle Tage hin, das ist die scharmanteste, liebste Dame, die ich in meinem Leben gesehen, und ich gelte auch sehr viel bey ihr. — Beym [Hof- und Staats-Vicekanzler) Grafen Cobenzl habe auch gespeist. — — Nun ist meine Hauptabsicht hier, daß ich mit schöner Manier zum Kaiser komme, denn ich will absolument, daß er mich kennen lernen soll. Ich möchte ihm mit Lust meine Opera durchpeitschen und dann brav Fugen spielen; denn das ist seine Sache. — O hätte ich gewußt, daß ich die Fasten nach Wien kommen würde, hätte ich ein kleines Oratorio geschrieben und zu meinen Vortheile im Theater gegeben, wie es hier alles macht. Ich hätte leicht vorher zu schreiben gehabt, weil ich die Stimmen alle kenne. Wie gern gäb ich ein öffentliches Konzert, wie es hier der Brauch ist; aber — es wird mir nicht erlaubt, daß weiß ich gewiß: denn stellen Sie sich vor, — Sie wissen, daß hier eine Societät ist, welche zum Vortheil der Wittwen von den Musici Academien giebt; alles was nur Musik heißt, spielt da umsonst — das Orchestre ist 180 Personen stark [4] — kein Virtuos, der nur ein bischen Liebe des Nächsten hat, schlägt es ab darin zu spielen, wenn er von der Societät aus darum ersucht wird. Denn man macht sich auch sowohl beym Kaiser als beym Publicum darum beliebt. — Starzer hat den Auftrag, mich darum zu bitten, und ich sagte es ihm gleich zu, doch mußte ich vorher meines Fürsten Gutachten darüber vernehmen — und ich hatte gar keinen Zweifel, weil es

---

1 B II 60. Vielleicht handelt es sich um K.-V. 338. Es war allem Anschein nach dieselbe Sinfonie, die auch am 3. April in der Tonkünstlersozietät aufgeführt worden war, s. u. 2 B II 51 f. 3 „Zu den größten Kennern der Musik unter den Liebhabern gehört der Reichshofrat v. Braun. Er schätzt besonders die Kompositionen des großen Philipp Emanuel Bach; er hat freilich darin den zahlreichsten Teil des Publikums in Wien gegen sich.“ Nicolai, Reise IV, S. 556. 4 Über diese „Societät“ vgl. Pohl, Haydn II 34; Denkschr. aus Anlaß des 100jähr. Bestehens der Tonkünstlersozietät 1871. Hanslick, Gesch. des Konzertwesens in Wien 1869, 6ff. Mozart, der 1785 beizutreten wünschte und als Pianist und Komponist mehrfach unentgeltlich für die Sozietät gewirkt hatte, wurde nicht aufgenommen, weil er seinen Taufschein nicht beibringen konnte. Pohl, Denkschr. S. 17, 18. Hanslick S. 17. Dittersdorf, Selbstbiogr. S. 156 führt bei seiner „Esther“ (1773) ein Orchester von 200 Mann an, K. R[isbeck] Briefe I 276 spricht von 400 Mitwirkenden.

eine geistliche Art und unentgeltlich nur um ein gutes Werk zu thun ist; er erlaubte es mir nicht. Die ganze Noblesse hier hat ihm dieses übel genommen. — Mir ist es nur wegen diesem leid, — ich hätte kein Concert, sondern, weil der Kaiser in der Proscen-Loge ist, ganz allein (die Gräfin Thun hätte mir ihr schönes Steiner Pianoforte dazu gegeben) präludirt, eine Fuge — und dann die Variationen Je suis Lindor[1] gespielt. — Wo ich noch das so öffentlich gemacht habe, habe ich allzeit den größten Beyfall erhalten, weil es so gut gegen einander absticht und weil jeder — was hat; aber pazienza.

Diesmal mußte der Erzbischof aber schließlich doch nachgeben. Das von dem Kapellmeister Florian Gaßmann 1771 begründete Pensionsinstitut für Witwen und Waisen der Wiener Tonkünstler hatte hohe Gönner, und die vier Konzerte, die jährlich, je zwei in der Adventszeit und Karwoche, gegeben wurden, erfreuten sich bei den Künstlern und beim Publikum allgemeiner Beliebtheit. So gelang es schließlich Starzer mit Hilfe des Adels, bei der Akademie beim Fürsten Gallitzin dem Erzbischof die Erlaubnis abzuringen. Das Konzert fand am 3. April 1781 statt[2] und brachte Mozart einen durchschlagenden Erfolg; er hatte seine Sinfonie aufgeführt und außerdem ein Klavierkonzert gespielt (4. April)[3]: „Gestern kann ich wohl sagen, daß ich mit dem Wiener Publikum recht zufrieden war. Ich spielte in der Akademie der Witwen im Kärntnertor-Theater. Ich mußte wieder neuerdings anfangen, weil des Applaudierens kein Ende war." Ein eigenes Konzert versprach unter diesen Umständen einen glänzenden Erfolg. „Die Dames haben sich mir schon selbst angetragen Billietters auszuteilen. — — Was glauben Sie, wenn ich nun, da mich das Publikum einmal kennt, eine Akademie für mich gebe, was ich nicht da machen würde?

[1] Auch in Leipzig spielte er 1789 diese Variationen nach einer freien Phantasie (K.-V. 354). [2] Der Anschlagzettel dieses 34. Konzerts lautete: „Dann wird sich der Herr Ritter W. A. Mozart ganz allein auf einem Pianoforte hören lassen: er war selber bereits als ein Knabe von 7 Jahren hier und hat sich schon damals theils in Absicht auf Composition als auch in Ansehung der Kunst überhaupt und der besonderen Fertigkeit im Schlagen den allgemeinen Beyfall des Publicums erworben." Neue Wien. Musikzeitg. 1852 Nr. 35. In dem Konzerte wurden außerdem die „Pilgrime auf Golgatha" mit Musik von Albrechtsberger aufgeführt. Nach Pohl, Haydn II 145 war es das erstemal, daß in Wien ein Klavierkonzert öffentlich gespielt wurde. [3] B II 54. Noch am 8. April schreibt er (B II 56): „Was mich am meisten gefreuet und verwundert hat, war das erstaunliche Silentium und mitten im Spielen das Bravoschreyen. Für Wien, wo so viele und so viele gute Klavierspieler sind, ist das gewiß Ehre genug."

Allein unser Erzlümmel erlaubt es nicht — will nicht daß seine Leute Profit haben sollen, sondern Schaden." Daß seine Gereiztheit bereits einen bedenklichen Grad erreicht hatte, geht auch aus anderen Äußerungen hervor. Vor allem bekam der Vater aufs Neue zu hören, daß Wolfgang lediglich ihm zu Gefallen überhaupt noch auf den Erzbischof Rücksicht nehme. So war Zündstoff genug aufgehäuft, als der Entschluß des Erzbischofs, seine Musiker nach Salzburg zurückzuschicken, die unvermeidliche Entladung herbeiführte. Mußte Mozart jetzt, wo er eben warm zu werden begann, von Wien wieder weg, so waren für absehbare Zeit alle Zukunftshoffnungen begraben. Am 4. April erzählte ihm nun Brunetti, Graf Arco habe ihm vom Erzbischof aus mitgeteilt, sie würden das Postgeld bekommen und sollten bis Sonntag abreisen. Wer noch länger bleiben wolle, könne es tun, aber auf eigene Kosten. Mozart beschloß diese Eröffnungen zu ignorieren, bis sie ihm Graf Arco selbst machen würde, dann wollte er sich ihm schon entdecken. Seine Absicht war entschieden, in Wien zu bleiben, von dem er sich den allergrößten Verdienst versprach, und zum Schluß platzt er heraus[1]: „O ich will dem Erzbischof gewiß eine Nase drehen, daß es eine Freude sein soll, und mit der größten Politesse, denn er kann mir nicht aus."

Am 8. April hieß es, die Künstler sollten in vierzehn Tagen heimreisen. Der Vater erschrak über Wolfgangs gefährliche Pläne aufs Tiefste; abermals flößte ihm sein selbständiges Auftreten das größte Mißtrauen ein, handelte es sich doch um die Stellung, die er selbst ihm unter tausend Sorgen und Mühen vor Kurzem erst verschafft hatte. Nochmals versuchte er die ihm bereits entgleitenden Zügel in der Erziehung Wolfgangs wieder fester anzuziehen und beschwor ihn, vorsichtig zu sein und seinen Posten nicht leichtsinnig aufs Spiel zu setzen. Die Antwort lautete (8. April 1781)[2]:

Liebster Vater, ich habe Sie wohl recht lieb, das sehen Sie aus diesem, weil ich Ihnen zu Lieb allem Wunsch und Begierde entsage; denn wenn Sie nicht wären, so schwöre ich Ihnen bey meiner Ehre, daß ich keinen Augenblick versäumen würde, sondern gleich meine Dienste quittirte, — ein großes Concert gäbe, Scolaren nähme und in einem Jahr gewiß hier in Wien so weit käme, daß ich wenigstens jährlich auf meine tausend Thaler käme. Ich versichere Sie, daß es mir oft schwer genug fällt, daß ich mein Glück so auf die Seite stellen soll. —

[1] B II 55. [2] B II 57.

Am 11. April klagt Wolfgang[1]:

Wenn ich daran denke, daß ich von Wien wegreisen soll, ohne wenigstens 1000 fl. wegzutragen, so thut mir doch das Herz weh. Ich soll also wegen einem schlechtdenkenden Fürsten, der mich mit lausigen 400 fl. alle Tage cujonirt, tausend Gulden mit Füßen wegstoßen? denn das mache ich gewiß, wenn ich ein Concert gebe.

Seinen sehnlichsten Wunsch, dem Kaiser vorgestellt zu werden, mußte er ebenfalls aufgeben, wenn er abreiste (11. April)[2]:

Ich kann ja doch dem Kaiser nicht sagen lassen, wenn er mich hören will, so soll er bald machen, denn in soviel Tägen reise ich ab — so was muß man ja doch immer erwarten. Und hier bleiben kann und mag ich nicht, außer ich gebe ein Concert; — denn ich stehe freylich, wenn ich nur zwei Scolaren hier habe, besser als bey uns; aber — wenn man 1000 oder 1200 fl. im Sack hat, kann man sich ein wenig mehr bitten lassen, mithin auch besser bezahlen lassen. Und das erlaubt er nicht, der Menschenfeind — ich muß ihn so nennen: denn er ist es und die ganze Noblesse nennt ihn so.

Auch für eine Anstellung zeigten sich ihm in Wien in nicht allzugroßer Ferne günstige Aussichten. Kapellmeister Bonno war sehr alt; nach seinem Tode mußte Salieri Kapellmeister werden und Starzer in dessen Stelle einrücken, für Starzer wußte man noch keinen Nachfolger — konnte man einen bessern finden als Mozart?

Trotz den erneuten Mahnungen des Vaters und dem mit schwerem Herzen gegebenen Versprechen des Sohnes, sie befolgen zu wollen, waren die Dinge am 28. April doch schon so weit gediehen, daß Wolfgang schreibt[3]:

Sie erwarten mich mit Freude, mein liebster Vater! — Das ist auch das Einzige, was mich zum Entschluß bringen kann, Wien zu verlassen — ich schreibe das alles nun in der natürlichen teutschen Sprache[4], weil es die ganze Welt wissen darf und soll, daß es der Erzbischof von Salzburg nur Ihnen mein bester Vater zu danken hat, daß er mich nicht gestern auf immer (versteht sich für seine Person) verloren hat. Gestern war große Accademie bei uns — vermuthlich die letzte. Die Accademie ist recht gut ausgefallen und trotz all den Hindernissen Seiner Erzbischöflichen Gnaden habe ich doch ein besseres Orchestre gehabt als Brunetti, das wird Ihnen Ceccarelli sagen; denn wegen diesem Arrangement habe ich soviel Verdruß gehabt — o das läßt sich besser reden als schreiben. Doch wenn, wie ich aber nicht hoffen will, wieder so etwas

[1] B II 58. [2] B II 59. [3] B II 62. [4] Mozart bedient sich hier absichtlich nicht mehr der Chiffernschrift, in der Vater und Sohn sonst meist wichtigere Angelegenheiten zu behandeln pflegten.

vorgeben sollte, so kann ich Sie versichern, daß ich die Geduld nicht mehr haben werde, und Sie werden es mir gewiß verzeihen. Und das bitte ich Sie mein liebster Vater, daß Sie mir erlauben, künftige Fasten zu Ende Carneval nach Wien zu reisen — nur auf Sie kommt es an, nicht auf den Erzbischof; denn, will er es nicht erlauben, so gehe ich doch — es ist mein Unglück nicht, gewiß nicht! — O, könnte er dies lesen, mir wäre es ganz recht. Aber Sie müssen es mir im künftigen Briefe versprechen, denn nur mit dieser Bedingniß gehe ich nach Salzburg — aber gewiß versprechen, damit ich den Damen hier mein Wort geben kann. Stephanie wird mir eine teutsche Oper zu schreiben geben. Ich erwarte also Ihre Antwort hierüber. — Wann und wie ich abreise, kann ich Ihnen noch nicht schreiben. Es ist doch traurig daß man bey diesen Herren nichts wissen kann — auf einmal wird es heißen: allons, weg! Bald sagt man, es ist ein Wagen beym Machen, worin der Controleur, Ceccarelli und ich nach Hause reisen sollen, bald heißt es wieder mit der Diligence, bald wieder man wird jedem das Diligencegeld geben, und da kann jeder reisen, wie er will — welches mir auch in der That das Liebste wäre; bald in 8 Tägen bald in 14, bald in 3 Wochen, dann wieder noch eher — Gott! man weiß nicht wie man daran ist, man kann sich in nichts helfen. — Gestern haben mich die Damen nach der Accademie eine ganze Stunde beim Clavier gehabt, ich glaube ich säße noch dort, wenn ich mich nicht davon gestohlen hätte; ich dachte ich hätte doch genug umsonst gespielt.

Später schrieb er noch (13. Juni 1781)[1]:

Ich habe das letztemal, da alles aus war, eine ganze Stunde noch Variationen (dazu mir der Erzbischof das Thema gab) gespielt, und da war so ein allgemeiner Beyfall, daß wenn der Erzbischof nur ein wenig ein menschliches Herz hat, er gewiß hat Freude fühlen müssen; und anstatt mir wenigstens seine Zufriedenheit und Wohlgefallen — oder meinetwegen gar nichts zu zeigen, macht er mich aus wie einen Gassenbuben, sagt mir ins Gesicht, ich soll mich weiter scheeren, er bekäme hundert, die ihn besser bedienten als ich.

Was kommen mußte, kam. Über die Vorgänge des 9. Mai 1781 berichtet Mozart selbst[2]:

Ich bin noch ganz voll der Galle! und Sie als mein bester, liebster Vater sind es gewiß mit mir. Man hat solange meine Geduld geprüft, endlich hat sie aber doch gescheitert. — Ich bin nicht mehr so unglücklich, in Salzburgerischen Diensten zu seyn — heute war der glückliche Tag für mich; hören Sie. Schon zweymal hat mir der — ich weiß gar nicht wie ich ihn nennen soll — die größten Sottisen und Impertinenzen ins Gesicht gesagt, die ich Ihnen, um Sie zu schonen, nicht habe schreiben wollen und nur weil ich Sie immer, mein bester Vater, vor Augen hatte, nicht

[1] B II 85. [2] B II 64 f.

gleich auf der Stelle gerächt habe. Er nannte mich einen Buben, einen liederlichen Kerl, sagte mir, ich sollte weiter gehen — und ich — litte alles, — empfand, daß nicht allein meine Ehre, sondern auch die Ihrige dadurch angegriffen wurde, allein — Sie wollten es so haben — ich schwieg. Nun hören Sie. Vor acht Tägen kam unverhofft der Laufer herauf und sagte mir, ich müßte den Augenblick ausziehen — den anderen allen bestimmte man den Tag, nur mir nicht; ich machte also alles geschwind in den Koffer zusammen, und die alte Mad. Weber war so gütig, mir ihr Haus zu offriren. Da habe ich mein hübsches Zimmer, bin bey dienstfertigen Leuten, die mir in allem, was man oft geschwind braucht und (wenn man allein ist) nicht haben kann, an die Hand gehen. Auf Mittwoch setzte ich meine Reise (als heute den 9 ten) mit der Ordinaire fest, ich konnte aber meine Gelder, die ich noch zu bekommen habe, in der Zeit nicht zusammen bringen, mithin schob ich meine Reise bis Samstag auf. — Als ich mich heute dort sehen ließ, sagten mir die Kammerdiener, daß der Erzbischof mir ein Paquet mitgeben will; ich fragte, ob es pressirt, so sagten sie, ja, es wäre von großer Wichtigkeit. So ist es mir leid, daß ich nicht die Gnade haben kann, S. H. Gnaden zu bedienen, denn ich kann (aus obengedachter Ursache) vor Samstag nicht abreisen; ich bin aus dem Hause, muß auf meine eigenen Kösten leben, da ist es nur ganz natürlich, daß ich nicht eher abreisen kann, bis ich nicht im stande dazu bin, denn kein Mensch wird meinen Schaden verlangen. Kleinmayr, Moll, Boenecke und die zwey Leibkammerdiener gaben mir recht. — Als ich zu ihm hineinkam — NB.! muß ich Ihnen vorher sagen, daß mir der [Leibkammerdiener] Schlaucher gerathen, ich möchte die Excuse nehmen, daß die Ordinari schon besetzt seye, das seye bey ihm ein stärkerer Grund —, als ich also zu ihm hineinkam, war das erste: Erzb.: „Nun, wann geht er denn, Bursch?“ — Ich: „Ich habe wollen heute Nacht gehen, allein der Platz war schon verstellt.“ — Dann gings in einem Odem fort, ich seye der liederlichste Bursch, den er kenne; kein Mensch bediene ihn so schlecht wie ich; er rathe mir heute noch wegzugehen, sonst schreibt er nach Haus, daß die Besoldung eingezogen wird, — man konnte nicht zu Rede kommen, das ging fort wie ein Feuer. Ich hörte alles gelassen an; er lügte mir ins Gesicht, ich hätte 500 fl. Besoldung[1]; hieß mich einen Lumpen, Lausbub, einen Fex — o, ich möchte Ihnen nicht alles schreiben. Endlich da mein Geblüt zu stark in Wallung gebracht wurde, so sagte ich: Sind also Ew. H. F. Gnaden nicht zufrieden mit mir? — Was? er will mir drohn? o er Fex! dort ist die Thür! schau er, ich will mit einem solchen elenden Buben nichts mehr zu thun haben. — Endlich sagte ich: Und ich mit Ihnen auch nichts mehr. — Also geh er, — und ich: im weggehen — Es soll auch dabey bleiben, morgen werden Sie es schriftlich bekommen. Sagen Sie mir also, bester Vater, ob ich das nicht eher zu spät als zu früh gesagt habe? — Nun hören Sie. Meine

[1] So war es allerdings versprochen worden (S. 727), allein Mozart versichert später, daß er nur 400 fl. als Gehalt bezogen habe.

Ehre ist mir über alles und ich weiß, daß es Ihnen auch so ist. — Sorgen Sie sich gar nichts um mich, ich bin meiner Sache hier so gewiß, daß ich ohne mindeste Ursache quittirt hätte; da ich nun Ursache gehabt habe, und das 3 mal, so habe ich gar keinen Verdienst mehr dabey, au contraire, ich war zweymal Hundsfut, das drittemal konnte ich es halt doch nicht mehr seyn. Solange der Erzbischof noch hier seyn wird, werde ich keine Accademie geben. Daß Sie glauben, daß ich mich bey der Noblesse und dem Kaiser selbst in üblen Credit setzen werde, ist grundfalsch — der Erzbischof ist hier gehaßt und vom Kaiser am meisten; das ist eben sein Zorn, daß ihn der Kaiser nicht nach Laxenburg eingeladen hat. Ich werde Ihnen mit künftigem Postwagen etwas weniges von Geld überschicken, um Sie zu überweisen, daß ich hier nicht darbe. Übrigens bitte ich Sie munter zu seyn, denn itzt fängt mein Glück an, und ich hoffe, daß mein Glück auch das Ihrige sein wird; schreiben Sie mir heimlich, daß Sie vergnügt darüber sind — und das können Sie in der That seyn — und öffentlich aber zanken Sie mich recht darüber, damit man Ihnen keine Schuld geben kann. Sollte Ihnen aber der Erzbischof ungeacht dessen die mindeste Impertinenz thun, so kommen Sie allsogleich mit meiner Schwester zu mir nach Wien. Wir können alle drei leben, das versichere ich Sie auf meine Ehre, doch ist es mir lieber, wenn Sie ein Jahr noch aushalten können. Schreiben Sie mir keinen Brief mehr ins teutsche Haus und mit dem Paquet — ich will nichts mehr von Salzburg wissen — ich hasse den Erzbischof bis zur Raserey. Schreiben Sie nur: abzugeben auf dem Peter im Auge Gottes im 2. Stock. Geben Sie mir Ihr Vergnügen bald zu erkennen, denn nur dieses fehlt mir noch zu meinen itzigen Glück.

Er führte auch seinen Entschluß sogleich aus und berichtete am 12. Mai seinem Vater weiter[1]:

Sie wissen aus meinem letzten Schreiben, daß ich den Fürsten um meine Entlassung gebeten habe, — weil er mir es selbst geheißen hat; denn schon in den zwey ersteren Audienzen sagte er mir: Scher' er sich weiter, wenn er mir nicht recht dienen will! Er wird es freilich leugnen, aber deßwegen ist es doch so wahr als Gott im Himmel ist. — Was Wunder dann, wenn ich endlich (durch Bube, Schurke, Bursche, liederlicher Kerl und dergleichen mehr im Munde eines Fürsten rühmliche Ausdrücke ganz außer mir) das: Scher' Er sich weiter! endlich für bekannt angenommen habe.

Ich gab den folgenden Tag dem Graf Arco eine Bittschrift, um sie Sr. Hochfürstl. Gnaden zu überreichen, und auch wieder das Reisegeld, welches in 15 fl. 40 Xr. als das Diligencegeld und 2 Ducaten Verzehrungsgeld besteht. — Er nahm mir beydes nicht an, sondern versicherte mich, daß ich gar nicht quittieren könnte, ohne Ihre Einwilligung zu haben, mein Vater. Das ist Ihre Schuldigkeit, sagte er mir. — Ich versicherte ihn gleichfalls, daß ich so gut als er und vielleicht besser meine Schuldigkeit

[1] B II 67 ff.

gegen meinen Vater kenne, und es wäre mir sehr leid, wenn ich sie erst von ihm lernen müßte. Gut also, sagte er, ist er damit zufrieden, so können Sie Ihre Entlassung begehren, wo nicht, so — können Sie sie — auch begehren. Eine schöne Distinction! — Alles, was mir der Erzbischof in den drey Audienzen Erbauliches sagte, besonders in der letzten, — und was mir itzt wieder dieser herrliche Mann Gottes Neues erzählte, machte eine so treffliche Wirkung auf meinen Körper, daß ich Abends in der Opera mitten im ersten Acte nach Hause gehen mußte, um mich zu legen; denn ich war ganz erhitzt, — zitterte am ganzen Leibe — und taumelte wie ein Besoffener auf der Gasse, blieb auch den folgenden Tag als gestern zu Hause, — den ganzen Vormittag aber im Bett, weil ich das Tamarindenwasser genommen.

Der Herr Graf hatte auch die Gewogenheit, sehr viel Schönes an seinen Herrn Vater [Oberst-Kämmerer] von mir zu schreiben, welches Sie vermuthlich schon werden haben einschlucken müssen. Es werden freylich einige fabelhafte Stellen darin seyn, — doch wenn man eine Comödie schreibt, so muß man, wenn man Beyfall erhalten will, etwas utriren und nicht so genau der Wahrheit dieser Sache treu bleiben, — und Sie müssen auch der Dienstfertigkeit dieser Herren etwas zu gut halten. Ich will nur, ohne mich zu beeifern, denn mir ist meine Gesundheit und mein Leben lieber (ist mir leid genug, wenn ich dazu gezwungen bin), ich will also nur noch den Hauptvorwurf, den man mir über meine Bedienung machte, hersetzen. Ich wußte nicht, daß ich Kammerdiener wäre, und das brach mir den Hals. Ich hätte sollen alle Morgen so ein paar Stunden in der Antecamera verschleudern; man hat mir freylich öfters gesagt, ich sollte mich sehen lassen, — ich konnte mich aber niemalen erinnern, daß dieß mein Dienst seye, und kam nur allzeit richtig, wenn mich der Erzbischof rufen ließ.

Nun will ich Ihnen nur kurz meinen unbeweglichen Entschluß vertrauen, so aber, daß es die ganze weite Welt hören mag. Wenn ich beym Erzbischof von Salzburg 2000 fl. Gehalt bekommen kann und in einem anderen Orte nur 1000, so gehe ich doch in das andere Ort, — denn für die anderen 1000 fl. genieße ich meine Gesundheit und Zufriedenheit des Gemüths. — Ich hoffe also bey aller väterlichen Liebe, die Sie mir von Kindheit auf in so hohem Grade erwiesen haben, und wofür ich Ihnen zeitlebens nicht genug dankbar seyn kann (am allerwenigsten aber in Salzburg), daß, wenn Sie Ihren Sohn gesund und vergnügt haben wollen, mir von dieser ganzen Sache gar nichts zu schreiben und sie ganz in die tiefste Vergessenheit zu vergraben — denn ein Wort davon wäre schon genug, um mir wieder neuerdings und Ihnen selbst — gestehen Sie es nur — Ihnen selbst — Galle zu machen. Nun leben Sie wohl und freuen Sie sich, daß Sie keinen Hundsfott zum Sohne haben.

An demselben Tage sandte er dem Vater aber noch einen zweiten Brief intimeren Inhaltes durch eine sichere Gelegenheit[1].

[1] B II 70f.

In dem Briefe, welchen Sie mit der Post erhalten haben, sprach ich mit Ihnen, als wenn wir in Gegenwart des Erzbischofs wären. Nun sprech ich aber ganz allein mit Ihnen, mein liebster Vater. Von allem Unrecht, welches mir der Erzbischof von Anbeginn seiner Regierung bis itzt angethan, von dem unaufhörlichen Schimpfen, von allen Impertinenzen und Sottisen, die er mir in das Gesicht sagte, von dem unwidersprechlichen Recht, das ich habe von ihm wegzugehen, wollen wir ganz schweigen, denn da läßt sich nichts dawider sagen. Nur will ich von dem sprechen, was mich — auch ohne alle Ursache einer Kränkung — von ihm wegzugehen verleitet haben würde.

Ich habe hier die schönsten und nützlichsten Connoissancen von der Welt, bin in den größten Häusern beliebt und angesehen, man erzeigt mir alle mögliche Ehre, und bin noch dazu dafür bezahlt, — und ich soll um 400 fl. in Salzburg schmachten — ohne Bezahlung, ohne Aufmunterung schmachten und Ihnen in nichts nützlich sein können, da ich es hier doch gewiß kann? Was würde das Ende davon seyn? — immer das nämliche: ich müßte mich zu Tode kränken lassen, oder wieder weggehen. — Ich brauche Ihnen nichts mehr zu sagen, Sie wissen es selbst. Nur noch dieses, — die ganze Stadt Wien weiß schon meine Geschichte, — die ganze Noblesse redet mir zu, ich soll mich ja nicht mehr anführen lassen.

Liebster Vater, man wird Ihnen bald mit guten Worten kommen, aber es sind Schlangen, Vipern, — alle niederträchtigen Seelen sind so: sie sind bis zum Ekel hoch und stolz und dann kriechen sie wieder — abscheulich. Die zwei Leibkammerdiener sahen die ganze Sauerey ein. Besonders sagte der Schlaucher zu Jemand: ich — ich kann dem ganzen Mozart nicht Unrecht geben, — er hat ganz recht, — mir hätte ers so thun sollen! er machte ihn ja aus wie einen Bettelbuben, ich habs gehört — infam! Der Erzbischof erkennt sein ganzes Unrecht — hat er nicht schon öfter Gelegenheit gehabt, es zu erkennen? hat er sich darum gebessert? Nein! also weg damit! — Wenn ich nicht gesorgt hätte, daß es Ihnen dadurch vielleicht nicht zum besten gehen könnte, so wäre es schon längst anderst. — Aber in der Hauptsache — was kann er Ihnen thun? — Nichts. — Wenn Sie wissen, daß es mir gut geht, so können Sie ja leicht dem Erzbischof seine Gnade entbehren, — die Besoldung kann er Ihnen nicht nehmen, und übrigens thun Sie Ihre Schuldigkeit; und daß es mir gut gehen wird, bin ich Ihnen Bürge, ich würde sonst diesen Schritt itzt nicht gethan haben, — obwohl ich Ihnen gestehen muß, daß nach dieser Beleidigung ich — und hätte ich betteln müssen — weggegangen wäre; denn wer wird sich denn cujonieren lassen? besonders, wenn mans besser haben kann. Mithin — fürchten Sie sich, so thun Sie zum Schein, als wären Sie böse auf mich, — zanken Sie mich in ihren Briefen recht aus, wenn nur wir zwey wissen, wie die Sache steht, — lassen Sie sich aber nicht durch Schmeicheleyen verführen — seyen Sie auf Ihrer Hut.

Der Vater dachte freilich ganz anders. Ihm kam dieser Schritt Wolfgangs, der alle seine Pläne über den Haufen warf und den

Sohn abermals einer unsichern Zukunft preis gab, als jugendliche Torheit vor. Er konnte sich eben nun und nimmer an den Gedanken gewöhnen, daß dieser sein Lebensschicksal in die eigene Hand nehmen könnte, und in seinen Briefen kehrt jetzt dieselbe leidenschaftliche Bitterkeit wieder, wie in der Pariser Zeit. Er versuchte mit allen Mitteln den Sohn noch in letzter Stunde zur „Vernunft" zurückzuführen. Allein dieser blieb unerbittlich; noch einmal nach Salzburg zurückzukehren ging ihm nicht nur gegen seinen Vorteil, sondern gegen seine Ehre, und so wies er alle Mahnungen und Vorwürfe in einem Tone zurück, der, ohne das Gefühl der Kränkung zu verhehlen, doch den klaren und zielbewußten Blick des reifen Mannes offenbart und wohltuend von dem gereizten und von Kleinlichkeit nicht freien Tone des Vaters absticht. Denn der hielt ihm bei dieser Gelegenheit ein ganzes Sündenregister vor, so kehrt z. B. der alte Vorwurf wieder, daß Wolfgang nicht mit dem Gelde umzugehen verstehe. Darauf kam die Antwort (26. Mai 1781)[1]:

Glauben Sie sicherlich, daß ich mich ganz geändert habe, ich kenne außer meiner Gesundheit nichts Nothwendigeres als das Geld. Ich bin gewiß kein Geizhals, — denn das wäre für mich sehr schwer, ein Geizhals zu werden — und doch halten mich die Leute hier mehr zum Kalmäusen geneigt als zum Verschwenden, und das ist zum Anfang immer genug. — Wegen den Scolaren kann ich so viele haben als ich will; ich will aber nicht so viel, — ich will besser bezahlt seyn als die andern, und da will ich lieber weniger haben. Man muß sich gleich anfangs ein bischen auf die hintern Füße setzen, sonst hat man auf immer verloren, — muß mit den andern immer den allgemeinen Weg fortlaufen.

Auch auf die Schulden, die er Wolfgangs wegen gemacht habe, kam Leopold wieder zurück, und besonders mußte ihn die Äußerung kränken, Wolfgang werde sie in Wien wohl ebenso vergessen wie seine Aloysia ihn. Darauf schreibt dieser (9. Juni 1781)[2]:

Daß Sie mich mit Mad. Lange in Comparaison setzen, macht mich ganz erstaunen, und den ganzen Tag war ich darüber betrübt. — Dieses Mädchen saß ihren Eltern auf dem Hals, als sie sich noch nichts verdienen konnte; — und kaum kam die Zeit, wo sie sich gegen ihre Eltern dankbar bezeigen konnte (NB. der Vater starb, noch ehe sie einen Kreuzer hier eingenommen), so verließ sie ihre arme Mutter, henkte sich an einen Comödianten, heurathet ihn und ihre Mutter hat nicht so viel — von ihr[3].

[1] B II 76 f. [2] B II 84 f. [3] Aloysia war schon im Frühjahr nach Wien gekommen, da sie am 12. und 14. März in der Tonkünstlersozietät sang (Pohl, Denk-

Gott! — meine einzige Absicht ist, weiß Gott, Ihnen und uns allen zu helfen; muß ich es Ihnen denn 100 mal schreiben, daß ich Ihnen hier mehr nütze bin als in Salzburg? Ich bitte Sie, mein liebster, bester Vater, schreiben Sie mir keine solche Briefe mehr, ich beschwöre Sie; denn sie nützen nichts als mir den Kopf warm und das Herz und Gemüth unruhig zu machen. — Und ich — der nun immer zu componiren habe, brauche einen heitern Kopf und ruhiges Gemüth.

Ja, er schickte dem Vater sogar 20 Dukaten mit der Entschuldigung, daß er gegenwärtig nicht mehr entbehren könne, und ließ dieser Sendung in den nächsten Jahren noch mehrere weitere folgen. Auch die Wiederaufnahme des Verkehrs mit der Weberschen Familie gefiel dem Vater gar nicht, er befürchtete einen neuen Liebeshandel, was Wolfgang indessen unter freimütigem Bekenntnis zu seinen ehemaligen Gefühlen und unter lobendem Hinweis auf die Hilfsbereitschaft der Mutter nachdrücklich zurückwies.

Endlich wußten gute Freunde dem Vater allerhand Gerüchte über einen angeblichen unsittlichen Lebenswandel Wolfgangs in Wien zuzutragen. Besonders Hr. v. Moll hatte behauptet, er „sey nur so wegen dem Frauenzimmer" in Wien. Sogar eine bestimmte Person wurde genannt. Allein Wolfgang wußte sich zu rechtfertigen: „ich bin ein fälliger junger Mensch wie alle andern und kann zu meinem Trost nur wünschen, daß es alle so wenig wären wie ich. Sie glauben vielleicht Sachen von mir, die nicht also sind; der Hauptfehler bey mir ist, daß ich nach dem Scheine nicht allzeit so handle wie ich handeln sollte" (13. Juni 1781[1]). Auch wegen seines kirchlichen Wandels habe er sich nichts vorzuwerfen; er höre alle Sonn- und Feiertage seine Messe, wenn er auch unter Fasten nur verstehe, „sich

schr. S. 56), und hatte dann am 31. Oktober 1780 den Schauspieler Jos. Lange geheiratet (vgl. Gebler bei Werner a. a. O. 105). Langes Bericht (Selbstbiogr. 116 ff.) lautet allerdings weit günstiger für sie: „Unglücklicherweise wurde der Vater ihr und der Familie durch einen Schlagfluß entrissen. Ihre Trostlosigkeit und tiefe Trauer machten sie mir, sowie meine Sorgfalt der Familie nun mit Rat und Tat beizustehen, mich ihr noch interessanter. Ihr Herz fand bei mir Teilnahme und Erleichterung und sie entschloß sich mich zu ehelichen, weil sie an dem Gatten den Freund zu finden hoffte, den sie an dem Vater verlor. Da sie durch ihr schönes Talent zum Lebensunterhalt der Ihrigen beitrug, so setzte ich ihrer Mutter, so lange sie lebte, einen Jahresgehalt von 700 Gulden fest und zahlte einen Vorschuß von 900 Gulden, den die Familie von der Hofdirektion erhalten hatte." Mozarts hartes Urteil ist offenbar durch ihre Mutter beeinflußt, die er selbst später in weit weniger günstigem Lichte sah.

[1] B II 86 f.

abbrechen, weniger essen als sonst.“ „Übrigens seyen Sie versichert“, schließt er, „daß ich Religion habe, und sollte ich das Unglück haben, jemals (welches Gott verhüten wird) auf Seitenwege zu geraten, so spreche ich Sie, mein bester Vater, aller Schuld los.“

Unbeugsam wie immer verlangte indessen der Vater schließlich, er solle sein Entlassungsgesuch zurückziehen, das sei er seiner Ehre schuldig. Jetzt wurde Wolfgang deutlicher denn je (19. Mai)[1]:

Ich weiß auch nicht, was ich zuerst schreibe, mein liebster Vater, denn ich kann mich von meinem Erstaunen noch nicht erholen und werde es nie können, wenn Sie so zu denken und so zu schreiben fortfahren. Ich muß Ihnen gestehen, daß ich aus keinem einzigen Zuge Ihres Briefes meinen Vater erkenne! — wohl einen Vater, aber nicht den besten, liebevollsten, den für seine eigene und die Ehre seiner Kinder besorgten Vater, — mit einem Worte, nicht — meinen Vater. Doch das war alles nur ein Traum, Sie sind nun erwacht und haben gar keine Antwort von mir auf Ihre Punkte nöthig, um mehr als überzeugt zu seyn, daß ich — nun mehr als jemals — von meinem Entschluß gar nicht abstehen kann. — — Ich kann meine Ehre durch nichts anderes retten, als daß ich von meinem Entschluß abstehe? — Wie können Sie doch so einen Widerspruch fassen? Sie dachten nicht, als Sie dieses schrieben, daß ich durch einen solchen Zurückschritt der niederträchtigste Kerl von der Welt würde. Ganz Wien weiß, daß ich vom Erzbischof weg bin, — weiß warum! — weiß, daß es wegen gekränkter Ehre — und zwar zum dritten Mal gekränkter Ehre geschah, und ich sollte wieder öffentlich das Gegenteil beweisen? — soll mich zum Hundsfut und den Erzbischof zu einem braven Fürsten machen? — Das erste kann kein Mensch und ich — am allerwenigsten, und das andere — kann nur Gott, wenn er ihn erleuchten will. — — Ihnen zu Gefallen, mein bester Vater, wollte ich mein Glück, meine Gesundheit und mein Leben aufopfern, — aber meine Ehre, die ist mir — und die muß Ihnen über alles seyn. — Liebster, bester Vater, begehren Sie von mir, was Sie wollen, nur das nicht, sonst alles — nur der Gedanke macht mich schon vor Wut zittern.

Mozarts erstes Entlassungsgesuch vom 9. Mai war entweder nicht bewilligt oder doch auf die lange Bank geschoben worden. Wahrscheinlich rechnete man auch bei Hofe mit dem wirksamen Druck des Vaters. Trotzdem nahm der Erzbischof, den man übrigens nach Mozarts Worten (Ende Mai 1781)[2] in Wien als einen „hochmütigen, eingebildeten Pfaffen kannte, der alles was hier ist verachtet,“ keinen Anlaß, seine rücksichtslose Haltung zu ändern. Dagegen trat Graf Arco als Vermittler auf und ließ Mozart zu einer freundschaftlichen

[1] B II 73f. [2] B II 79.

Unterredung einladen. Sie verlief kühl und ergebnislos, zumal da Mozart sich überzeugte, daß sein Vater in Salzburg seinetwegen nichts zu befürchten hatte[1]. Dagegen übergab er dem Grafen ein zweites Abschiedsgesuch, das dieser indessen „aus Manglung des Muts und aus Liebe zur Fuchsschwänzerey" seinem Herrn gar nicht weitergab. Nun erfuhr Mozart, daß der Erzbischof demnächst abreisen wolle und überhaupt noch von nichts etwas wisse. Außer sich vor Unwillen darüber entwarf er nun ein drittes Gesuch, worin er dem Fürsten die Sachlage auseinandersetzte und bemerkte, er sehe sich genötigt, ihm dieses Gesuch im letzten Augenblicke noch persönlich zu überreichen[2]. Als er sich in dieser Angelegenheit am 8. Juni im Vorzimmer des Erzbischofs einfand und um eine Audienz bat, ging dem Grafen Arco die Galle über. Nach einem erregten Wortwechsel, in dessen Verlauf der Graf den Künstler mit Ausdrücken wie Flegel und Bursch bedachte, warf er ihn mit einem Fußtritt zur Türe hinaus. Es gab für Mozart daraufhin „kein ander Mittel als sich losreißen und laufen, denn ich wollte für die fürstlichen Zimmer den Respekt nicht verlieren, wenn ihn schon der Arco verloren hatte." Daß der Erzbischof, wie Mozart in seiner Erregung annahm, mit dieser brutalen Regelung der Angelegenheit einverstanden gewesen wäre, ist ausgeschlossen, da er ja von ihrem ganzen bisherigen Verlaufe nichts wußte. Er verbarg seinen Groll, hüllte sich in Schweigen und ging über den Fall mit erkünstelter Ruhe weg. Sich durch das Benehmen seines Bedienten sichtlich aus der Fassung bringen zu lassen, ging gegen seine Grundsätze.

Mozarts Zorn aber wandte sich begreiflicher Weise zunächst gegen den Grafen Arco. Dem schwur er seinen Tritt zurückzugeben (13. Juni), und sollte es auf offener Gasse geschehen[3].

---

[1] Über den Ton, der dabei herrschte, vgl. Mozarts Brief vom 2. Juni (B II 81): „Daß sich dieser Fall eben in Wien ereignet hat, ist der Erzbischof Ursache und nicht ich, wußte er mit Leuten von Talenten umzugehen, so wäre das nicht geschehen. Herr Graf, ich bin der beste Kerl von der Welt, wenn man es nur mit mir ist. Ja, der Erzbischof, sagte er, hält Sie für einen erzhoffärtigen Menschen. Das glaube ich, sagte ich, gegen ihn bin ich es freylich; wie man mit mir ist, so bin ich auch wieder; wenn ich sehe, daß mich jemand verachtet und gering schäßet, so kann ich so stolz seyn wie ein Pavian." [2] Unter den „drey Memorial", die Mozart B II 179 erwähnt, können auch die Gesuche vom 9. Mai, von Ende Mai und vom 8. Juni verstanden sein, sodaß man nicht eine noch größere Anzahl anzunehmen braucht. [3] B II 86.

Ich begehre gar keine Satisfaction deswegen beym Erzbischof, denn er wäre nicht im Stande, sie mir auf solche Art zu verschaffen, wie ich sie mir selbst nehmen muß; sondern ich werde nächster Täge dem Hrn. Grafen schreiben, was er sich von mir zuverlässig zu gewarten hat, sobald das Glück will, daß ich ihn treffe, es mag seyn wo es will, nur an keinem Ort, wo ich Respect haben muß.

Der Vater erschrak vor diesem Attentat auf einen adligen Herrn und Grafen; allein der Sohn erwiderte (20. Juni 1781)[1]:

Das Herz adelt den Menschen, und wenn ich schon kein Graf bin, so habe ich vielleicht mehr Ehre im Leib als mancher Graf; und Hausknecht oder Graf, sobald er mich beschimpft, so ist er ein Hundsfut. Ich werde ihm von Anfang ganz vernünftig vorstellen, wie schlecht und übel er seine Sache gemacht habe — zum Schluß aber muß ich ihm doch schriftlich versichern, daß er gewiß von mir einen Fuß im A— und noch ein paar Ohrfeigen zu gewarten hat.

Jede vom Vater gewünschte Vermittlung lehnte er ab. Das einzige, wozu er sich schließlich herbeiließ, war, daß er dem Vater zuliebe jenen Drohbrief an den Grafen Arco aufgab.

Zum zweiten Male war Mozart nunmehr ein freier Mann, frei diesmal auch vom Joche des Vaters. Schärfer als je waren sich bei diesem Anlaß alte und neue Kunstanschauung entgegengetreten: dem Vater gilt die gesicherte Stellung am Fürstenhofe alles, ja er nimmt selbst persönliche Demütigungen um diesen Preis hin. Der Sohn vertritt das Recht des künstlerischen Gewissens, das den angeborenen Beruf dem Geschmacke eines einzigen Fürsten nicht zu opfern vermag. Es war jetzt ein für alle Male aus mit der väterlichen Vormundschaft.

Freilich mußte Mozart diese Freiheit teuer bezahlen. Besonders seit den Tagen des Idomeneo sah er in seinem mächtig gesteigerten Künstlerstolze alle Verhältnisse außerhalb Salzburgs in besonders rosigem Licht. Auch in Wien nahm er ohne weiteres an, daß seine Kunst, die ihm nun mehr denn je von Herzen kam, auch dem Publikum zu Herzen gehen würde, und daß die Vornehmen es für selbstverständlich halten würden, sein Genie nach Kräften zu unterstützen. Noch haftete ihm die alte, vom Vater so oft gerügte Neigung an, verbindliche Worte für bare Münze zu nehmen. Darum begann mit dem Abschied von Salzburg für ihn die eigentliche Schule des Lebens und der Menschenkenntnis.

[1] B II 91.

Die Kirchen- und Instrumentalwerke dieser Jahre

Die beiden Messen in Cdur (K.-V. 317, 337 — es sind die neunte und zehnte, die Mozart in dieser Tonart geschrieben hat) fügen dem früher geschilderten Typus grundsätzlich zwar nichts Neues hinzu, variieren ihn aber auf eine zum Teil höchst eigentümliche Weise. So benützt gleich die erste die Musik des Kyrie im Dona, aber nicht wörtlich, sondern steigernd; das dort nur Angedeutete wird hier voll ausgeführt. Das Kyrie selbst weicht aber insofern vom bisherigen Brauche ab, als es in langsamem Tempo gehalten ist und seinen ersten, straff punktierten Teil nach dem etwas rascheren Mittelsatz variiert wiederholt. Dagegen ist das Kyrie der zweiten Messe ein fortlaufender zweiteiliger Satz, der den intimeren, weicheren Grundton des ganzen Werkes gleich deutlich feststellt. Das Gloria ist in K.-V. 317 ein großer, zweiteiliger Komplex mit dem Qui tollis als Mittelsatz. Sehr schön ist die Art, wie beim Qui sedes schon das Hauptthema erreicht wird, aber gleich beim Miserere[1] wieder in den Mittelsatz zurückfällt, um erst beim Quoniam das Feld zu behaupten. Auch im Gloria der zweiten Messe schimmert diese Dreiteiligkeit noch durch, wird aber dadurch verschleiert, daß das Seitenthema des Hauptteils sich mit seinem Orchestermotiv[2] vom Domine Deus an bis zum Quoniam erstreckt und auch bei der Wiederholung bald die Herrschaft an sich reißt; es wird auf diese Weise zum eigentlichen Kerngedanken des Satzes. Das Credo von K.-V. 317 hat Rondoform und ist wieder besonders einheitlich gebaut; echt Mozartisch ist daran der Rhythmus des Basses, der merkwürdig belegte Ton, der sich bei Et in unum Dominum einschleicht, und die geniale Erweiterung bei

---

[1] Dieses Thema erinnert an das Menuett eines Klaviertrios von Chr. Bach (Riemann, Collegium mus. Nr. 19). [2] Dieses charakteristische Skalenmotiv mit vorhergehendem Oktavensprung ist der Vorläufer des analogen Motivs im ersten Terzett des Don Giovanni.

mortuorum, die auch in der andern Messe erscheint. Deren Credo ist mit wenig Varianten ebenso gebaut. Die Hauptepisode ist in beiden das Et incarnatus est; der Fmollsatz von K.-V. 317 ist mit seiner deklamatorischen Chorpartie, seinen geheimnisvollen Harmonien und der unaufhörlich herabschwebenden Geigenfigur [1] ein Wurf allerersten Ranges. In derselben Messe schlägt aber auch das Sanctus einen ganz neuen Ton an, und zwar dank einem durchgehenden Motiv im Orchester, das die Streichinstrumente unisono vortragen und dessen Trillermotiv sich auch noch in dem diesmal nicht fugiert gehaltenen Osanna fortsetzt. Auch im folgenden Benedictus, dessen Hauptgedanke ziemlich äußerlich flott im Stil der opéra comique gehalten ist, hat Mozart geneuert, indem er jenes Thema nochmals in das angehängte Osanna als Episode einfügte. In K.-V. 337 ist das Verhältnis umgekehrt: einem moderner gehaltenen Sanctus schließt sich ein Benedictus von einer kontrapunktischen Strenge an, die in Mozarts Messen nicht ihresgleichen hat, trotzdem sie neben dem gewöhnlichen, zart-lieblichen Typus auch den herberen bereits kennen [2]. Schon das Thema trägt mit seiner Verkürzung des Motivs im zweiten Takt ein erregtes, fast wildes Gepräge, und seine Durchführung quält sich durch scharfe Dissonanzen und trübe Mollharmonien hindurch, bis sie auf chromatisch abwärts gleitenden Bässen mit fortwährendem Tonartenwechsel schließlich im Baß das Hauptthema wieder erreicht, um dann mit einer beliebten Mozartschen Halbschlußwendung zu verklingen; ebenso echt Mozartisch ist auch der plötzliche Aufschwung in das Cdur des Osanna. Das ist eine höchst merkwürdige Auffassung dieses Satzes, der der Anblick des Gottgesandten statt des Jubels Töne der tiefsten, hoffnungslosesten Zerknirschung entlockt! In den beiden Agnus-Sätzen, wo man solche Gedanken weit eher suchen sollte, ist der Ton viel freundlicher. Beide sind Sologesänge und deuten in ganz auffallender Weise auf die Gräfin des Figaro voraus: K.-V. 317 bringt, nur im $^3/_4$-Takt und in leichter melodischer Veränderung, das ganze Hauptthema der Arie Dove sono i bei momenti, K.-V. 337 wenigstens einen deutlichen Anklang an die Arie Porgi amor; bemerkenswert sind auch die Tonarten: das erste Agnus Dei steht in F-, das zweite gar in Esdur, was Mozart bisher nie gewagt hatte. Von den beiden Dona-Sätzen

[1] Sie gemahnt an die analoge Figur in Bachs Hmollmesse; die poetisch Vorstellung ist beide Mal dieselbe. [2] S. o. S. 169, 307.

ist der erste ernster und würdiger als der zweite, der nur in seiner überraschenden As dur-Wendung, der Dehnung des Hauptgedankens bei der Wiederholung und dem leise verhallenden Schluß[1] individuellere Züge bringt.

Die Instrumentation beider Messen gemahnt mit dem Fehlen der Bratschen und mit der Posaunenbegleitung des Chores an den alten Salzburger Brauch. Trotzdem wirken die Mannheimer und Pariser Eindrücke deutlich nach. Chor und Orchester, und innerhalb dieses Streicher und Bläser sind ganz anders organisch miteinander verschmolzen, als bisher. Konzertierende Wirkungen von Takt zu Takt, wie in dem hochpoetischen Schluß des ersten Kyrie oder im Mittelteil des zweiten (mit der schroffen Dynamik) sind neu[2], aber auch der thematische Anteil der Bläser ist ungemein gewachsen (vgl. das schöne bonae voluntatis im Gloria von K.-V. 317)[3]. Am stärksten tritt die Lust am Konzertieren im Agnus von K.-V. 337 hervor (Oboe, Fagott und Orgel). Der Chorsatz ist mit wenigen Ausnahmen homophon, aber sehr gesangsmäßig gehalten.

Auch die andern Messenfragmente aus dieser Zeit offenbaren eine außerordentliche Vielseitigkeit nach Form und Inhalt. Das C dur-Kyrie (K.-V. 323, S. III. 4) erscheint mit seiner Sonatenform und seiner sorgfältig ausgearbeiteten Orchesterpartie wie ein vergeistigter Nachzügler einer früheren Periode; von den beiden unvollendeten, gleichfalls in C dur stehenden Kyries ist das eine durch eine konzertierende Orgel (K.-V. 13, Anh.), das andere durch einen außerordentlich strengen kontrapunktischen Satz ausgezeichnet.

Was Mozart aber auch in der Messe zu leisten vermochte, wenn der Salzburger Geschmack nicht auf ihn drückte, zeigt das Münchner Kyrie (K.-V. 341). Schon die Tonart ist bemerkenswert: D moll, das er seit seiner Jugendmesse von 1769 (S. 163 ff.) in dieser Gattung nicht mehr berührt hatte. Der Schwung und die ernste Hingabe an die Sache verraten die Nachbarschaft des Idomeneo: tatsächlich überragt dieses Stück nicht nur an äußerem Umfang, sondern auch an Gehalt und Einheitlichkeit der Stimmung alle bisherigen Messenkyries. Es ist dreiteilig, entbehrt aber einer streng thematischen Behandlung

[1] Es ist derselbe stille Abschiedsgruß wie im Menuett der Violinsonate in F dur von 1781 (K.-V. 377). [2] Sehr poetisch ist der plötzliche A cappella-Vortrag der Worte Jesu Christe im Gloria von K.-V 337 (Part. S. 10). [3] Auch die Schleifer der Geigen am Anfang des Gloria von K.-V. 317 sind neu.

und fließt in freiem, breitem Strom der Empfindung dahin. Sein Grundwesen ist tiefer Ernst mit Wehmut gemischt, die in den zahlreichen chromatischen Zügen oft bis an Resignation streift. Auch der häufige unvermittelte Wechsel leidenschaftlicher Forte-Ausbrüche und stille betender Pianopartien (besonders schön im Mittelsatz bei der Gegenüberstellung von Kyrie und Christe eleison) ist für Mozart bezeichnend. Im Allgemeinen schwillt die Leidenschaft bis zum Mittelsatz an, wo sie in den wild erregten, punktierten Unisonofiguren der Streicher ihren Höhepunkt erreicht, und glättet sich dann ganz allmählich bis zu dem abermals wie in weiter Ferne verklingenden Schluß; ein feiner Zug ist dabei auch, daß der Dacapoteil sich an Christus wendet. Der Chorsatz ist wesentlich homophon, die Orchesterbegleitung ebenso reich ausgeführt wie selbständig, sie führt die Stimmung in eigentümlicher Weise aus und taucht das Ganze dabei in echt Mozartschen Wohllaut.

Dagegen kehren die beiden Vespern (K.-V. 321, 339) ihrem ganzen Charakter nach wieder auf den Salzburger Boden zurück, wo man, wie in der Messe, so auch hier vor allem Knappheit und Kürze verlangte. Daß Mozart bewußt einer alten Tradition folgte, zeigen schon sein Zurückgreifen auf das alte dreistimmige Saitenorchester und seine sonstigen Beschränkungen in der Instrumentation[1]. Aber auch die Haltung dieser Vespern ist den Messen gegenüber entschieden ernster und kirchlicher und strebt mit ihrer strengeren Kontrapunktik höheren Zielen zu, wogegen die opernhaften Züge weit mehr zurücktreten. Im allgemeinen war aber auch hier der Charakter der einzelnen Sätze durch die Tradition fest bestimmt, wie namentlich die kontrapunktische Gestaltung des Laudate pueri, die weltlich lockere Haltung des Laudate Dominum und die Adagio-Einleitung des Magnificat beweisen. Sie ist zugleich die einzige langsame Episode des Ganzen, alles Übrige trägt Allegrocharakter, ein neues Zeichen dafür, daß es bei dieser Art von Kirchenmusik mehr auf Kraft und Glanz, als auf innerliche Andacht abgesehen war. Die Behandlung der einzelnen Sätze ist wie in

[1] Außer der Orgel (die nur einmal obligat auftritt) dienen zwei Violinen mit dem Baß, Trompeten und Pauken (diese nur beim Dixit und Magnificat) und die mit dem Chor blasenden Posaunen zur Begleitung. Die Bratschen gehen regelmäßig mit dem Baß, dagegen ist — was früher äußerst selten vorkommt — das Violoncello öfters vom Kontrabaß getrennt. Einmal ist auch ein sehr einfaches Solofagott, und zwar ad libitum, gebraucht.

den Gloria- und Credo-Sätzen der Messen, frei rondomäßig, d. h. bestimmte Hauptgedanken wechseln mit mehreren Episoden ab, und in diesen mannigfachen Kombinationen des Materials, die sich bis auf einzelne kleine Motive, namentlich auch in der Begleitung, erstrecken, liegt ein Hauptreiz dieser Werke, während die eigentliche thematische Arbeit fast ganz zurücktritt. Die jeden einzelnen Psalm beschließende kleine Doxologie, das Gloria patri, hat keineswegs immer dieselbe Musik, sondern schließt sich motivisch stets dem Vorhergehenden an und führt dessen Stimmung zu wirksamem Abschluß. Man glaubt deutlich zu erkennen, wie den Komponisten die Aufgabe gereizt hat, diesen Text musikalisch immer wieder neu zu gestalten.

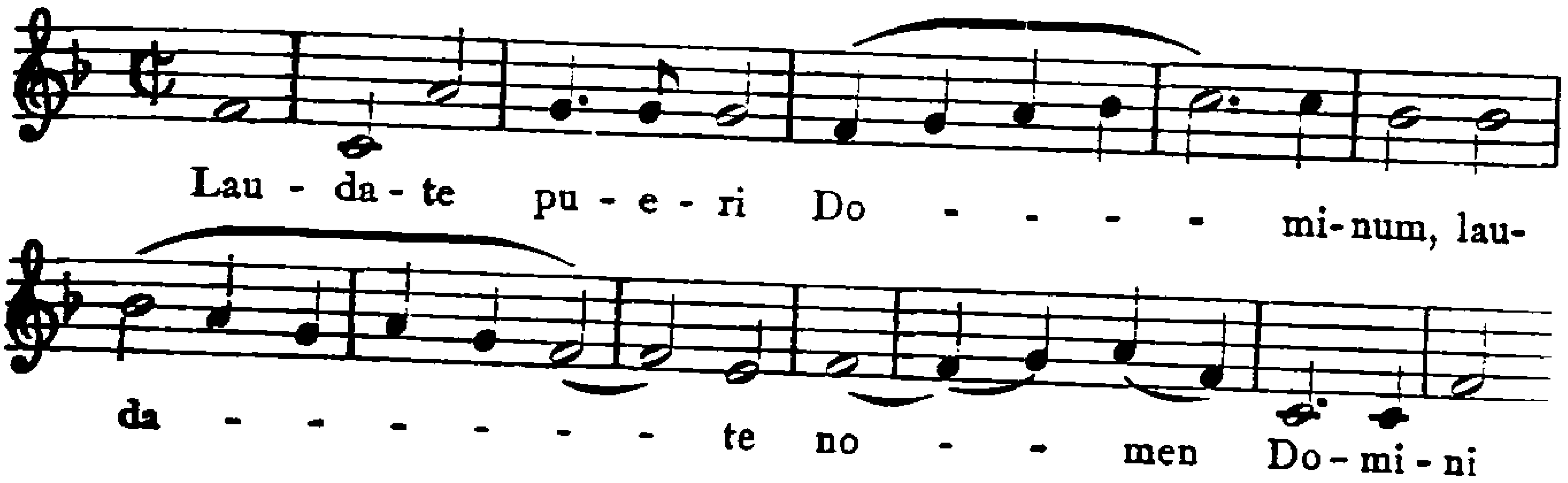
Ihren ersten Psalm beginnen beide Vespern mit der herkömmlichen Emphase auf die Worte Dixit dominus domino meo. Daran schließt sich beide Male ein energischer Satz, der in der ersten Vesper mehr auf den Sinn der einzelnen Textworte eingeht und auch Soli und Chor lebendiger abwechseln läßt als in der zweiten, die, musikalisch allgemeiner gehalten, den Solisten erst beim Gloria patri das Wort vergönnt. Der Chorsatz ist beide Male wesentlich homophon.

Der zweite Psalm Confitebor tibi Domine hat in dem Emollsatz der ersten Vesper (Chor mit untermischten Soli) zu einer geistig besonders hervorragenden Komposition geführt. Das Schuldbekenntnis und die Vorstellung von der göttlichen Majestät durchdringen sich hier in einer ganz eigentümlichen, hochpoetischen Weise. Während der Solosopran sein Bekenntnis in edler Melancholie vorbringt, führt beim Hinzutreten des Chores der Weg durch allerhand dunkle Dissonanzenketten, wie namentlich bei dem geheimnisvoll erschauernden memoriam fecit mirabilium suorum; das fast refrainartig wiederkehrende, straff punktierte Orchestermotiv sorgt immer wieder für einen Zusatz männlicher Herbheit. Das Gloria patri aber schleicht sich hier besonders schön, wie von ungefähr, in die Wiederholung des Anfangs ein. Die zweite Vesper erreicht an dieser Stelle bei weitem nicht dieselbe Höhe und begnügt sich mit dem Ausdruck feierlicher Kraft; am Schlusse verknüpft sie ihr Gloria geistvoll mit dem vorangehenden Orchesterzwischenspiel.

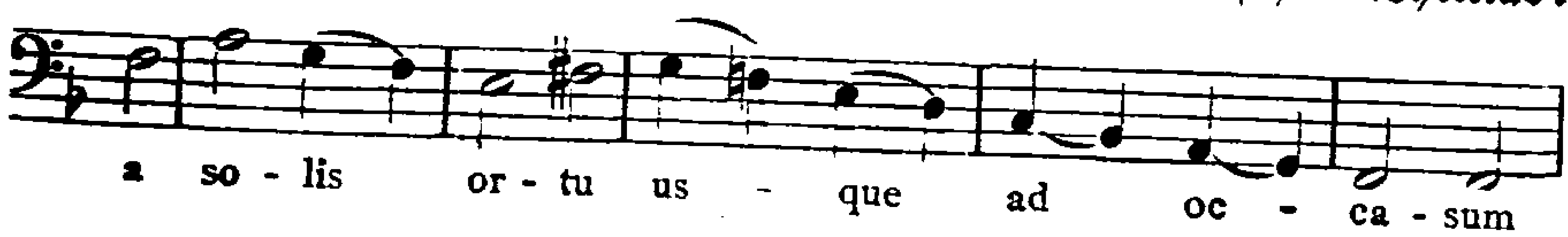
Der dritte Psalm Beatus vir bietet in beiden Vespern, von einigen malerischen Zügen und der sinnvollen Begleitung des Orchesters abgesehen, wenig Eigentümliches und gibt die zuversichtliche Heiterkeit in der herkömmlichen farblosen und geschäftigen Art wieder. Auch

hier wechseln Chor und Solo beständig ab[1], ohne daß der Fluß des Ganzen dadurch unterbrochen wird. Die zweite Vesper verstattet der Kontrapunktik hier einen größeren Raum als die erste.

Wie in der Litanei das Pignus, so war in der Vesper der vierte Psalm Laudate pueri der Haupttummelplatz strenger Satzkunst. Auch Mozart folgt diesem Brauch und hat beiden Sätzen bewußt eine altertümliche Färbung verliehen. Doch huldigt er beide Male statt der strengen Fugenarbeit einer freieren Kontrapunktik, die ganz offensichtlich auf den Text Rücksicht nimmt. Er beginnt in der ersten Vesper[2] mit einem unendlichen Kanon auf das vom Sopran angestimmte, ausdrucksvolle Thema:



Es ist, als ob die Sänger von allen Seiten zum Lobe Gottes zusammenströmten. Allein bald verändert sich nach einer vollständigen Schlußkadenz das Bild. Unter Vorantritt des malerischen Themas:



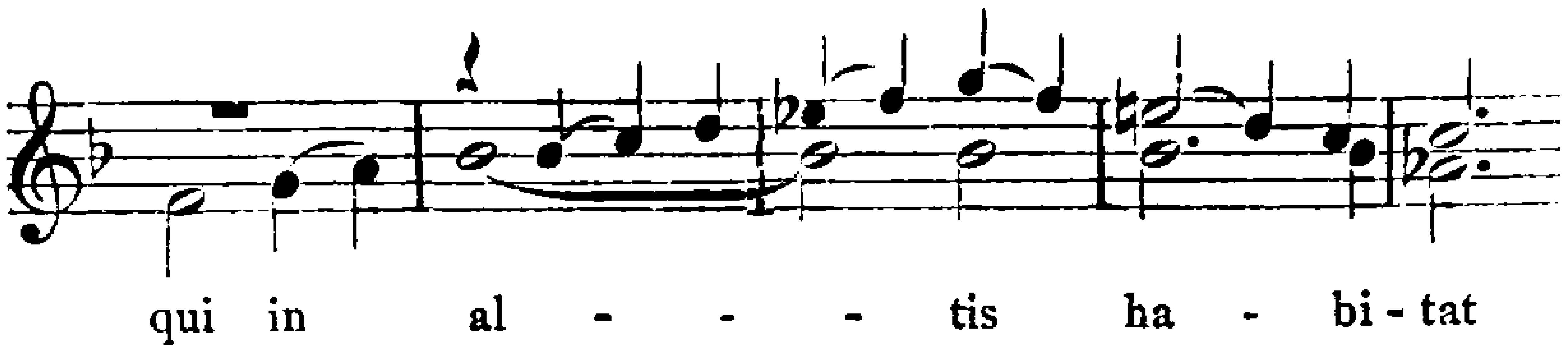
ballen sich die Stimmen schließlich bei dem Jubelruf excelsus super omnes gentes zur Homophonie zusammen, nicht ohne daß im Folgenden auch das Gefühl der Demut zum Ausdruck käme. Da schallt ein neuer Heroldsruf liturgischer Färbung aus dem Sopran hernieder:

,

[1] Die zweite Vesper bringt auf das Wort exaltabitur sogar eine lange Triolenkoloratur. Über die von Mozart nach dem 12. Takte dieses Satzes zuerst geplante, aber dann wieder verworfene andere Fortsetzung vgl. Nottebohm im K.-V.

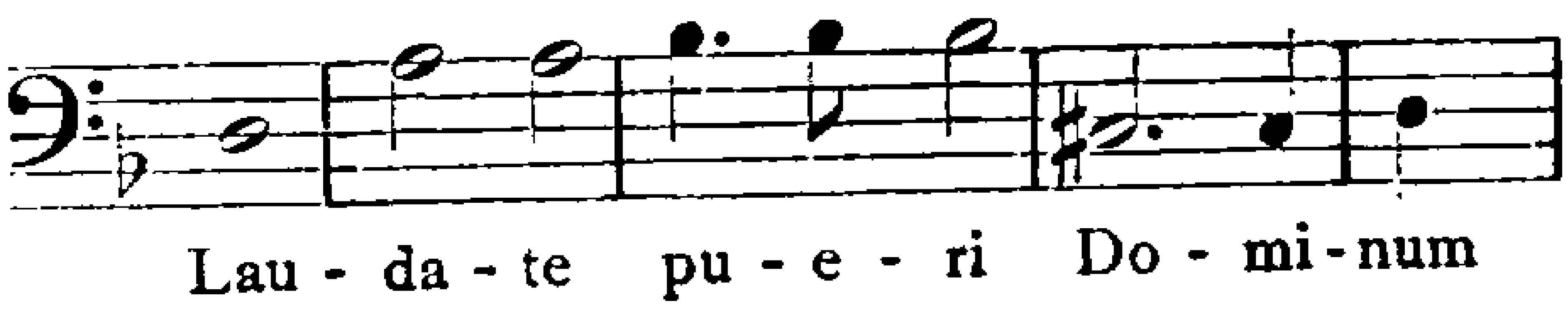
[2] Dieses Laudate wurde zuerst als Offertorium Amavit eum dominus et iusti in Wien bei Diabelli gedruckt.

Der Blick weitet sich zu dem Gotte in der Höhe:



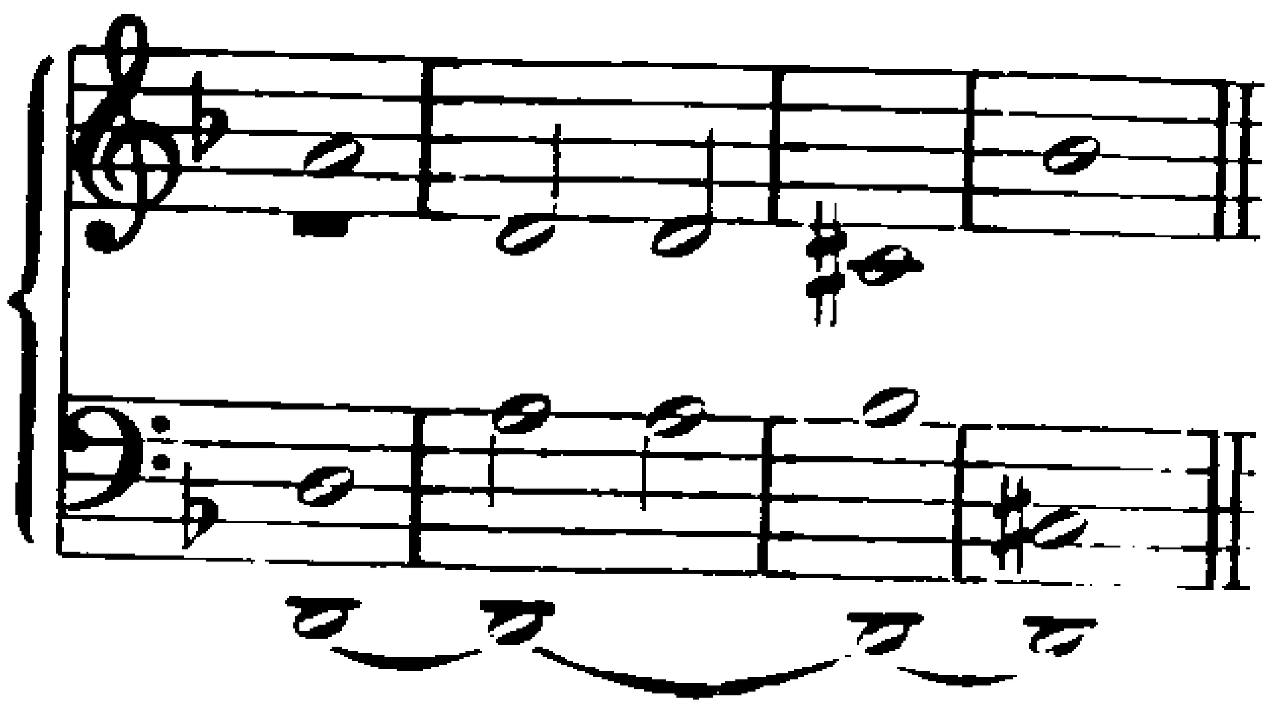
und in gewaltigem Affekt klingt die Frage dieses Satzes auf dem phrygischen Schlusse aus. Im nächsten Abschnitt, der von einem durch die Vorstellung des suscitans hervorgerufenen Trillermotiv der Geigen begleitet wird, wird schon der inopes und pauperes gedacht. Dann beginnt jener Heroldsruf von neuem, diesmal im Alt; die ganze Entwicklung kehrt, teilweise erweitert und in geistvoller Weise variiert, bald homophon bald imitierend wieder und ergreift schließlich auch noch das Gloria, das unter freier kontrapunktischer Verarbeitung früherer Themen in eine breite Coda ausmündet und mit einem großem Orgelpunkt bis zum ff anschwellend auf der Dominante schließt. Das Ganze ist ein Stück, an dem Mozarts alter Lehrer Padre Martini seine helle Freude gehabt hätte, nicht allein wegen des liturgischen Anstrichs seiner Hauptgedanken, sondern auch wegen der echt gesangsmäßigen und dem Texte sinnvoll angepaßten Stimmführung.

Noch strenger und kunstvoller im Satz, aber weniger sprechend in seinen Motiven und überhaupt weniger poetisch im Ausdruck, dafür aber einheitlicher im Aufbau, ist der entsprechende Satz der zweiten Vesper[1]. Sein Hauptthema ist der uralte Fugengedanke mit dem verminderten Septimensprung[2]:



der zuerst regelmäßig allein und dann mit einem einfachen Skalenmotiv zusammen durchgeführt wird. Der dritte Abschnitt stellt dem Hauptthema seine Umkehrung als Kontrapunkt gegenüber, und schließlich treten beim Gloria Thema und Umkehrung zusammen auf dem Grundton als Orgelpunkt auf:

[1] Zuerst gedruckt als Offertorium Sancti et iusti, Wien Diabelli. [2] S. o. S. 160.



während die Geigen ein neues, flimmerndes Motiv erhalten; am Schluß erscheinen dann in eigentümlicher Steigerung die beiden ersten Motive zwischen Singstimmen und Begleitung verteilt; noch ein abgerissenes, chromatisch abwärts steigendes Amen, und der Satz geht in schwerem, fast finsterem Ernst zu Ende. Er ist mit größtem Kunstverstand angelegt und ausgeführt, die Homophonie spielt nur eine kleine Episodenrolle, und doch hat man beim Ganzen weit mehr das Gefühl geistvoller musikalischer Arbeit als wirklich poetischer Durchdringung des Stoffes.

In schroffem Gegensatz dazu bringt der fünfte Psalm Laudate Dominum homophone Solomusik und zwar recht weltlichen Charakters. Die erste Vesper fällt hier sogar mit Melodik und Koloratur in den unverfälschten Opernton, an dem sich auch die obligate Orgel beteiligt. Die zweite Vesper dagegen bringt ein pastorales Idyll voll süßester Schwärmerei[1], so einfach als möglich und von einem Solofagott unterstützt; mit schöner Wirkung wiederholt der Chor zum Schluß das Ganze als Gloria.

Die beiden abschließenden Magnificat greifen in Tonart, Instrumentation und Gesamthaltung wieder auf die ersten Sätze zurück. Sie dürfen natürlich nicht mit den weit breiter ausgeführten, selbständigen Kompositionen dieses Textes verglichen werden, da die größte Kürze geboten war. Trotzdem hat es Mozart zwar nicht in der zweiten Vesper, die auch hier wieder nur ein allgemeines musikalisches Stimmungsbild gibt, aber doch in der ersten erreicht, daß die alten Lieblingsbegriffe des Magnificat, wie z. B. humiles, dispersit, fecit potentiam, den ihnen zukommenden speziellen Ausdruck erhalten, ja vor der Erwähnung des sanctum nomen ejus tut er sogar noch ein Übriges, schließt das Vorhergehende auf der Dissonanz es fis a c′ mit Fermate ab und taucht dann plötzlich in das dunkle Esdur hinab (p mit Po-

[1] Früher bei Diabelli als Graduale gedruckt. K.-V. 115 Anh. Klav.-Ausz. von Rheinberger Berlin 1873. AMZ 1873, 718, 766.

saunen), wie vom Schauer der Andacht ergriffen — eine der eigentümlichsten Stellen dieser Vesper.

So ähnlich sich die beiden Vespern somit auch in der Anlage und Grundauffassung der einzelnen Sätze sind, so ist Mozarts Stellung zu seinem Stoffe doch beide Male recht verschieden. Es ist nicht, wie Jahn meint[1], allein der Unterschied zwischen Harmonik und Kontrapunktik, der die beiden Werke trennt, sondern die erste Vesper stellt, in den Hauptsätzen wenigstens, ihre Musik in den Dienst des Dichterwortes, während die zweite das Dichterwort nur als Anknüpfungspunkt für breite Stimmungsbilder rein musikalischer Art benützt. Eben dieses Überwuchern des rein Musikalischen aber verbietet es, die zweite als kirchliches Werk auf dieselbe Stufe mit der ersten zu stellen.

Seinem ganzen Stil nach könnte auch das Regina coeli in Cdur (K.-V. 276, S. III. 12) in diese Zeit gehören; sowohl die Verarbeitung der Motive als der Wechsel von Chor und Solo deuten darauf hin. Es ist ein einziger Satz von kräftigem, heiterem Glanz, der nur zeitweise durch das stille, inbrünstige Ora pro nobis kurz unterbrochen wird. Ob die offenbar als Einlage in ein deutsches geistliches Oratorium gedachte Sopranarie „Kommet her ihr frechen Sünder" (K.-V. 146, S. VI. 10) ebenfalls in das Jahr 1780 gehört[2], mag dahin gestellt bleiben. Es ist kein bedeutendes Stück, aber stilistisch doch schon so weit fortgeschritten, daß man damit nicht bis 1772 zurückgehen kann[3]. Dagegen scheinen die beiden warm und natürlich empfundenen Kirchenlieder (K.-V. 343, S. III. 16) ihrem Autograph nach in die letzte Salzburger Zeit zu gehören. Die drei Orgelsonaten (K.-V. 328, 329, 336, S. XXIII. 13—15), die gleich ihren Vorgängerinnen einsätzig in der Form, locker in der Arbeit und leicht im Charakter sind, haben die Orgel als obligates Instrument gemeinsam, K.-V. 329 hat außerdem noch zwei Geigen, Oboen, Hörner, Trompeten, Pauken und Baß. Neu ist in K.-V. 336 der Einfluß des Konzerts. Der erste Satz nimmt sich aus wie ein erstes Konzertallegro im Kleinen, wobei die hier besonders reich bedachte Orgel als Soloinstrument einem kleinen Orchester gegenübertritt; sogar die freie Kadenz wird verlangt. Die Durchführung ist allerdings hier, wie in K.-V. 329, auf ein paar überleitende Takte zusammengeschrumpft.

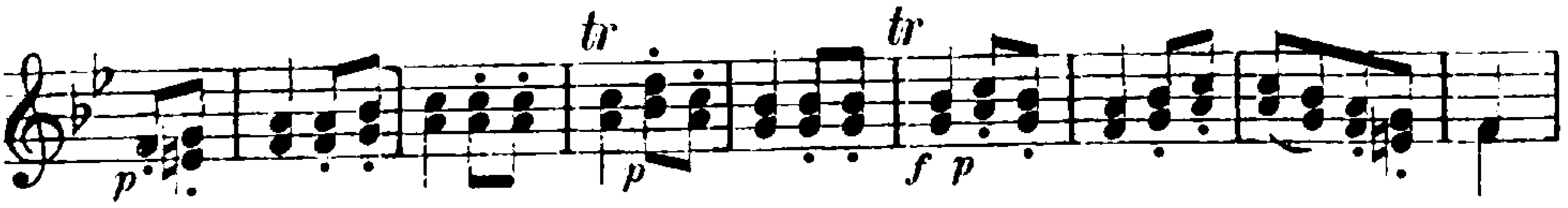
[1] I⁴ 611 ff. [2] WSF II 408. [3] So noch Jahn I⁴ 68.

Den drei Sinfonien in G-, B- und Cdur (K.-V. 318, 319, 338) ist das Fehlen des Menuetts gemein, ein Zugeständnis an den Salzburger Geschmack; auch die Bdursinfonie hat ihr Menuett erst später in Wien erhalten[1]. Ebenso fehlen in allen drei ersten Sätzen die Wiederholungszeichen. Die Gdursinfonie steht außerdem insofern noch für sich, als sie, in einem Zuge durchgehend, den langsamen Satz zwischen die Durchführung und die (verkürzte) Reprise des raschen einschiebt, ein Verfahren, das Mozart bei den Ouvertüren der Pariser opéra comique, besonders Grétrys, kennen gelernt hatte[2]. Im allgemeinen kennzeichnet diese Sinfonien ein entschiedener Fortschritt in der Richtung des späteren, großen sinfonischen Stiles[3]. Selbst da, wo noch der festliche italienische Ouvertürenton vorherrscht, wie z. B. im ersten Satz der G- und Cdursinfonie, wird er sehr bald durch individuelle Züge paralysiert, dort gleich durch den intimen Nachsatz des 3.—5. Taktes, der bereits an ähnliche Partien bei Cherubini erinnert, hier durch die ihn ablösende, energische Marschweise, die zu guter Letzt in ganz überraschender Romantik plötzlich nach Moll ausbiegt. Eine weitere, große Vertiefung weisen die Seitenthemen auf. Die Neigung zur Kantabilität, die Mozart so scharf von Haydn unterscheidet, war zwar schon früher vorhanden gewesen, aber jetzt bekommen diese Gesangsmelodien einen persönlicheren Charakter, sie spinnen, oft unter Durchbrechung des herkömmlichen Periodenbaus, den ihnen zu Grunde liegenden seelischen Vorgang bis in seine feinsten Fäden aus und werden somit manchmal, wie im ersten Satze von K.-V. 336, wo die zweite Themengruppe mehr als doppelt so groß ist wie die erste, geradezu zum Kerngedanken des ganzen Satzes. Ja, der Zug zur Kantabilität ist in dieser Reihe so mächtig, daß auch die neuen Gedanken, die hier nach früherer Manier in den Durchführungen auftauchen, vorwiegend Gesangsthemen sind. Ebenso sind die Übergangsgruppen der Mehrzahl nach individueller und namentlich dem ganzen Stimmungsverlauf organisch besser eingegliedert, und selbst die Durchführungen, so frei und unhaydnisch sie sich auch noch gebärden, verstatten doch nicht mehr allein der frei schweifenden Phantasie das Wort, sondern suchen, namentlich durch strengere Arbeit, wobei

[1] Das lehrt die Handschrift und der Umstand, daß es auf einem besonderen Blatt beigelegt ist. Auch zur Cdursinfonie wurde ein Menuett angefangen, aber nicht vollendet. [2] S. o. S. 672. [3] Vgl. Schultz, Mozarts Jugendsinfonien, 1900, S. 77 ff. Kretzschmar, Führer I⁴ 173 ff.

der doppelte Kontrapunkt eine steigende Rolle spielt, Ordnung und Steigerung in ihre allerdings mit dem Ganzen noch immer lose verbundene Sphäre hineinzubringen. In Aufbau, Gliederung und besonders in der Instrumentation wirken die Mannheimer Eindrücke frisch nach: das zeigt sich namentlich in den jetzt häufiger auftretenden Crescendoübergängen, die zwischen dem früheren, plötzlichen Wechsel von Tutti und Concertino vermitteln. In den Bläsern aber herrscht nicht allein volle thematische Freizügigkeit, sie gehen nach Mannheimer Vorbild auch mit den Streichern ganz neue Verbindungen ein.

Die Bdursinfonie, die auf die heroisch-pathetische in Gdur folgt, zeigt, daß Mozart in der Salzburger Sklaverei doch auch heitere und zufriedene Stunden verlebt hat. Es ist eine der liebenswürdigsten Sinfonien des Meisters, der erste Satz ein idyllisches Genrebildchen, bald schalkhaft, bald schwärmerisch, von kleinen romantischen Dämmerlichtern umspielt, und selbst der ungebetene liturgische Gast aus dem Credo der Fdurmesse in der Durchführung vermag das behagliche Treiben nicht zu stören. Auch das Andante kann sich von dem Idyll noch nicht trennen[1]. Erst das Menuett, dessen besonders geistvolle Instrumentation allein schon auf eine spätere Entstehungszeit hinweist, schlägt kräftigere, ja mitunter sogar finstere Töne an; sein Trio ist einer Melodie der Oboe aus dem zweiten Teil des Hauptsatzes entnommen[2]. Im letzten Satze öffnet Mozart der Lebensfreude alle Schleusen. Ihr Hauptträger ist ein sprühendes, flammendes Triolenmotiv, das bald als Hauptgedanke, bald als Begleitung durch alle Regionen des Orchesters dahinschwirrt. Der ganze Satz gleicht einem frohbewegten Volksfest, bei dem sich die mannigfaltigsten Gestalten, vornehme und geringe, zusammenfinden, ja schließlich stellt sich mit dem alten „Bettlertrio" (Oboen und Fagotte) noch eine Bande Dorfmusikanten ein:



Der Hauptreiz dieses Satzes liegt in der großen Zahl und dem bunten Wechsel der einzelnen Bilder und in der geistvollen Art, wie sie eingeführt

[1] Sein zweites Thema bringt eine Paisiello (S. 438) abgelauschte Mozartsche Lieblingsmelodie, die dann später auch im Klarinettentrio (K.-V. 498) wiederkehrt.
[2] Dieselbe Melodie kehrt, rhythmisch verändert, in Schuberts Impromptu in Asdur für Klavier wieder.

werden, man vergleiche z. B. gleich den ersten Nebengedanken, der unter Anschluß an das vorhergehende doch ganz überraschend nach Gmoll hinübergleitet. Aber auch hier verlangt es Mozart nach einem kantablen Zug. Er erscheint in der Durchführung mit dem neuen Motiv:

das zum ideellen zweiten Hauptthema des ganzen Satzes wird. Seine Verarbeitung erfolgt noch ganz in der alten Schobertschen Sequenzenmanier, ist aber durch die strengere kontrapunktische Behandlung der früheren phantastischen Willkür entrückt.

Die Cdursinfonie weist, wie schon bei ihrem ersten Thema erwähnt wurde, besonders viele romantische Züge auf, die den im Hauptthema liegenden kraftvollen Schwung immer wieder ablenken. Im ersten Satze gehören dazu das breit hinströmende Gesangsthema, das ebenfalls zwischen Moll und Dur hin- und herschwankende Wesen der Schlußgruppe, die mitten in ein lärmendes Tutti drei still beschauliche Takte der Streicher einschiebt, und endlich die Durchführung, die nach einem herrischen Anfang plötzlich wie durch ein Zauberwort in die geheimnisvoll flüsternde Asdurpartie hinübergedrängt wird; es folgt ein überaus sprechender Dialog zwischen Streichern und Bläsern, der mit einem ratlosen Flüstern endet — da tritt mit Mozartscher Plötzlichkeit die Reprise ein. Thematisch ist freilich auch diese Durchführung nicht; sie verbraucht sogar besonders viel neue Gedanken, und trotzdem fesselt sie durch einen wohlberechneten Verlauf der Stimmung. Alle drei Allegros schließen übrigens mit einer dem Hauptthema entstammenden Coda ab, eine Neigung, die bei Mozart zwar schon früher (S. 346) vorhanden gewesen war, nunmehr aber durch die Ouvertüren der Pariser komischen Oper neue Nahrung erhalten hatte. Das Andante der Cdursinfonie mischt dem sonst hier üblichen arkadischen Idyll erstmals entschieden männliche Züge bei und ist auch sonst ein auffallend moderner Satz, besonders wegen der geradezu quartettmäßig zu nennenden Behandlung des Streichorchesters und wegen des merkwürdigen Ineinandergleitens der verschiedensten Stimmungen, worin die Romantik des ganzen Werkes wieder deutlich zum Ausdruck kommt; eine kleine, bei aller Schlichtheit äußerst vielsagende Coda schließt das schöne Stück ab. Auch im letzten Satze fehlen die

romantischen Züge nicht, vor allem in der Durchführung, die, diesmal wenigstens lose mit dem Hauptthema verbunden, durch allerhand teils idyllische, teils seltsam erregte Stimmungen hindurchführt. Aber im allgemeinen herrscht in dem Satze ein energisches, reich bewegtes Leben, dessen Wirkung durch ein sinnvolles Konzertieren zwischen Bläsern und Streichern noch bedeutend erhöht wird. Auch die Nebenthemen sind besonders glücklich und feurig erfunden, offenbar wieder unter Grétryschem Einfluß, so daß das Ganze einen hinreißenden Eindruck macht, trotz den Elementen des alten, italienischen Stiles, die sich auch hier noch gelegentlich hervorwagen.

Die bedeutend größeren technischen Ansprüche, die das **Konzert für zwei Klaviere mit Orchester in Es dur** (K.-V. 365) dem früheren Tripelkonzert (S. 517) gegenüber stellt, lassen vermuten, daß es Mozart nicht für seine Schüler, sondern für sich selbst und seine Schwester komponiert hat. Tatsächlich ziehen die beiden Solisten auch einträchtig und vergnügt zusammen ihres Weges, wie die Mozartschen Geschwister: sie unterhalten sich eifrig über dieselben Themen, wiederholen ihre gegenseitigen Einfälle, variieren sie, fallen einander ins Wort und disputieren auch gelegentlich schalkhaft miteinander, aber ohne daß das gute Einvernehmen jemals durch ernstliche Meinungsverschiedenheiten gestört würde. Trotz einigen Freiheiten im Bau, zu denen namentlich die geistreich veränderte Reprise des ersten Satzes gehört, verläuft alles klar und wohlgegliedert. Der Grundcharakter des Konzertes ist schwungvolle Heiterkeit, die sich im Schlußrondo unter Vorantritt eines alten, schon in einem früheren Divertimento (K.-V. 252) benutzten Volksliedes (S. 505) zu neckischem Humor steigert. Das Orchester verrät in Behandlung und Dynamik Mannheimer Einfluß und verhält sich nach französischem Vorbild[1] den Solisten gegenüber ziemlich zurückhaltend, bringt jedoch mit seinen

[1] Deshalb wird das Konzert auch bald nach der Rückkehr geschrieben sein (WSF II 407). Mozart erbittet sich in Wien (27. Juni 1781) „die Sonate à 4 mains ex B und die zwei Concerte auf 2 Clavier", berichtet auch später, daß er in einer Akademie mit Frl. Aurnhammer das Konzert a due gespielt habe (24. November 1781). Damit stimmt es auch, daß zu der ursprünglichen Begleitung auf einem Beiblatt später zwei Klarinetten — für die Aufführung in Wien — hinzugefügt sind. Das zweite Konzert, welches dort erwähnt wird, ist ohne Zweifel das ursprünglich für drei Klaviere geschriebene und dann für zwei von ihm eingerichtete (S. 517).

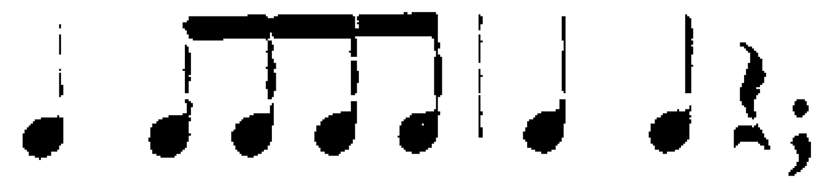
gehaltenen Bläserakkorden in der Begleitung einen neuen, wirksamen Zug hinein[1].

Einen weit höheren Flug nimmt die **konzertante Sinfonie für Violine und Viola in Es dur** (K.-V. 364). Schon das breit angelegte, sinfonische Tutti ihres ersten Satzes entfaltet jene stolze, aber dunkle Pracht, die derartigen pathetischen Es durallegros bei Mozart meist zu eigen ist. Die monumentale Schwere dieses Orchesterblocks wird übrigens, wie auch im ersten Tutti des Schlußsatzes, durch das eigentümliche, starre Festhalten an der Grundtonart verstärkt; auch das von den Bläsern vorgetragene Seitenthema steht in Es dur. Auf einem herrischen Trillermotiv geht es in einem mächtigen Mannheimer Orgelpunktcrescendo auf einen Ausbruch trotziger Leidenschaft zu, der freilich echt Mozartisch schon nach vier Takten resigniert in Synkopen und Chromatik herabsinkt und so den freundlicheren Zuspruch der beiden in diese Schlußgruppe einhakenden Solisten vorbereitet. Indessen ist dadurch der Trotz des Orchesters keineswegs gebrochen. Es kommt zwar auch in diesem ganzen Stück zu keinem strengen Konzertieren im Sinne Ph. E. Bachs, dazu dominieren die Soli viel zu sehr. Aber wo das Orchester selbständig eingreift, geschieht es stets mit dem alten leidenschaftlichen Ton. Auch die Solothemen, deren reiche Zahl und breite Ausführung an die Art der gleichzeitigen Sinfonien gemahnt, stehen mit ihrem teils flehenden, teils herausfordernden Gepräge unter einem merklichen seelischen Druck. In der Durchführung, wo das Orchester einem neuen flehenden Thema der Soli sein altes Trillermotiv entgegensetzt und in ihr virtuoses Getriebe schließlich, jetzt besser gelaunt, sogar noch sein altes Seitenthema hineinwirft, kommt es wirklich einmal zu einem konzertierenden Dialog. Dafür wird freilich bei der Reprise das Orchestertutti stark verkürzt, und nur mit Mühe gelingt es dem Orchester, im weiteren Verlaufe wenigstens sein Seitenthema anzubringen und nach der ausgeschriebenen, figurativen Kadenz auch das Übrige nachzuholen, worauf es mit einem unwirschen, herrischen Aufschwung den Satz beschließt. Dasselbe Verhältnis zwischen Soli und Tutti beherrscht auch das Andante, nur daß die innere Glut hier einen gedämpften, verhaltenen Ausdruck findet. Einzelne Tuttithemen, wie z. B. das schicksalsschwere dritte (mit den Synkopen in den ersten Geigen) weisen deutlich auf entsprechende Gedanken im

[1] Im letzten Satze finden sich einige auffallende Anklänge an die Zauberflöte vgl. G.-A. S. XVI. 10, S. 38 und 39f.

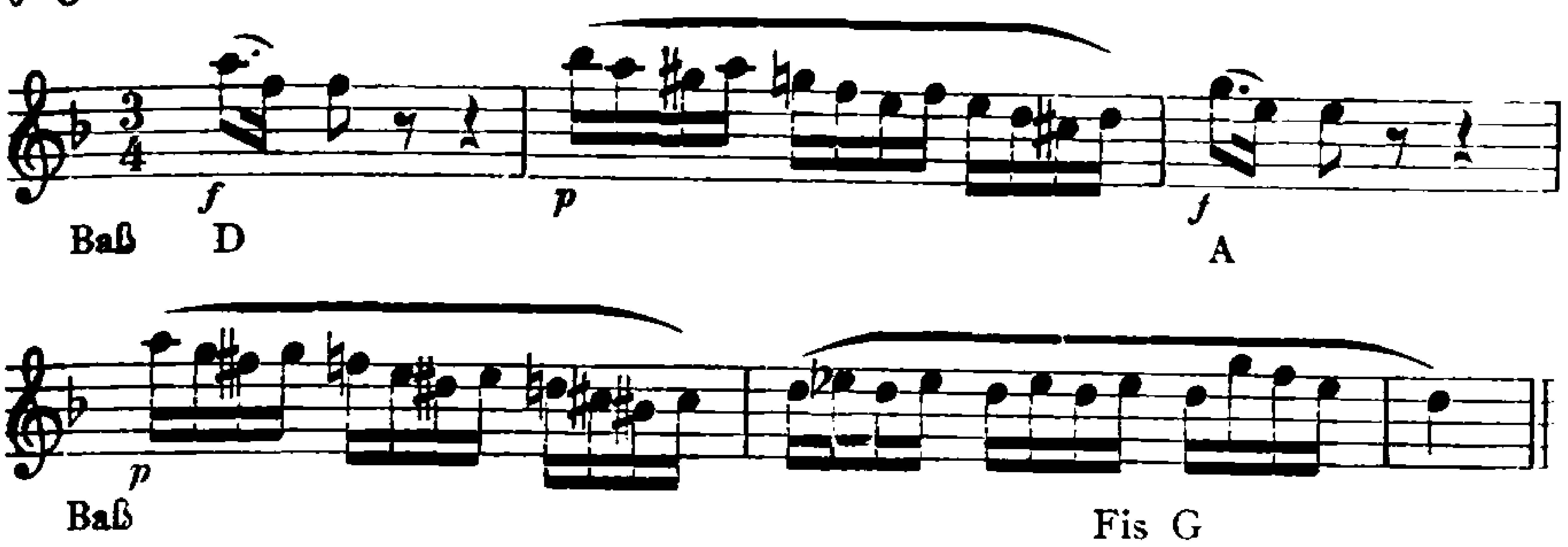
ersten Satze hin. Auch ist die Reprise hier wie dort zu mächtiger Steigerung benutzt. Nach diesem Mittelsatz, der zu den bedeutendsten seinesgleichen unter Mozarts bisherigen Werken gehört, löst das Orchester im Schlußsatz mit seinem damals jedermann vertrauten Allerweltsthema den Bann. Die finsteren Geister sind verschwunden, aber die Kraft ist geblieben, und so rauscht dieser Satz in selbstbewußter Heiterkeit am Hörer vorüber. Die beiden Soloinstrumente sind ungefähr in derselben Weise behandelt, wie in K.-V. 365 die beiden Klaviere, d. h. in friedlichem Wetteifer; manchmal ist sogar eine und dieselbe Melodie einfach auf beide verteilt. Das Ganze aber gehört mit seinen beiden ersten Sätzen zu Mozarts bedeutendsten Konzertleistungen aus dieser Zeit.

Die beiden kleineren Rondos für Horn (K.-V. 371) und Violine (K.-V. 373) sind einfach und klar und geben zu besonderen Bemerkungen keinen Anlaß.

Auch die Serenadenmusik hat verschiedene Treffer aufzuweisen. Schon die D dur-Serenade (K.-V. 320) vertritt die Gattung in ebenso würdiger wie launiger Weise[1]. Ihre beiden Ecksätze tragen ein durchaus sinfonisches Gepräge. Der erste, der übrigens seine langsame Einleitung bei der Reprise im Allegro wiederholt, ist durch einen eigensinnigen, punktierten Rhythmus ausgezeichnet, der sogar den aufblühenden Gesang des Seitenthemas immer wieder brutal stört, der letzte aber überrascht durch eine ebenso lange, als geist- und lebensvolle Durchführung, die sich diesmal ausnahmsweise in Haydns Art ganz an die gegebenen Themen hält. Unter den Mittelsätzen ragen besonders die langsamen hervor. Das Andante der »Concertante« (konzertiert wird darin von je 2 Flöten, Oboen und Fagotten) ist ein entzückender, langsamer Reigen auf den ja vom Don Giovanni her bekannten Festrhythmus 3/4 ; dazwischen flüstert, schwärmt und schmachtet es in den sechs Solostimmen. Weit ernster geht es in dem D moll-Andantino zu, das dem anmutigen Treiben der Concertante Halt gebietet; die Stimmung gemahnt hier deutlich an den Mittelsatz von K.-V. 364, nur ist sie intimer. Wie sehr übrigens Mozart die landläufige Figuration durch Einführung chro-

[1] Im ersten Trio ist in der Originalpartitur die Stimme des Flautino leer gelassen, vielleicht sollte sie der Bläser improvisieren. Zu derselben Serenade gehört wahrscheinlich einer der beiden D dur-Märsche (K.-V. 335, S. X. 8).

matischer Züge verfeinert hat, möge folgende Stelle unseres Satzes zeigen:



Es liegt Abschiedsstimmung über diesem Satz, auf die auch das Posthorn im zweiten Trio des nächsten Menuetts hindeutet: vielleicht galt das Ganze einer Persönlichkeit, die nach Mozarts Anschauung das Glück hatte, Salzburg verlassen zu dürfen.

Noch farbenreicher ist die große Bläserserenade in Bdur (K.-V. 361). Auch sie beginnt nach Haydnschem Brauche, dem sich Mozart in den Sinfonien nur zögernd angeschlossen hat, mit einer bedeutenden, spannenden Largoeinleitung. Das energische, kurz abschnappende Allegrothema[1] gibt schon in der Themengruppe, dann in der Durchführung und endlich noch in der Coda Anlaß zu den mannigfachsten Kombinationen, die Mozarts Reichtum an Phantasie und Klangsinn im hellsten Lichte zeigen. Die Krone des Ganzen ist aber der dritte Satz, das Adagio. Gleich sein erster Takt, in dem die folgende Baßfigur gleichsam erst aus der Tiefe heraufbeschworen wird, weist weit über die Mozartsche Zeit hinaus. Dieses geheimnisvolle Motiv schreitet in Achteln fast ununterbrochen im Basse dahin, in den Mittelstimmen begleitet von dem Rhythmus: , den Mozart auch später in verschiedenen langsamen Sätzen zur Wiedergabe dumpfer, spannender Erregung anwendet. Darüber aber schwebt, unter verschiedene Soli verteilt, ein Gesang von unbeschreiblicher Tiefe der Empfindung und von zauberhafter Klangschönheit, aus Sehnsucht, holder Schwärmerei und zarter Wehmut zusammengewoben, eine Weise, wie sie noch bei keiner Serenade erklungen war. Daß überhaupt hinter der harmlosen Heiterkeit dieses Werks doch auch ernstere und höhere Gedanken stehen, beweist außer der Einleitung und einigen

[1] Vgl. darüber oben S. 653 (Philidor).

Dämmerstellen des ersten Satzes das erste Trio des Menuetts mit seinem finsteren und brütenden Gebaren[1]. Romantische Züge tragen endlich auch der nachkomponierte fünfte und sechste Satz, jener in der Kombination einer zarten, halb hingehauchten langsamen Romanze mit einem grillenhaften Mollallegretto, worin namentlich die Fagotte eine drollige Bewegung entfalten, dieser aber in der schmerzensreichen vierten und dem Märchengeflüster der fünften Variation; die sechste scheint das fehlende Menuett nachholen zu wollen. Dagegen ist das Schlußrondo ein heiterer Kehraus älteren Mozartschen Schlages. Das Konzertieren der verschiedenen Instrumente geschieht in der allerfreiesten Weise; die Stimmführung ist so selbständig, daß von einem Unterschied führender und begleitender Instrumente häufig gar nicht mehr gesprochen werden kann. Mit wunderbarer Sicherheit entlockt Mozart jedem einzelnen die ihm eigentümlichen besten Klangwirkungen, weshalb derartige Stücke gerade in unserer heutigen, für die Feinheiten des Instrumentalkolorits ja besonders empfänglichen Zeit wieder besonderen Anklang finden. Und doch ist Mozart der sinnlich schöne Klang als solcher durchaus nicht die Hauptsache, sondern nur die selbstverständliche Darstellungsform der künstlerischen Idee und ihrer Entwicklung.

Das Ddur-Divertimento (K.-V. 334) schließt sich in Besetzung und Anlage durchaus dem in Bdur (K.-V. 287) an (S. 501); vielleicht ist es sogar für dieselben Spieler geschrieben, denn die Partie des ersten Geigers hat hier wie dort ein stark virtuoses Gepräge. Mozarts soeben beobachtete Neigung, in den Ecksätzen[2] den Serenadencharakter zu wahren, in der Mitte dagegen allerhand persönlichen Empfindungen Raum zu geben, tritt hier besonders deutlich hervor. Die Dmoll-Variationen über das düstere, halb exotische Thema[3] mit dem für Mozart so überaus charakteristischen Synkopenaufschrei des vierten Taktes, führen weit ab aus der Sphäre der Ständchenmusik. Das ist eher eine Trauermusik, die mit ihrem schon im Thema starr festgehaltenen Dmoll eine geradezu trostlose Resignation atmet. Selbst die Dur-Variation löst den Bann nicht, sondern läßt ihn nur noch

[1] Sein Hauptgedanke ist die Umkehrung des Credothemas aus der Fdurmesse.
[2] Das eine Seitenthema des Schlußrondos ist dasselbe wie der neue Durchführungsgedanke im ersten Satze der Bdur-Sinfonie. [3] Das Seitenstück dazu sind die Dmollvariationen der Violinsonate in Fdur (K.-V. 377), deren zweite mit der ersten des Divertimentos sogar motivisch verwandt ist.

drückender erscheinen, und auch die sechste bringt noch eine weitere Schattierung hinzu: das wild Phantastische. Es mag in diesen Variationen, die an schwerem Ernst alle ihre Vorgänger überragen, viel von der bitteren Entsagung jener Salzburger Tage stecken. Einmal heraufbeschworen, hat sie sich aber auch in den anderen Mittelsätzen festgesetzt. Sogar das von französischer Grazie erfüllte Menuett, dessen wiegende Melodie von der ersten Geige und Bratsche in Oktaven vorgetragen und von der zweiten mit echt ständchenmäßigen Gitarrenakkorden begleitet wird, hat im zweiten Teil seines Hauptsatzes einen solchen plötzlichen Ausbruch. Das zweite Menuett aber hat nicht allein zwei Trios in Moll, von denen das erste mit seinen Septimensprüngen ein besonders unheimliches Gepräge trägt, auch in seinen Hauptsatz mischen sich die düsteren Gestalten ein, wie namentlich in der höchst genialen Erweiterung des Hauptthemas bei der Wiederholung, und bezeichnend ist, daß in den meisten derartigen Stellen gerade die Tonart D moll, Mozarts Schicksalstonart, es ist, die dem hellen D dur gegenüber immer wieder ihre Rechte fordert[1].

Auch das Oboenquartett (K.-V. 370) trägt Serenadencharakter, den nur der ernste Mittelsatz, wiederum in D moll, auf kurze Zeit verläßt. Im ersten Satz fällt die reich variierte Reprise auf, das Schlußrondo auf ein stark französisch angehauchtes Thema fesselt vor allem durch die überraschende und humorvolle Art, wie das Hauptthema immer wieder eingeführt wird.

Die B dursonate für Klavier (K.-V. 333) ist ein Werk von stellenweise ganz merkwürdig verinnerlichter Tonsprache, die in den Durchführungen der beiden ersten Sätze einen recht leidenschaftlichen Ausdruck annimmt, im Schlußsatze sich jedoch zu einer froh (vgl. den Septimenjuchzer) dahinschlendernden Heiterkeit durchringt. Dieses Finale ist aber auch formell wichtig als eine weitere Station auf dem Wege zu den späteren Rondos Ph. E. Bachschen Schlages: es begnügt sich durchaus nicht mehr mit dem lockeren Wechsel eines Hauptgedankens mit mehreren Episoden, sondern bringt das Hauptthema selbst gelegentlich in ganz veränderter Beleuchtung, wandelt auch die Seitenmotive ab und greift ursprüngliche Neben- und Verbindungsglieder heraus, die nun plötzlich zu Helden ganzer Partien werden — kurz, die ganze Form wird vereinheitlicht und vergeistigt.

[1] Ob zu diesem Divertimento der Marsch (K.-V. 445, S. X. 21) gehört (WSF II 407), mag dahingestellt bleiben.

Ja sogar eine Kadenz erscheint, die eines jener Nebenmotive bis ins Heroische hinauftreibt. Ansätze zu dieser Behandlung treten freilich schon früher auf, und besonders die Finales der gleichzeitigen Divertimenti bieten Ähnliches.

Die ziemlich virtuos gehaltene Violinsonate in B dur (K.-V. 378) hält sich noch an die ältere Weise, ja sie bringt in der durchweg neue Gedanken enthaltenden Durchführung des ersten Satzes sogar noch einen leidenschaftlichen Erguß Schobertschen Stiles in Sequenzen. Der Satz ist außerdem durch eine große Anzahl und behagliche Breite seiner Themen ausgezeichnet, er hat sozusagen zwei Seitenthemen[1]. Die Krone des Ganzen ist das gefühlsinnige Es dur-Andantino, das in seinem dritten Teile in genialer Weise den ersten Abschnitt des Hauptthemas und den zweiten des Seitenthemas eng aneinanderrückt und dann in einer wunderbaren Coda von echt Mozartscher Poesie die beiden Hauptstimmungen des Satzes wie in rosigem Dämmerlicht entschwinden läßt[2].

Den drei Soloszenen für Sopran (K.-V. 368, 369, 374) merkt man die Nähe des Idomeneo an, was die Freiheit der Formbehandlung anbetrifft. Die beiden ersten verbinden einen langsamen Abschnitt mit einem raschen, die erste wiederholt sogar beide; charakteristisch ist, daß der Text des langsamen Satzes beide Male mit anderer Musik in den Allegros wiederkehrt. Die erste ist eine ausgesprochene Bravourarie, während die zweite schon im Rezitativ einen höheren Schwung nimmt. Die dritte ist ein einfaches, aber anmutiges Rondo, einer Zeïra in den Mund gelegt, mit behaglich ausgesponnenen Ritornellen[3] und einem immer wiederkehrenden Schlußrefrain. Die Haltung des Ganzen gemahnt deutlich an die Pariser opéra comique[4].

Auch im deutschen Liede zeigt sich bei Mozart nunmehr ein beträchtlicher Fortschritt. Zwar folgt er auch jetzt noch durchaus dem

[1] Auf die Ähnlichkeit der Fortsetzung des zweiten mit einem Gedanken aus einem Chr. Bachschen Violinkonzert macht Schering, Gesch. des Instrumentalkonzerts S. 161 aufmerksam. [2] Das unvollendete Allegro (K.-V. 372), das später von Stadler in sehr anspruchsvoller und wohl kaum Mozartscher Weise vollendet wurde, bietet nichts Besonderes. [3] Das eine davon bringt bereits die kleine kanonische Partie, die im ersten Finale der Zauberflöte auf die Worte „und er lebte ohne sie in der besten Harmonie" wiederkehrt. [4] Das Hauptthema ist ein Absenker der Oboenmelodie aus Glucks Orfeo (Che puro ciel) und erscheint dann wieder im Andante der Jupitersinfonie.

strophischen Prinzip, auch deutet die Beigabe der Mandoline bei „Komm liebe Zither" (K.-V. 351) und bei der „Zufriedenheit" (K.-V. 349)[1] auf rein volkstümliche Lieder geselliger Natur hin. Aber schon in diesen beiden[2], äußerlich bescheidensten Liedern zeigt sich der Meister, sowohl was den Aufbau und die Freiheit von jeder Konvention, als auch die eigene Physiognomie eines jeden einzelnen betrifft. Beide sind sich auf den ersten Blick ziemlich ähnlich, und doch gehört die „Zufriedenheit" demselben Gebiete herzlicher Naturfreude an, wie das berühmte Mailied (K.-V. 596), während „Komm liebe Zither" bereits jenen verführerisch sinnlichen Anstrich hat, der später dem

---

[1] Nach Nottebohm, Mozartiana S. 130 ist die Bearbeitung dieses Liedes für Klavier nicht sicher verbürgt, doch spricht sie Deiters J II[4] 72 auf Grund der Änderungen in der Singstimme wohl mit Recht Mozart zu. [2] Das Wiegenlied „Schlafe mein Prinzchen" (K.-V. 350, S. VII. 12) ist zuerst bei Nissen, Nachtr. S. 20 veröffentlicht. Nissen teilte auch André 1826 mit, nach dem Urteil von Kennern sei das Werk Mozarts würdig, Mozarts Schwester könne sich freilich einer solchen Komposition ihres Bruders nicht entsinnen. Auf seine Frau beruft sich Nissen indessen bezeichnender Weise nicht. Nottebohm wies im N.-B. auf einige grobe Verstöße gegen Deklamation und Stimmführung in Nissens Fassung hin, die unmöglich von Mozart herrühren können. Seitdem sind an der Echtheit der Komposition immer wieder Zweifel aufgetaucht, vor allem bei Jahn, Köchel, Deiters und M. Friedländer, der Vj VIII, 275 ff. als Textdichter F. W. Gotter herausstellte. Dagegen hält Joh. Ev. Engl (12. Jahresber. des Mozarteums 1892, 42 ff.) an Mozarts Autorschaft fest. Später gelang Friedländer der Nachweis, daß die Komposition von Flies herrühre und unter seinem Namen schon 1795/96 im Druck erschienen sei (JP 1896, 69 ff.). Nun steht aber in dem jüngst bekannt gekannt gewordenen Tagebuch Konstanzes (das sich jetzt in meinem Besitze befindet) unter dem 27. September 1828: „an Dr. F[euerstein] statt des Wiegenlieds eine andere composizion meines Mozarts beygelegt." Vgl. E. Bücken, Beiträge usw. aus dem Antiquariat J. Rosenthal, München, Heft 6. Daraufhin trat J. Ev. Engl neuerdings wieder für die Echtheit des Liedes ein (35. J.-Ber. des Mozarteums 1916, 35 ff.). Trotzdem bleibt der Fall sehr zweifelhaft, da Konstanze in Echtheitsfragen eine durchaus nicht einwandfreie Quelle ist. Und wenn sie das Lied durch eine andere Mozartsche Komposition ersetzen wollte, sieht das nicht so aus, als wäre sie selbst doch nicht ganz sicher gewesen? Endlich erweckt auch der Stil des Liedes Bedenken. Eine gleiche schematische Teilung in lauter gleich gebaute Zweitakter findet sich bei keinem zweiten Mozartschen Liede, auch seine einfachsten sind mehr auf Mannigfaltigkeit, auf persönliche Züge bedacht (vgl. K.-V. 349, 351). Das „Wiegenlied" ist die Schöpfung eines Talents, aber keines Genies, und sollte Mozart doch sein Verfasser sein, so gehört es eben zu seinen rasch hingeworfenen Gelegenheitskompositionen. Das Melisma des vorletzten Takts ist nicht Mozartisch, sondern damals auch im Lied Gemeingut.

Mandolinenständchen des Don Giovanni zu eigen ist. Ein ganz anderer Geist weht dagegen in den drei Liedern „Ich würd' auf meinem Pfad“, „Sei du mein Trost“ und „Verdankt sei es dem Glanz“ (K.-V. 390—392) aus Hermes' Roman „Sophiens Reise“. Das bedeutendste davon ist das erste, bezeichnenderweise wieder in Dmoll stehende; es geht bei aller Knappheit doch weit über den recht selbstgefälligen Text hinaus und gibt ein Bild tiefster seelischer Zerrissenheit vom leisen Schmerz bis zur wilden Anklage an das Schicksal. Welchen Raum würde wohl ein späterer Komponist statt dieser 13 Takte beansprucht haben? Mozart aber erreicht sein Ziel allein durch eine dem beständigen Stimmungswechsel getreu folgende Melodik[1] und durch eine echt Mozartisch den Mollcharakter straff festhaltende Harmonik, die an Kühnheit im damaligen Liede ihresgleichen sucht. Auch das zweite Lied ist voll von persönlichen Zügen, zu denen gleich der schon auf Schubert vorausweisende, sanft in die Tonart hineingleitende Anfang gehört. Beim dritten Liede ist der selbstbewußte Ton charakteristisch, in dem hier das Verhältnis von Hoch und Niedrig behandelt wird; das ist ebenfalls ganz mozartisch.

[1] Betrachtet man die vier Strophen auf Deklamation und Stimmungsgehalt, so zeigt sich, daß es wohl die letzte war, die die Melodie des Ganzen ins Leben rief.

König Thamos. Zaïde

Mozarts Musik zu Geblers „Thamos, König in Egypten" ist sein erster und einziger Beitrag zur Gattung der Schauspielmusiken, die als solche bis ins Mittelalter zurückgeht, dann durch die Oper stark zurückgedrängt, aber niemals ganz verdrängt wurde, bis sie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, zur selben Zeit, da das Melodram seinen Siegeszug antrat, eine neue Blütezeit erlebte. Es ist bezeichnend, daß das Hauptgebiet dieser Art von schildernder Musik wiederum Frankreich war. In Deutschland hat sich J. A. Scheibe zuerst wieder ihrer erinnert, praktisch mit seinen Musiken zu Corneilles Polyeucte und Racines Mitridate (1738 für das Theater der Neuberin), theoretisch im 67. Stück seines „Critischen Musicus". Die Anfangssinfonie, so heißt es hier, soll sowohl das ganze Drama als auch seinen Anfang vorbereiten, die Zwischenaktssinfonien aber sollen nicht nur die Stimmung des vorhergehenden Aktes ausklingen lassen, sondern auch in die des folgenden überleiten; die Schlußsinfonie endlich soll den Eindruck des Dramenschlusses verstärken. Sogar über die Wahl der Instrumentation werden besondere Hinweise gegeben. Scheibes Vorgang folgten Chr. G. Scheinpflug mit einer Musik zu Racines Mitridate (1754), J. Chr. Hertel mit einer solchen zu Cronegks Olint und Sophronia u. a., endlich J. Fr. Agricola mit einer Musik zu Voltaires Semiramis, die ihrerseits Lessing zu seinen Ausführungen über die Zwischenaktsmusik veranlaßt hat[1]. Er beruft sich darin ausdrücklich auf Scheibe, weicht aber insofern von ihm ab, als

[1] Hamburg. Dramaturgie I 26.—27. Stück. Über die ganze Frage vgl. E. Hanslick, Suite 1885, 100 ff.

er den Zwischenaktssinfonien nur einen abschließenden, nicht aber auch einen vorbereitenden Charakter zuspricht. In Süddeutschland schrieb 1777 Mich. Haydn in Salzburg eine Musik zu Voltaires Zaïre, die nach L. Mozarts äußerst anerkennendem Bericht[1] mehr in Scheibes als in Lessings Sinn gehalten war. 1779 folgte in Mannheim eine Hamletmusik des Abtes Vogler[2]. Einen starken Rückhalt erhielten diese Bestrebungen offenbar auch durch die regelmäßigen entreactes der Pariser komischen Oper, die, wie gezeigt wurde[3], die ganze Frage in der mannigfachsten Weise zu lösen versuchten.

Mozarts Komposition der beiden Thamoschöre im Jahre 1773 war aber nicht bloß der erste schüchterne Versuch, eine neue Gattung zu erobern, sondern sie knüpfte zugleich das erste künstlerische Band mit den ja später für seine Entwicklung so wichtig gewordenen freimaurerischen Ideen. Denn Geblers Drama war gleich Wielands Dschinnistan-Märchen, auf die bei der Zauberflöte zurückzukommen sein wird, stark von dem maurerischen Roman „Sethos" von Terrasson beeinflußt, der 1731 zuerst in Paris erschienen war[4]. Der Inhalt des Dramas ist folgender:

Menes, der König von Ägypten, ist durch einen Empörer Ramesses vom Throne gestürzt und dabei nach allgemeinem Glauben getötet worden, herrscht aber unter dem Namen Sethos als weiser Oberpriester im Sonnentempel zu Heliopolis und behütet dabei die Liebe seiner Tochter Tharsis, die, ohne den Vater zu kennen, gleichfalls unter anderem Namen aufgewachsen ist, und des Thamos, des Sohnes jenes Ramesses. Nach dessen Tode verzichtet Sethos-Menes freiwillig auf den Thron zu Thamos' Gunsten. Allein dessen Vertrauter, der Fürst Pheron, der Tharsis liebt und durch ihre Hand den ägyptischen Thron zu erringen hofft, stiftet eine Verschwörung gegen Thamos an, unterstützt von der wilden Mirza, der Vorsteherin der Sonnenjungfrauen. Dieser gelingt es, Tharsis zum Verzicht auf ihre Liebe zu Thamos zu veranlassen, während er selbst allen Warnungen zum Trotz an seinem Vertrauen zu Pheron festhält. Nach mannigfachen Irrungen klärt Sethos die Liebenden auf. Als Pheron mit Waffengewalt zu seinem Ziele zu gelangen strebt, tritt er dazwischen und gibt sich

[1] B III 200 f., 206. [2] Betracht. d. Mannh. Tonschule I 253 ff., 313 ff. [3] S. 647 f. [4] Vgl. Junk, Göthes Fortsetzung der Mozartschen Zauberflöte, Forschungen z. neueren Lit.-Gesch. (Muncker) Heft 12, 1900. Komorcynski, E. Schikaneder 1901, S. 118 ff. Gebler war 1784 Großmeister der Distriktsloge zum neuen Bund, Lewis, Gesch. der Freimaurerei in Österreich S. 162. Werner a. a. O. S. 119, 157.

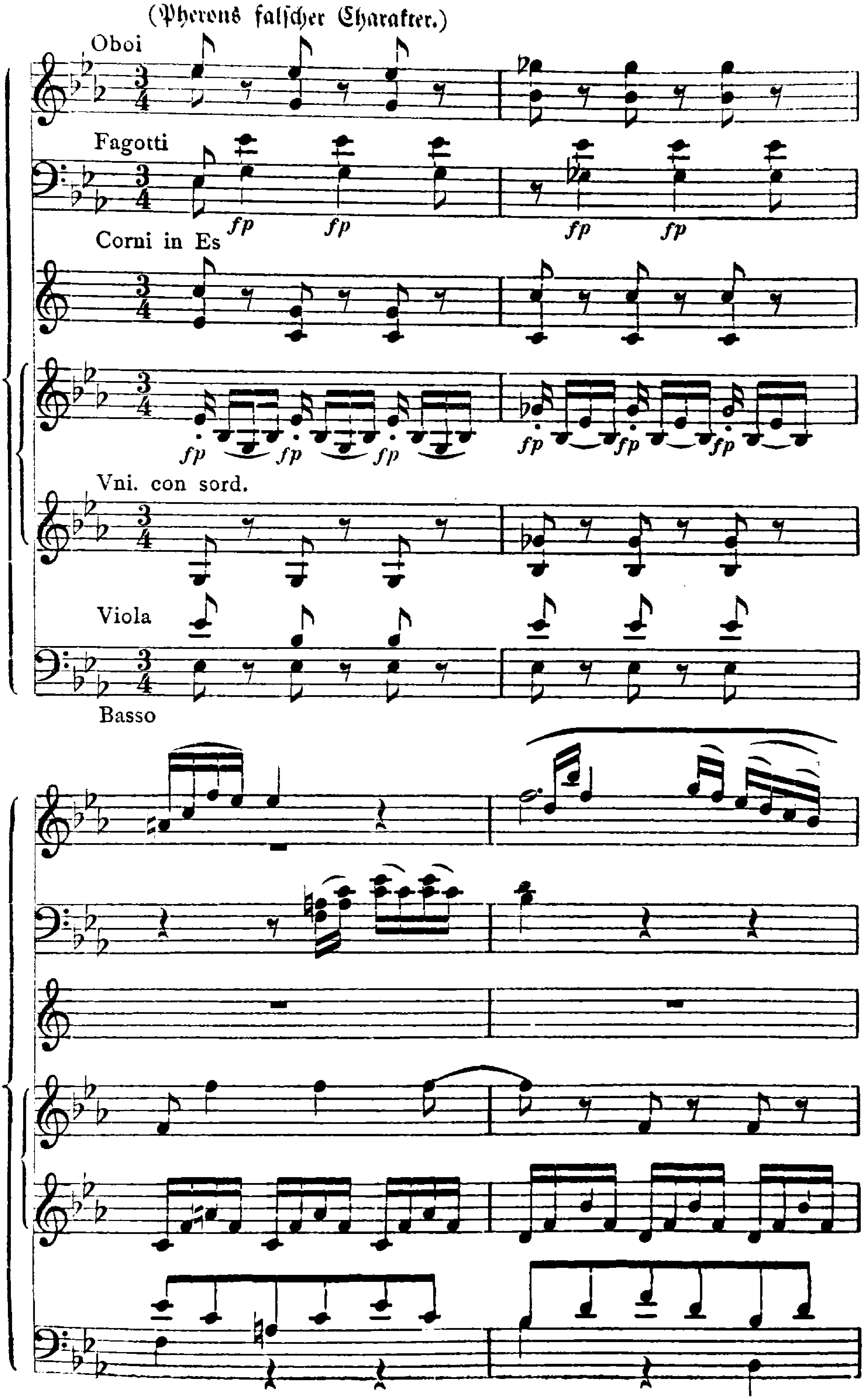
als Menes zu erkennen. Pheron wird entwaffnet, Thamos mit Tharsis vereint und auf den Thron erhoben. Mirza ersticht sich selbst, während Pheron unter Gotteslästerungen vom Blitze erschlagen wird.

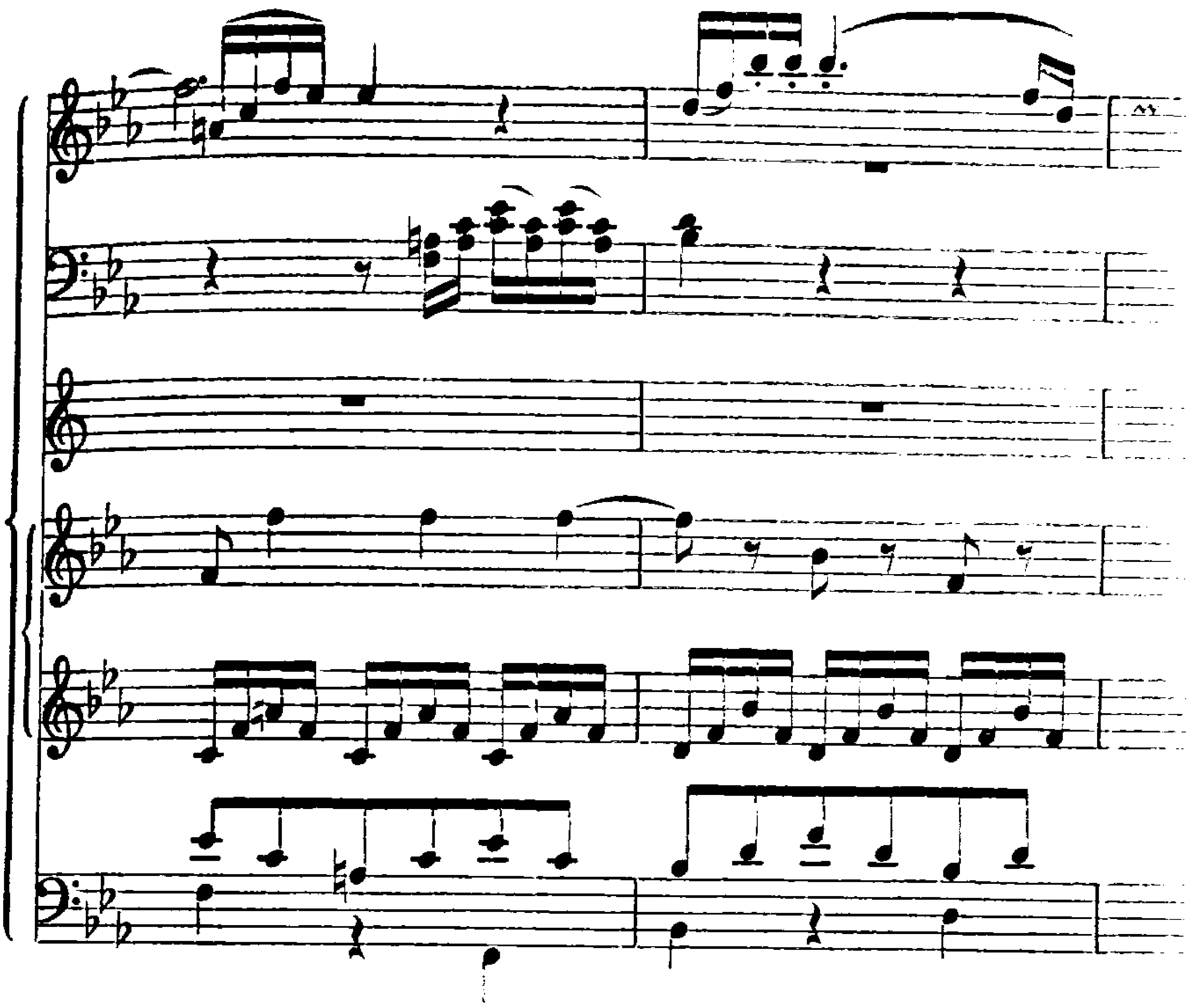
Das Fehlen einer Ouvertüre ist offenbar daraus zu erklären, daß das Stück gleich mit einem großen Chorsatz beginnt[1]. Die Zwischenaktsstücke knüpfen teils nach Lessings Forderung nur an den Schluß des vorhergehenden Aktes an, teils vermitteln sie nach Scheibes Grundsatz zwischen den beiden Akten. Kurze Überschriften erklären jedesmal den Inhalt[2]. So steht über dem ersten Satz: „Der erste Aufzug schließt mit dem genommenen Entschluß zwischen Pheron und Mirza, den Pheron auf den Thron zu setzen". Auf Mirzas Schlußworte: „Mirza ist ein Weib und zittert nicht. Du ein Mann: herrsche oder stirb!" fällt das Orchester mit drei feierlichen, durch Pausen gehobenen Akkorden ein, dann beginnt eine richtige, einsätzige Sinfonie (Allegro Cmoll). Was die Charakteristik in diesen und den meisten folgenden Sätzen betrifft, so muß gleich von vornherein bemerkt werden, daß die Programmusik des 18. Jahrhunderts weit gemäßigtere Ziele verfolgte, als die auf liebevolle Einzelschilderungen bedachte des 19. Sie neigt vor allem weit weniger dazu, zugunsten treuer Wiedergabe des Programms von der überlieferten Form abzugehen. So ist auch das Mozartsche Stück ein Sonatensatz mit Themengruppe, Durchführung, Reprise und Coda, der, ohne bedeutend zu sein, doch mit den Mozart eigentümlichen Ausdrucksmitteln ein treffendes Stimmungsbild entwirft.

Noch allgemeiner lautet das Programm des zweiten Zwischenakts: „Thamos guter Charakter zeigt sich am Ende des zweiten Aufzugs. Der dritte Aufzug fängt sich mit Thamos und dem Verräter Pheron an." Auch hier gibt Mozart einen dreiteiligen Sinfoniesatz, nur daß er bei der Reprise nach bekanntem Brauche das erste Thema erst am Schluß, als Coda, wiederholt. Aber diesmal sind die Themen dem Charakter der beiden Personen angepaßt und mit Überschriften versehen:

---

[1] Ob die Gdursinfonie (K.-V. 318) als Ouvertüre zu diesem Drama gedacht war (J I[4] 618, A.) ist, doch sehr zweifelhaft. [2] Obwohl sie in der Originalpartitur zum Teil von L. Mozart herrühren, so entsprechen sie doch ohne Zweifel Wolfgangs Absichten, wie O. Jahn AMZ 1886, 163 treffend nachweist.


(Pherons falscher Charakter.)
Oboi
Fagotti
fp
Corni in Es
Vni. con sord.
Viola
Basso



Auch hier handelt es sich um ganz allgemeine, mit der üblichen sinfonischen Form dargestellte Gegensätze; immerhin aber kommen sie mit einer Schärfe zum Ausdruck, die für den damaligen Hörer genügte[1].

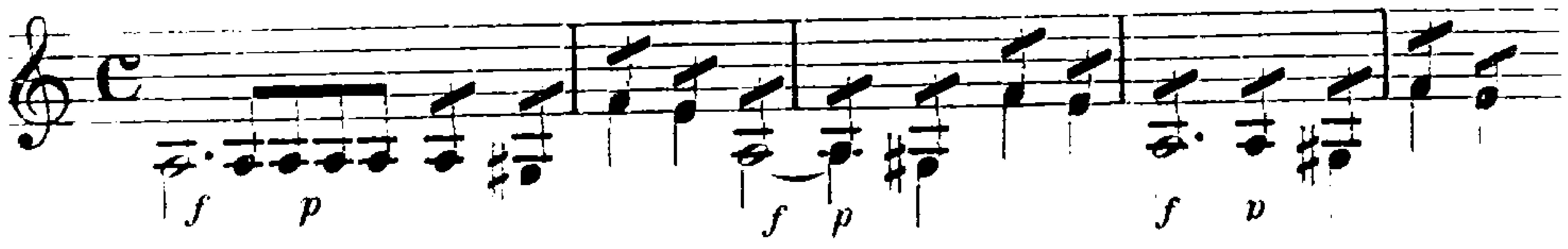
Weit deutlicher wird Mozart dagegen im dritten Zwischenakt. Die Überschrift lautet zunächst: „Der 3te Aufzug schließt mit der verräterischen Unterredung der Mirza und des Pherons". Ein wilderregter, von einem echt Mozartschen Trotzrhythmus durchpulster Gmollsatz rast mit unheimlicher Raschheit vorüber, dann geht der Vorhang zum vierten Akt auf, und es erscheint ein Melodram der Tharsis (Sais). Trotzdem Mozart nur einzelne Stichworte angibt, so kann doch kein Zweifel darüber bestehen, daß das ganze Stück melodramatisch vorgetragen wurde. Wir haben also hier die erste Frucht von Mozarts Bekanntschaft mit Benda vor uns, handelt es sich doch ebenfalls um einen großen Monolog; eigentümlich ist nur, daß der ganze Satz

[1] Man beachte, daß Pheron hier mit harmonischen und dynamischen (vgl. die sf-Synkopen der Fagotte) Mitteln, Thamos dagegen melodisch, mit einer Gitarrenbegleitung der Geigen, charakterisiert ist.

ohne die sonst üblichen Pausen für die Deklamation frei, aber in ununterbrochenem Flusse bis zum Ende fortläuft; nur die Einheit der Tonart und die Modulation nach der Dominante in der Mitte erinnern noch an das alte Verfahren. Ganz am Schlusse wird, gleichfalls nach Bendaschem Vorbild, die Musik des Anfangs wiederholt [1]. So tritt bei diesem ersten melodramatischen Versuch Mozarts die Musik besonders selbstherrlich auf; gleich die „Zaïde" geht hierin nach dem Beispiel Bendas weit gemäßigter zu Werke und bringt die Deklamation nicht allein „unter der Musik", sondern auch zwischen sie hinein.

Der vierte Zwischenakt malt die „allgemeine Verwirrung" des Aktschlusses in heftigen Akzenten. Plötzlich erscheint ein ernstes, würdevolles Seitenthema, das in fortwährender Wiederholung auch die Durchführung beherrscht und in der Reprise den Dmollsatz schließlich noch ins strahlende Ddur hineintreibt. Es ist Thamos selbst, der hier den Verschwörern gegenübertritt und so der eigentliche Held des Satzes wird. Der mit dem Drama vertraute Hörer war auch hier nicht im Unklaren, und damit war der Zweck dieses Stückes erfüllt [2].

Der Schlußsatz schildert „Pherons Verzweiflung, Gotteslästerung und Tod" mit dem alles dies begleitenden „Donnerwetter", das indessen erst im Verlaufe des Satzes beginnt. Verglichen mit seinen französischen Mustern ist dieser »orage« bescheiden, aber er vergißt über dem Naturereignis auch den Lästerer Pheron nicht, der in dem merkwürdigen Unisonomotiv:



seine Teufelsnatur ganz offen enthüllt und zum Schlusse in gewaltigem Skalengange zu Boden stürzt [3]; von der sonst sehr beliebten Wiedergabe des allmählich abziehenden Wetters hat Mozart darum abgesehen [4].

1 An Stelle des ersten Allegrettos sollte Anfangs ein stark französisch angehauchtes Andantino stehen (vgl. den R.-B.), das Mozart später mit Recht als zu tändelnd gestrichen hat. 2 Das erkennt auch Jahn I^{4} 623 an, freilich nicht ohne einige an dieser Stelle nicht recht begreifliche Bemerkungen im Sinne der damaligen Antiprogrammusiker. 3 Ganz ähnlich schildert Jommelli in seinem Fetonte sowohl Phaethons als Klymenes Tod (S. 289 und 301 der Neuausgabe). 4 Die Orchestration ist in allen diesen Sätzen die gewöhnliche Salzburger: Streichquartett, Oboen, Hörner und Fagotte, dazu im ersten, vierten und fünften Zwischensatz noch Trompeten und Pauken.

Überblickt man diesen durch die Pariser Eindrücke und das Melodram hervorgerufenen programmatischen Versuch Mozarts, so zeigt sich darin noch ein Schwanken, daß er das eine Mal (1., 2. und 4. Zwischenakt) das Programm mit Hilfe der bestehenden musikalischen Formen zu bewältigen strebt, das andere Mal aber (im 3. Zwischenakt und im Schlußsatz) zu seinen Gunsten eine ganz freie Gestaltung vorzieht. Das war ja im Großen und Ganzen auch der Standpunkt der dramatischen Ballettkomponisten, die dann ihrerseits wieder tiefe Spuren im Melodram zurückgelassen haben. Bemerkenswert ist, daß Mozart die beiden frei gehaltenen Sätze auch am überzeugendsten gelungen sind. Hier war die dramatische Situation tatsächlich derart, daß sie sein dramatisches Feuer zu entzünden vermochte, und sofort sehen wir ihn alle formalen Rücksichten hinter sich lassen. Die Vorwürfe der übrigen Stücke waren für eine solche persönliche Anteilnahme weit weniger geeignet. Daß daran zum größten Teil das Drama schuld war, bemerkt Jahn mit gutem Recht[1]; es gehört einer Zeit an, da das Wiener Theater noch durchweg im französischen Fahrwasser schwamm, und was es Neues brachte, das freimaurerische Gewand, war nur zu sehr geeignet, das Didaktische auf Kosten des Dramatischen in den Vordergrund zu rücken. Daß es trotzdem so großen Anklang fand[2], beweist nur, wie stark damals trotz Lessing der französische Geschmack auch die deutsche Literatur noch beherrschte.

Ebenfalls nach französischem, speziell Racineschem Vorbild und wohl auch seinen freimaurerischen Bestrebungen gemäß, hat Gebler seinem Drama Chöre hinzugefügt. Bezeichnenderweise sind es zwei Opferszenen mit großen Hymnen, die erste am Anfang des Ganzen, im Sonnentempel von Priestern und Sonnenjungfrauen an die Gott-

[1] I⁴ 624. [2] Wieland, der den ersten ihm von Gebler mitgeteilten Akt sehr lobte (Auswahl denkw. Briefe II, S. 14ff.), jauchzte dem vollendeten Drama lebhaften Beifall zu (ebend. S. 26f.). Bald nachher (S. 27f.) wünschte er doch den Schluß geändert, und mißbilligte es, daß die tugendhaften Leute ganz idealisch und die Lasterhaften ganz Teufel seien. Auch Ramler, Sulzer, Thümmel sprachen vom König Thamos mit großer Anerkennung (Schlegel, Deutsch. Mus. IV S. 139f., 153, 159). Er wurde gleich ins Französische (Wieland, Ausw. denkw. Br. II S. 30. Werner a. a. O. S. 136) und im Jahre 1780 von J. L. v. Berghoff, Sekretär des Fürsten Colloredo, in Wien ins Italienische übersetzt. Ein prächtig gebundenes Exemplar dieser Übersetzung, das wahrscheinlich an den Erzbischof gelangt war, liegt Mozarts Partitur bei; vermutlich dachte er daran, die italienische Übersetzung seinen Chören unterzulegen.

heit gerichtet, die zweite am Anfang des fünften Akts zur Krönung des Königs, ebenfalls von Priestern und Jungfrauen ausgeführt. Das waren die beiden Stücke, die Mozart schon im Jahre 1773 zur Komposition gereizt hatten[1]. Das erste davon hat er, was Themen und Bau anbetrifft, später einfach übernommen, nur die Soloduette der Männer- und Frauenstimmen zwischen den Chören sind einfacher und haben noch nicht die spätere geistvolle Begleitung mit den kleinen Imitationen. Aber auch die ursprünglichen Chorsätze haben ein ganz anderes, weit reicheres instrumentales Gewand erhalten. Nicht allein hat der Zusatz der Flöten auch den Oboenpart verändert, die ganze Art zu instrumentieren ist anders geworden. Das Orchester der ersten Fassung bewegt sich noch etwa auf der Linie der gleichzeitigen Messen, in der zweiten aber sind alle Errungenschaften der Mannheimer Sinfonik und der Pariser Oper verwertet. Das wirkte natürlich auch auf die Stellung des Chores zurück: er wurde jetzt vom Orchester nicht mehr bloß gestützt und durch gelegentliche Einzelmalerei ergänzt, sondern erhielt in ihm einen selbständigen, die Stimmung weiterführenden und vertiefenden Genossen. Der erste Chor schien Mozart ohne Weiteres geeignet, den neuen instrumentalen Wettbewerb auszuhalten, beim zweiten dagegen behielt er in der neuen Fassung nur den Anfang und ein paar einzelne Motive bei und schuf im übrigen ein neues, nicht nur dem Umfange, sondern auch dem Gehalte nach weit bedeutenderes Chorstück, ein würdiges Zeugnis dafür, was Mozart allen äußeren Mißerfolgen zum Trotze der Pariser Kunst zu verdanken hatte.

Später wurden dem ersten und dritten Chore lateinische Texte kirchlicher Natur untergelegt, die dann ihrerseits wieder ins Deutsche übersetzt wurden. Der zweite erhielt ebenfalls einen neuen Text[2], und in dieser Umgestaltung haben die Chöre Zutritt in die Kirche erhalten und lange Zeit als Hauptzeugnisse für Mozarts Kirchenmusik gegolten. Nun nehmen sie ja gewiß einen kühneren und großartigeren Flug, als die meisten Kirchenkompositionen aus Mozarts Jugendzeit,

[1] In dem Komponisten der zur Aufführung bestimmten Chöre, die Gebler an Ramler und Wieland schickte, erkannte Schweitzer einen Anfänger von großer Anlage. Das waren eben jene beiden ersten Mozartschen Chöre (Werner a. a. O. S. 141). Dagegen rühren die bei Simrock in Bonn erschienenen „Zwei Chöre zu dem Schauspiel Thamos von Mozart im Klavierauszuge von C. Zulehner“ sicherlich nicht von Mozart her. [2] S. Beilage.

stehen aber doch, was die eigentümliche Art ihres Pathos und den subjektiven Charakter ihrer Empfindung anbelangt, den großen, religiös gefärbten Opferszenen der französischen Oper entschieden näher als der Kirchenmusik. So sehr man Mozart die Freude darüber anmerkt, daß er aller Rücksichten auf die Salzburger Konvention überhoben war, so scharf unterschied sein feines Stilgefühl doch auch hier zwischen Kirchlichem und Weltlich-Dramatischem. Es steckt ein merkwürdiges, echt Mozartsches Gemisch von Würde und Energie in diesen Chören; allerdings sind sie so groß und breit angelegt, daß sie das Drama unter ihrer Wucht fast erdrücken. Der erste, an die Sonne gerichtete, stellt formell eine Kreuzung zwischen Sonaten- und Rondoform dar. Der große Chorsatz des Anfangs wird am Schluß vollständig wiederholt, dazwischen stehen drei Soloepisoden in G-, F- und Cdur, die ihrerseits wieder durch verschiedene Abschnitte des Chorsatzes refrainartig beschlossen werden. Mozart gewann dadurch einen wirksamen Gegensatz: während der Chor den Ernst und die Würde des Festes betont, kommt in den Soli dessen zuversichtliche und froh bewegte Seite zum Ausdruck. Äußerst sorgfältig wird dabei bis in Einzelheiten hinein auf den Sinn des Textes eingegangen, und zwar nicht allein in der Deklamation, sondern namentlich auch in der Instrumentation; man vergleiche dazu gleich am Anfang die Geigensynkopen als Symbol der aufsteigenden Sonne[1], dann die düster abfallende, schließlich im p wie ein Schatten verhuschende Phrase auf „des Lichtes Feindin, die Nacht“ und das festliche Treiben, das sich bei den Worten „schon wird von Egypten Dir neues Opfer gebracht“ usw.[2] zu regen beginnt, endlich das emphatische „erhöre“, das später bei der Schilderung des ewigen Sonnenlaufes kanonisch umspielt wird. Intimer gehalten sind die beiden Episoden der Männer und Mädchen, die man sich der Koloratur im zweiten Chor halber von Solisten gesungen zu denken hat: die erste voll froher Kraft, die zweite voll traulicher Anmut mit einem durch die Bläser dahinhuschenden lieblichen Motiv; in der dritten treten beide Parteien zunächst zu einem Wechselgesang zusammen, um dann in stiller Verklärung, wie später in der Zauberflöte, abzuschließen. Der zweite Chor, der durch ein feierliches Adagio mit äußerst

[1] Dasselbe Mittel wird in der ersten Arie der Königin der Nacht in ähnlicher Absicht verwandt. Es steht übrigens schon in der Fassung von 1773, also vor Mozarts Bekanntschaft mit Bendas „Ariadne“. [2] Der Abschnitt „Erhöre die Wünsche“ erscheint im ersten Finale der Zauberflöte („Es lebe Sarastro“) wieder.

lebensvollem Orchester eingeleitet wird, ist ebenfalls zyklisch gehalten, mit einem ausgedehnten Mittelsatz in A dur (Allegretto 3/4), und weist noch größere Maße auf. Deklamation, Stimmführung und Orchesterbehandlung entsprechen dem ersten, seine Feierlichkeit kennt aber auf der einen Seite dunklere, auf der andern ekstatischere Töne. Zwischen den beiden Wiederholungen liegt das innige Idyll des Mittelsatzes eingebettet, umspielt von zauberhaften Bläserklängen. Es ist ein Typus, wie ihn Mozart bei Grétry kennen gelernt hatte, aber zu Mozartscher Schwärmerei gesteigert; in dem punktierten Satze („nie verstummet unser Chor") glaubt man schon den mild verklärten, feierlichen Schritt der drei Knaben aus der Zauberflöte zu vernehmen. In einer gehaltenen, selbständigen Coda des Orchesters verschwindet der Zug langsam in der Ferne.

Die Wirkung dieser beiden Chöre hat Mozart offenbar noch zur Komposition eines dritten veranlaßt, der statt der Orchesterschilderung von Pherons Tod das Ganze beschließt. Nach Gluckschem Vorbild tritt ein Oberpriester auf, der im Hinblick auf Pherons Fall zur Ehrfurcht vor der Gottheit mahnt; der Chor schließt sich an und bittet um Schutz für Ägyptens neuen König. Der Text scheint in Salzburg, vielleicht von Schachtner, verfaßt worden zu sein[1]. Glucks Einfluß verrät sowohl der eherne Rhythmus des ersten Satzes, als auch die kurz angebundene und doch so ausdrucksvolle Art der beiden ersten Chorabschnitte. Im übrigen klingt aus dem Gesange des Priesters bereits vernehmlich die Stimme des steinernen Gastes hervor, steht doch das Stück gleich verschiedenen anderen der Thamosmusik (Nr. 5 und 7a) in Mozarts tragischer Tonart D moll, die, wie wir bereits sahen, in seiner damaligen Kunst eine besonders große Rolle spielt. Der Chor nimmt zunächst die Weise des Orchesters in grellen dynamischen Akzenten auf, dann vermittelt ein kleiner, spannender D dursatz den Übergang zu dem Jubel des Schlußchors, der über der Freude auch die Demut nicht vergißt und außerdem mit zuversichtlicher Kraft seines Königs gedenkt[2].

Man begreift, daß Mozart sich vor seiner Abreise nach Paris darauf freute, daß man dort Chöre, seine „Hauptfavoritkomposition", gut aufführe[3]; indessen wären die Thamoschöre ohne den Pariser

[1] Er fehlt sowohl bei Gebler als in der italienischen Übersetzung. [2] Gerade hierbei („Schütze des Königs neue Krone") erscheint wieder ein Don Giovanni-Klang aus dem zweiten Finale (Elvira: »l'ultima prova dell' amor mio«). [3] S. 614.

Aufenthalt selbst wohl kaum so großartig ausgefallen, denn für diese neuartige Verbindung von Chor, Soli und Orchester hätte er nirgends bessere Muster finden können als dort. Noch in seinen Messen hatte sich nur zu häufig der eine Teil auf Kosten des andern hervorgedrängt, jetzt schließen sich alle zu einem lebendigen Organismus zusammen, und namentlich hat Mozart auch die formbildende Kraft des neuen Prinzips kennen gelernt. Die Sätze sind durchaus einwandfrei im Aufbau; wie von selbst scheint sich die Form den Absichten des Künstlers zu fügen, und vor allem fehlen alle Verlegenheitspartien, die nur dazu dienen, das bereits feststehende Formgerüste vollends zu füllen. Der Chorsatz ist nicht nur von jeder instrumentalen Färbung frei, sondern geht auch durchaus sinngemäß auf die Wendungen des Textes ein, soweit dies im Bereiche des Vokalen möglich ist; alles übrige bleibt dem Orchester überlassen. Auch dieses verwertet die Mannheimer und Pariser Erfahrungen in völlig selbständiger Weise. Es fehlen nur noch die Klarinetten, dagegen sind gleich die Posaunen, entgegen dem Salzburger Kirchenbrauch, vollständig von den Singstimmen gelöst. Wo sie mit ihnen zusammengehen, geschieht es nur in gehaltenen Akkorden. Dafür vereinigen sie sich gelegentlich, sei es mit den Hörnern oder mit den Trompeten, zu einer Gruppe. Die Hörner aber gesellen sich ihrerseits auch den Holzbläsern zu. Im allgemeinen lehrt ein Blick in die Partitur eine auffallende, nur auf ganz kurze Zeit unterbrochene Inanspruchnahme der Holzbläser und Hörner; von dem früheren Verfahren, sie auf genau bestimmbare, immer wiederkehrende Strecken vom Streichkörper loszulösen, ist kaum noch eine Spur vorhanden; Bläser und Streicher stehen vollständig gleichberechtigt nebeneinander. Das ist aber das Mannheimer Instrumentationsprinzip[1], und Mozart nähert sich ihm in dieser Periode weit mehr als später, wo er wieder mehr und mehr auf den Haydnschen Grundsatz der feineren Durchbildung der Holzbläsergruppe zurückgreift. Natürlich wirkt jenes Verfahren auch auf die Stellung der Streicher zurück. Sie sind nicht mehr bloß die Grundlage und das Hauptregister des Ganzen, sondern ordnen sich ihm als Hauptglied ein und erhalten außerdem durch die Verschmelzung mit den Bläsern eine ganz neue Klangfunktion. So ergibt sich zwischen Bläsern und Streichern ein ähnliches Verhältnis, wie zwischen Or-

[1] A. Heuß, Riemannfestschrift 432 f.

chester und Chor im Großen: es ist kein Konzertieren im älteren Sinne mehr, sondern ein Zusammenarbeiten gleichberechtigter Klangkörper, die die mannigfaltigsten neuen Kombinationen miteinander eingehen. Ein Vergleich mit Mozarts älteren Chorwerken lehrt den ungeheuren Unterschied ohne weiteres.

Das deutsche Singspiel, das wir heute mit André Zaide nennen, hatte, wie sich aus dem Gang der Musikstücke schließen läßt, folgenden Inhalt:

Der Christ Gomatz, der in die Gewalt des Sultans Soliman gefallen ist, hat hier die Liebe des vom Sultan vergeblich umworbenen Seraílsmädchens Zaide gewonnen; beide erklären sich, nachdem Zaide dem im Garten eingeschlafenen Gomatz ihr Bild zurückgelassen hat. Unterstützt von dem Günstling Solimans, Allazim, wagen sie die Flucht, werden jedoch verraten und von dem Obersten der Leibwache Zaram vor den furchtbar erregten Sultan gebracht, der sich allen Bitten und Mahnungen zur Gnade streng verschließt. Natürlich endete das Stück noch glücklich, aber auf welche Weise, läßt sich aus dem Texte nicht mehr ersehen. Eine mit der Handlung nur lose verknüpfte Episodenfigur führt den der damaligen Türkenoper geläufigen Namen Osmin.

Über Wesen und Entwicklung des deutschen Singspiels wird bei der „Entführung" noch zu sprechen sein. Hier sei nur soviel bemerkt, daß es sich um ein ernsthaftes, d. h. tragisches Singspiel handelt[1] — das einzige komische Stück, das Lachlied des Osmin, ist dem Ganzen nur lose aufgeheftet — und daß der Textdichter Schachtner seiner Aufgabe das Meiste schuldig geblieben ist. Er arbeitet nicht allein, wie bei der Löwen-, Nachtigallen- und Tigerarie (9, 12, 13), ganz naiv nach alten, bewährten Mustern, sondern bewegt sich auch im allgemeinen Ausdruck der Empfindung in ausgefahrenen Geleisen; die Zornesausbrüche des Sultans z. B. nehmen sich fast wie unfreiwillige Karikaturen der Metastasioschen Wut- und Rachestücke aus. Selbst da, wo der Gang der Handlung den Ausdruck individueller färbt, wie in der Bildnisarie des Gomatz (4) oder dem aufgeklärten Erguß des Allazim (14), bleibt er ungeschickt und geschmacklos. Auch der sprachliche Ausdruck ist bezeichnend für die Ansprüche, die ein Theaterunternehmen wie das Schikanedersche an sein Publikum stellte. Da singt Soliman (11):

[1] Deshalb hält Mozart selbst (S. 763) das Stück für Wien nicht für geeignet, weil man dort komische Stücke vorziehe.

Ich bin so bös als gut,
Ich lohne die Verdienste
Mit reichlichem Gewinnste;
Doch reizt man meine Wut,
So hab ich auch wohl Waffen,
Das Laster zu bestrafen
Und diese fordern Blut.

Und Zaide (13):

Tiger! wetze nur die Klauen,
Freu Dich der erschlichnen Beut',
Straf ein törichtes Vertrauen
Auf verstellte Zärtlichkeit.
Komm nur schnell und töt' uns Beide,
Saug der Unschuld warmes Blut,
Reiß das Herz vom Eingeweide
Und ersättge Deine Wut!

Daß Mozart einen solchen Text überhaupt komponiert hat, erklärt sich nicht sowohl aus seiner angeblichen Kritiklosigkeit seinen Texten im allgemeinen gegenüber, sondern aus seinem unbezähmbaren Drange, überhaupt einmal wieder für die Bühne zu schreiben. Auch das Zeugnis „sehr gut", das er in jenem Briefe dem Stücke gibt, wird man nur im Hinblick auf den sehr niedrigen literarischen Durchschnitt des damaligen süddeutschen Singspiels richtig würdigen können. Eine eingehendere Vertrautheit damit ist bei ihm damals in Salzburg überhaupt nicht wohl anzunehmen, vielmehr liegt die Vermutung nahe, daß auch Schachtner sich im wesentlichen dem Geschmacke Schikaneders angepaßt hat. Es lag sicher nicht allein an dem Fehlen komischer Züge, daß Mozart später, als er in Wien das Singspiel an der Quelle kennen lernte, nicht den geringsten Versuch gemacht hat, das ältere Werk wieder zu beleben. Daß er dabei lediglich an eine Salzburger Aufführung gedacht hat, lehrt sowohl die Orchesterbesetzung, als auch der Gesangspart, der durchweg auf Sänger mittlerer Fähigkeiten zugeschnitten ist.

Von einer bewußten Vertiefung der Charakteristik im Singspiel, wie sie später in der „Entführung" zutage tritt, ist hier kaum eine Spur vorhanden. Auch die Musik[1] hält sich an die herkömmlichen Charaktere, dabei ist ihr die Zeichnung des duldenden Liebespaares ungleich besser gelungen als die seines erbosten Peinigers: der ganze,

[1] Eine ausführliche Besprechung gibt F. Chrysander AMZ 1881, 625 ff.

Gomatz und Zaide allein gehörende erste Akt offenbart nicht allein die echt Mozartsche Anmut und Zartheit der Empfindung, sondern läßt auch bereits etwas von dem Herzensreichtum Belmontes und Konstanzes ahnen. Der Sultan Soliman kommt dagegen auch in der Musik nicht über den gewöhnlichen Theaterbösewicht hinaus, und seine finstere Leidenschaft bleibt an Überzeugungskraft erheblich z. B. hinter der Finta giardiniera zurück.

Dagegen ist die Zaide stilistisch von Wichtigkeit als Mozarts erster Versuch, Bestandteile verschiedener Gattungen miteinander zu vereinigen. Dieses Bestreben ist dem Wiener Singspiel überhaupt zu eigen. Aber Mozart hat es hier auf Grund seiner eigenen, letzten Eindrücke in besonderer Weise durchgeführt. Ganz für sich steht die Arie des Osmin (10), die mit ihrem sprudelnden Rhythmus und lustigen Gelächter italienischen Buffogeist atmet; sie ist zugleich mit ihrem refrainartig immer wiederkehrenden Nachsatz ein feines Beispiel für Mozarts freie Art, die Form zu behandeln. Ebenfalls nur durch ein Stück vertreten ist das unverfälschte deutsche volkstümliche Lied (1); es ist einer der zahlreichen Absenker von J. A. Hillers „Ohne Lieb und ohne Wein" aus seinen „Verwandelten Weibern" von 1766, in seiner herzhaften Frische ein schönes Beispiel für Mozarts Liedertalent. Auf diesen urwüchsigen Volkston ist er später nur ganz selten zurückgekommen. In einer weiteren Reihe von Gesängen ist der Liederton höher stilisiert und der Arie angenähert. Zum Teil machen sich dabei französische, besonders Grétrysche Einflüsse deutlich bemerkbar, wie in der anmutigen ersten Arie Zaides (3) mit ihrem schwebenden Tanzschritt, der kleinen Adagioepisode, dem Tempowechsel und der pikanten Orchesterbegleitung. Ähnlich verhält es sich mit ihrer zweiten Arie (12); ihre Rondoform und ihre kleinen malerischen Züge, namentlich auch im Orchester, weisen ebenfalls auf Paris hin; das Schlußritornell bringt sogar noch einen neuen programmatischen Zug. Die Krone dieser Gruppe ist die Arie des Gomatz (6), zugleich die einzige, die einen Gegensatz der Empfindungen in sich schließt. Denn Gomatz will zwar seinem hohen Gönner Allazim danken, zugleich aber auch möglichst rasch wieder in Zaidens Arme eilen. Mozart hat diesen Zwiespalt mit köstlichem Humor wiedergegeben, ohne daß die ehrliche Dankbarkeit des Jünglings dabei zu kurz käme. Aber daß er es sehr eilig hat, lehrt nicht allein das hastige „Doch ich muß dich schnell verlassen" mit seinem Grétryschen Skalenmotiv in den Geigen, sondern

namentlich das aufgeregte „Laß Dich küssen, laß Dich drücken" zu Beginn des Mittelsatzes mit dem in Achteln festgehaltenen g" in den ersten und dem Pizzikato in den zweiten Violinen und Bratschen. Zu derselben Begleitung singt am Schlusse Gomatz, der bereits fortgeeilt war, nochmals zurückkehrend ganz treuherzig sein „Herr und Freund, wie dank ich Dir" — ein schönes Beispiel sinnvoller Mozartscher Orchestersprache. Den Übergang zur dritten Gruppe, den großen Arien italienischen Stils, bilden Allazims beide Arien (7, 14). Keine davon vermag dem platten Text wirkliches Leben einzuhauchen, die zweite ragt wenigstens durch eine finstere, von einem starren Rhythmus im Gluckschen Stil beherrschte Einleitung und einen harmonisch fesselnden Mittelsatz hervor.

Die eigentliche italienische Arie ist besonders durch die beiden Nummern Solimans (9, 11) vertreten. Das seriöse Pathos wird darin derartig auf die Spitze getrieben, daß man sich des Eindrucks nicht erwehren kann, als hätte Mozart bei der Zeichnung dieses Großtürken parodistische Zwecke verfolgt, womit er in der Türkenoper nicht allein stünde — war doch das ganz unromantische 18. Jahrhundert nur allzusehr geneigt, derartige unheimliche Gesellen von der humoristischen Seite zu nehmen. Namentlich bei der zweiten Arie kommt Mozart auf den von ihm bereits längst überwundenen Hausrat der opera seria mit ihren kolossalen Ritornellen und breiten Kadenzen zurück. Auch die Form ist die alte, obwohl der Hassische Mittelsatz fehlt und das Hauptthema bei der Wiederholung, wie in den gleichzeitigen Sinfonieallegros, erst zum Schluß kommt. Unmittelbar humoristisch aber wirkt nicht allein die Übertreibung des Ausdrucks im Allgemeinen, sondern auch z. B. die Stelle „so hab ich auch wohl Waffen das Laster zu bestrafen" mit ihrem aufgeregten Geplapper und dem echt Mozartschen, bösartigen Septimensprung. Die erste Arie ist von ähnlicher Haltung, hier ist namentlich das Gebrüll des „stolzen Löwen" mit sichtlichem Behagen gezeichnet.[1] Was aber dem Löwen recht ist, ist dem Tiger in Zaidens Gmollarie (13) billig. Auch sie läßt in ihrem hochgespannten Pathos die Zaide der früheren Arien kaum mehr erkennen, obgleich sie dazwischen individuellere Töne anschlägt als der rasende Sultan. Dazu gehört vor allem der tief empfundene, mit

[1] Dabei taucht im Gesange ein alter Piccinnischer Gedanke auf, der schon in der Finta giardiniera erschien und dann im Figaro wiederkehrt.

deutlichen Anklängen an Gluck beginnende Mittelsatz, der sich fern von Haß und Wut allein an den Geliebten wendet; frei und in engstem Anschluß an den Text strömt dieser Gesang aus dem bekümmerten Herzen des Mädchens hervor.

Zu den gelungensten Stücken des Werkes zählen die Ensemblesätze. Das einfache, zweiteilige Duett zwischen Zaide und Gomatz (5) schildert die Seligkeit des Paares in jenen zarten, innigen Tönen, in denen Mozart schon hier die meisten Liebesduette des gleichzeitigen Singspiels mit ihrem teils verstiegenen, teils hausbackenen Wesen um Haupteslänge überragt. In kindlicher Anmut schwebt die holde Melodie (man bemerke die fünftaktige Periodenbildung!) von Mund zu Mund, um dann in einfache, nur durch einen kleinen Kanon beim höchsten Glücksgefühl unterbrochene Homophonie überzugehen. Ein bloßes Stimmungsensemble ohne dramatische Akzente ist auch das Schlußterzett des ersten Aktes (8). Die Gliederung in drei selbständige Abschnitte, die Tonart Edur, die kleine tempête des Mittelteils und der Charakter der Themen des ersten und dritten Abschnittes weisen auf Grétry hin. Der sanft wiegende erste knüpft an die Stimmung des Duetts an; die Trübung des Mittelsatzes ist nur von kurzer Dauer[1]. Dann macht sich die Zuversicht in dem breit ausgeführten Allegro doppelt kräftig und in volkstümlichen Zungen Luft. Einen weit höheren dramatischen Schwung nimmt das Quartett (15). Denn hier handelt es sich nicht um eine alle Teilnehmer beseelende Grundempfindung, sondern um zum Teil sogar sehr scharfe Gegensätze. Der Sultan bleibt unerbittlich in seinem Zorn, Zaide sucht durch ihren Tod das Leben des Geliebten zu erkaufen, Gomatz spricht ihr unaufhörlich Trost zu und Allazim empfindet den tiefsten Schmerz, daß er das von ihm heraufbeschworene Unglück nicht zu wenden vermag. Alle diese Empfindungen bringt Mozart mit sicherer Hand zum Ausdruck, nur daß der Grundton des Ganzen durch den Gefühlskreis der duldenden Partei bestimmt und der Zorn des Sultans dadurch in bestimmten Schranken gehalten wird. Das lehrt gleich der rührend flehende Bläsersatz, der als Motto über dem Ganzen steht und im folgenden dreimal die Worte des Liebespaares „Ach das Leben hat für mich keine Reize mehr in sich" nebst Allazims Bitte um Mitleid

[1] Die Stelle ist, da sie nach Text und Musik Mozart nicht genügte, zweimal bearbeitet worden (R.-B. S. 54 ff.)

begleitet; er kehrt in Konstanzes Arie (10) auf die Worte „Selbst der Luft darf ich nicht sagen meiner Seele bittren Schmerz" in der Entführung wieder. Mozart hat den ganzen Vorgang in einen einzigen Satz von dreiteiligem Grundriß zusammengefaßt, in den die einzelnen Gefühlsbilder teils in Form einzelner Solo- oder Gruppenepisoden, teils in kunstvoller dramatischer Polyphonie eingezeichnet werden. Aber auch die drei Dulder sind aufs feinste gegeneinander abschattiert, der schmerzlich resignierende Allazim, der tröstende Gomatz, der in allem Leid doch nie seinen männlichen Schwung vergißt, und die rührend flehende Zaide. Dazwischen klingts in dem kleinen, einfachen Duettsatz der Liebenden „Himmel höre doch mein Flehen" wie ein letztes, inniges Liebesgeständnis und in dem Satze „Ach das Leben" wie ein stiller wehmütiger Abschiedsgruß an das Leben. Auch die Instrumente reden eine deutliche Sprache, wie außer jenem Bläsersatz namentlich die herrischen Skalen Solimans und die zitternden Triolen zu der resignierten Bläserzwiesprache bei Allazims Worten beweisen. An den Höhepunkten treten die vier Personen zum vollen Ensemble zusammen, und bezeichnend ist, daß gerade hier der Sultan stets den Vortritt hat („Alle Tränen nützen nicht") und so mit seinem herrisch punktierten Rhythmus die Übrigen zunächst unter seinen Willen zwingt. Dann aber — und das ist ein genial geschauter dramatischer Zug — lösen sie sich von ihm los (G. A. S. 111): während seine Erregung noch steigt, ergehen sich die Liebenden, jedes nach seinem Charakter, in ausdrucksvollen Motiven, die fast mit der Deutlichkeit einer Geberde wirken, während Allazim sich ganz gebrochen seinem Schmerze hingibt. Dazu erhebt sich in den Unisonogängen der Instrumente ein unheilkündendes Raunen, als ginge alles aus den Fugen — es ist schon der ganze, große Dramatiker Mozart, der aus dieser Stelle spricht. Auch der bei aller Freiheit doch außerordentlich klare und symmetrische Aufbau des Ganzen verrät die Hand des Meisters, und nicht vergessen sei noch der leise, wie ratlos verhallende Schluß, in den Mozart auch später gerne derartige kritische Stücke ausklingen läßt. Wenn etwas an diesem Quartett noch auf die frühere Zeit hinweist, so ist es die große Breite, die von jugendlicher Musikfreudigkeit zeugt. Der spätere Mozart faßt sich bei solchen Vorwürfen kürzer.

Das merkwürdigste Stilelement dieser Oper ist aber das Melodram (2, 9), d. h. die Verbindung von Deklamation und erläuternder

Orchestermusik[1]. Bezeichnender Weise ist der Anstoß auch zu dieser Gattung schildernder Musik von Frankreich ausgegangen, wo Rousseaus lyrische Szene „Pygmalion“ mit einer bis auf zwei Rousseausche Sätze von Coignet komponierten Musik 1770 in Lyon und 1775 in Paris aufgeführt worden war[2]. Was Rousseau anstrebte, war allerdings nicht das Melodram im späteren Sinne, sondern eine Veredlung des begleiteten Rezitativs der französischen Oper, namentlich auch nach der mimischen Seite; nur seine bekannte Lehre von der Unsingbarkeit der französischen Sprache veranlaßte ihn, den Gesang überhaupt auszuscheiden. Der Gedanke als solcher lag für einen Kenner der französischen Musik gar nicht so fern, denn sowohl in der ernsten als in der komischen Oper hatte das Orchester bereits derartige programmatische Leistungen zu verzeichnen, daß es jeder Aufgabe gewachsen schien, und namentlich das dramatische Ballett Noverreschen Stiles führte mit seinen eingehenden Orchestermalereien hart bis an das Melodram heran (S. 276). Andererseits hat in Rousseau sicher auch die Erinnerung an die großen, freien Soloszenen der italienischen Oper nachgewirkt, und wenn wir bei seinen deutschen Nachfolgern die weiblichen Helden weit stärker vertreten finden als die männlichen, so ist dieser Zug ebenfalls bereits in der opera seria vorgebildet. Rousseaus Versuch fand trotz einigen kritischen Stimmen großen Beifall[3]. Bereits Anfang 1772 wurde der „Pygmalion“ auch in Wien, und zwar mit der Musik des dramatischen Ballettkomponisten Aspelmayr gegeben, und am 13. Mai folgte eine Aufführung in Weimar mit der Musik von Schweitzer. Beide Kompositionen sind verloren, dagegen entstand in demselben Jahre eines der berühmtesten Werke des 18. Jahrhunderts überhaupt, die „Ariadne auf Naxos“, nach Gerstenbergs gleichnamiger Kantate gedichtet von dem Schauspieler Joh. Christian Brandes. Sein Ziel war wesentlich praktischer Natur, nämlich eine Virtuosenrolle für seine Frau Charlotte, die Hauptnebenbuhlerin der Mad. Seyler. Auch ihm scheinen die großen Opernmonologe der Italiener vorgeschwebt zu haben; da aber seine Frau von Musik nichts

[1] Zur Geschichte des Melodrams vgl. H. Schletterer, Das deutsche Singspiel 1863, S. 225. E. Schmidt in Seufferts Vierteljahrschr. f. Literaturgesch. I 1888, S. 27 ff. (nebst Nachtrag von Werner S. 523 ff.). E. Istel, Mk V, Heft 9 ff.
[2] E. Istel, Studien z. Gesch. des Melodramas I, 1901. A. Jansen, J. J. Rousseau als Musiker S. 293 ff. Bei beiden auch Näheres über die Streitfrage nach Rousseaus Anteil an der Musik. [3] Laharpe Corr. litt. I 280 ff.

verstand, kam ihm die neue Verbindung von Wort und Instrumentalmusik äußerst gelegen. Sein erster Komponist war wiederum Schweitzer, der jedoch durch die „Alceste“ an der Vollendung der bereits begonnenen Komposition verhindert wurde. Als Brandes dann 1774 mit der Seylerschen Truppe nach Gotha versetzt wurde, übergab er seinen Text dem dortigen Hofkapellmeister Georg Benda (1722—1795), und mit dessen Musik ging sie am 27. Jan. 1775 in Gotha erstmals in Szene[1]. Der große Erfolg, den das Werk mit Mad. Brandes in der Titelrolle fand, veranlaßte den Dichter Fr. Wilh. Gotter, für Mad. Seyler, die die Lorbeeren der Nebenbuhlerin nicht schlafen ließen, das Melodram „Medea“ zu schreiben, das, gleichfalls von Benda komponiert, schon am 1. Mai in Leipzig mit demselben Beifall aufgeführt wurde[2]. Bald erfüllte der Ruhm dieser beiden Werke die ganze gebildete Welt[3]. Die kritischen Stimmen, die sich schon damals gegen die ganze Kunstgattung erhoben[4], verhallten ungehört in der Begeisterung des Publikums. Namhafte Dichter lieferten Beiträge, unter denen Göthes „Proserpina“ obenan steht, und der großen Mehrheit der Musiker, darunter Chr. G. Neefe und Mozart selbst, galt das Melodram geraume Zeit als das Kunstwerk der Zukunft[5].

Vor Bendas Erfolg erbleichte Rousseaus Stern sehr bald und mit gutem Grund. Denn gleichviel ob Benda den „Pygmalion“ gekannt hat oder nicht, jedenfalls ist unter seinen Händen aus der Gattung etwas ganz anderes geworden. Erst er hat aus der Verwandtschaft mit dem begleiteten Rezitativ die letzten Folgerungen gezogen, indem er den Instrumenten nicht bloß die Unterstützung der schauspielerischen Geberdensprache, sondern die Schilderung der gesamten äußeren und inneren Vorgänge der Handlung übertrug. Deshalb fällt bei ihm auch die von Rousseau noch ängstlich gewahrte Scheidung von Deklamation und Orchestermusik weg. Nicht selten gehen beide, wie im

[1] Brandes, Lebensgesch. II 140, 157. Istel, Mf V 9, 150 ff. [2] Brandes II 193. Teutsch. Merkur 1775, III 276 ff. Istel a. a. O. V 10, 231 ff. [3] Ariadne wurde 1781 auch in Paris mit Beifall gegeben (Grimm, Corr. litt. X 450). [4] Eberhard, Neue verm. Schr. Halle 1788, S. 1 ff. N. Bibl. d. schönen Wiss. 37, 177 ff. Forkel, Krit. Bibliothek III 250 ff. Tageb. der Mannh. Schaub. I 327 ff. Nachtr. z. Sulzers Theorie III 318 ff. Rhein. Beitr. 1780, I 64 ff., 261 ff. VI 459 ff. Herder, Adrastea 14, 484 (Hempel). Zelter, Autobiogr. 1861, 100 f. [5] Reichardt, Kunstmag. I 86. Neefe, Gothaer Theaterjournal, 1. Stück 1777, 74.

Rezitativ, gleichzeitig nebeneinander her, aber auch wo sie getrennt werden, geschieht es in weit kleineren Abschnitten. Die orchestrale Entwicklung erfolgt ebenfalls ganz nach den Grundsätzen des Akkompagnatos: kurze, prägnante Motive werden auf freier modulatorischer Grundlage abgewandelt, und selbst kleine, kavatinenartige Sätzchen fehlen nicht. Im Allgemeinen verraten Bendas Melodramen einen guten Kenner der damaligen dramatischen Strömungen; der Einfluß der italienischen Oper, vor allem C. H. Grauns, und der deutschen Alceste Schweitzers liegt deutlich zutage[1], nicht minder aber auch der der französischen Kunst mit ihren typischen Naturbildern; hierher gehört namentlich auch die geistvolle leitmotivische Verwendung einzelner Gedanken im Sinne Grétrys[2].

So läßt sich der ungeheure Erfolg dieser Stücke nicht allein aus der dem Zeitgeschmacke geschickt angepaßten, im Wesentlichen den Franzosen abgelauschten Rhetorik der Texte, sondern vor allem aus der Musik erklären, die wirklich eine starke Talentprobe und ein schönes Zeugnis für den Kunstverstand ihres Schöpfers darstellt und das Lob des kritischen Mozart wohl rechtfertigt.

In das deutsche Singspiel wurde das Melodram von Chr. Gottlob Neefe eingeführt[3] (1748—1798), dem Lehrer Beethovens. Gleich der Einführung des Akkompagnatos war es ein Versuch, die ganz Gattung auf eine höhere dramatische Stufe zu heben. Auch Mozart verfolgt in der Zaide dieses Ziel, indem er die beiden Hauptdarsteller, Gomatz und Soliman, gleich bei ihrem Auftreten melodramatisch einführt; bei dem Sultan schließt sich, wie beim Akkompagnato, unmittelbar eine Arie an. Die Art aber, wie Mozart Bendas Spuren folgt, verrät dem Vorgänger gegenüber den selbständigen Meister. Alle unmittelbaren Anklänge fehlen, nur das Prinzip ist getreu übernommen. Auch ist das Bestreben unverkennbar, beide Szenen möglichst gegensätzlich auszuführen. Solimans Melodram ist hochdramatisch und leidenschaftlich, das des Gomatz mehr intim und schließlich sogar idyllisch, und wiederum ist das erste weit besser gelungen als das zweite. Bemerkenswert ist, daß Mozart noch entschiedener als Benda darauf bedacht ist, den orchestralen Teil als ein fortlaufendes Ganzes zu gestalten: es gibt kaum eine Stelle, die sich nach der Deklamation harmonisch nicht folgerichtig an das Vorhergehende anschlösse, sodaß das

[1] A. Sandberger ZIMG VII 474 ff. [2] S. o. S. 664. [3] H. Lewy, Chr. G. Neefe, Rostock 1902.

Ganze, ohne Deklamation vorgetragen, zwar ein freies Programmstück, aber ohne Bruchstellen ergäbe. Die meisten Glieder werden außerdem auch noch rhythmisch und melodisch miteinander verbunden, und auch von der Wiederkehr bestimmter Hauptgedanken hat Mozart nach Bendas Vorgang Gebrauch gemacht. Das Hauptgebrechen der ganzen Gattung, die Zusammenkoppelung der unmusikalischen Rezitation mit einer zudem sehr vertieften musikalischen Instrumentensprache, tritt hier, innerhalb eines Singspiels, noch deutlicher zutage als bei Benda, wo die Nachbarschaft rein musikalischer Arien fehlt. Als Träger der Architektonik des musikalischen Dramas, statt des begleiteten Rezitativs, wird sich das Melodram ja stets stark anfechten lassen. Wohl aber ist es nach dem Vorbild der Pariser Schreckensoper von späteren deutschen Meistern kraft seines materiellen Klangeindruckes und sinnvoller Erinnerungsmotive als Episode an kritischen Wendepunkten der Handlung mit schöner, ja ergreifender Wirkung verwandt worden, wie von Beethoven im Fidelio, von Weber im Freischütz und von Marschner im Hans Heiling. Auch bei der Wiedergabe epischer Dichtungen machen sich seine ästhetischen Gebrechen weniger empfindlich bemerkbar, wie die neueren Beiträge von R. Schumann, R. Strauß und M. Schillings lehren.

Mozart selbst ist nie wieder auf das Melodram zurückgekommen. Aber mittelbar hat er aus der Beschäftigung mit ihm doch großen Nutzen gezogen und zwar für die Technik des Akkompagnatos, dessen Verwandtschaft mit dem Melodram er selbst von Anfang an klar durchschaut hatte. Den besten Beweis dafür liefert der Idomeneo.

Idomeneo

Der Inhalt dieser Oper ist kurz folgender:

Idomeneo, der König von Kreta, kehrt nach dem Falle Trojas nach langer Irrfahrt zu seinem inzwischen herangewachsenen Sohne Idamante in die Heimat zurück. Zu diesem hat Agamemnons Tochter Elektra, die nach dem Muttermord des Orestes nach Kreta geflüchtet ist, eine heiße Leidenschaft gefaßt, er selbst liebt dagegen Ilia, die Tochter des Priamus, die Idomeneo als Gefangene nach Kreta geschickt hat. Sie befindet sich am Beginn der Oper in einem heftigen Kampf zwischen ihrer Neigung und ihrer Ehre als Trojanerin (1). Idamante, der von der nahen Rückkehr des Vaters erfahren hat, schenkt allen Trojanerinnen hocherfreut die Freiheit und erklärt Ilia seine Liebe. Sie weist ihn, obwohl widerstrebend, zurück, worauf er seinen Kummer in einer Arie (2) ausspricht. Nach einem heiteren Chor der Trojaner (3), deren Befreiung den Unwillen Elektras erregt, bringt der Vertraute Arbace die falsche Nachricht von Idomeneos Schiffbruch. Idamante geht schmerzbewegt ab, während Elektra ihrer Eifersucht und Verzweiflung freien Lauf läßt (4). Nach einem Szenenwechsel sieht man die Flotte des Idomeneo am Strande dem Schiffbruch nahe und die Besatzung in höchster Not (5). Idomeneo beschwichtigt den erzürnten Gott Neptun durch das Gelübde, den ersten Menschen, der ihm begegnen würde, zu opfern; mit Angst und Schauder sieht er, ans Land gestiegen, diesem Opfer entgegen (6). Da erscheint Idamante, Vater und Sohn erkennen sich nach längerem Gespräch wieder, aber Idomeneo eilt tieferschüttert fort und verbietet dem Sohne, ihm zu folgen; trostlos über die ihm unbegreifliche Härte des Vaters bleibt dieser allein zurück (7). Den Zwischenakt füllt ein Marsch, Reigen und Chor der zurückgekehrten Krieger aus (8, 9).

Im zweiten Akt beschließt Idomeneo, um sich der furchtbaren Pflicht zu entziehen, Idamante mit Elektra nach Argos zu senden, wo sie den Thron besteigen soll. Arbace erhält den Auftrag, ihm dies mitzuteilen und verspricht Gehorsam (10). Ilia begrüßt Idomeneo, rühmt Idamantes Güte und versichert den König ihrer Anhänglichkeit (11). Dieser ahnt die Liebe

der Beiden und fühlt sich dadurch nur noch mehr bedrückt (12). Auch Elektra dankt ihm für seine Gnade; er läßt sie allein[1] und nun spricht sie ihre Freude über die Erfüllung ihres höchsten Wunsches aus (13). Mit einem Marsch und Chor (14, 15) der Krieger und Schiffer wird die Abfahrt eingeleitet, ein Terzett (16) Elektras, Idomeneos und des nach wie vor bekümmerten Idamante spricht ihre verschiedenen Gefühle aus. Da erhebt sich zum allgemeinen Entsetzen ein furchtbarer Sturm (17), und ein Seeungeheuer steigt aus dem Meere auf. Jetzt will der schuldbewußte König statt des Unschuldigen sich selbst opfern. Unter beständigem Sturmeswüten entfliehen die Kreter (18).

Im dritten Akt klagt Ilia ihre Liebe den Winden (19). Idamante kommt hinzu und erklärt, da sein Vater ihn hasse und sie ihn verschmähe, wolle er im Kampfe mit dem Ungeheuer den Tod suchen. Da gesteht sie ihm ihre Liebe und beide vereinigen sich zu einem Duett (20). So finden sie Idomeneo und Elektra. Nochmals befiehlt der König dem Sohne, Kreta zu verlassen, um ihn zu retten; ein Quartett schließt sich an (21). Arbace meldet das Nahen des Volkes mit dem Oberpriester, das vom König Befreiung von dem Ungetüm verlange, und drückt seine Wünsche für das Glück der Herrscher aus (22). Der Oberpriester drängt auf die Erfüllung des Gelübdes und fordert den Namen des Opfers (23). Als Idomeneo seinen Sohn nennt, ergreift Trauer das Volk (24). Ein Marsch und Gebet des Königs (25, 26) leiten das Opfer ein, da ertönen von ferne Jubelrufe, und Arbace meldet, daß Idamante das Ungeheuer getötet habe. Dieser wird zum Opfer bekränzt herbeigeführt; er weiß nun alles und erklärt sich zum Tode bereit (27). Als aber Idomeneo zum Todesstreich ausholt, fällt ihm Ilia in den Arm und will statt des Geliebten sterben. Nach einem langen, zärtlichen Wettstreit läßt sich plötzlich ein Orakelspruch Neptuns vernehmen: Idomeneo soll dem Throne zu Gunsten Idamantes entsagen, der mit Ilia vereinigt werden soll (28). Elektra stürzt zornentbrannt von dannen (29). Idomeneo erkennt den göttlichen Willen an (30) und spricht seine Freude aus (31), Idamante aber wird unter Reigentanz und Chorgesang gekrönt (32)[2].

Varescos Absicht war es, seine französische Vorlage zu einer italienischen opera seria im damals fortschrittlichsten Stile, d. h. mit französischen Chor-, Orchester- und Ballettzutaten umzuschaffen[3]. Er

[1] Über Mozarts Änderungen an dieser Stelle vgl. Waldersee im R.-B. S. 68. Partitur Anh. V. VI. [2] Die Sage vom Jephtha-Gelübde des auf der Heimkehr vom Sturm überraschten Idomeneus, und daß er seinen Sohn nicht habe opfern wollen, daß deshalb eine Pest ausgebrochen und er von seinem Volk vertrieben sei, findet sich schon bei alten Schriftstellern; das übrige ist moderne Erfindung. [3] Das Textbuch führt die Überschrift: Idomeneo, dramma per musica, da rappresentarsi nel teatro nuovo di corte per comando di S. A. S. E. Carlo Teodoro etc. Nel carnovale 1781 (Idomeneus, ein musikalisches Schauspiel, welches auf gnädigsten

schloß sich also einer Richtung an, die, von der Schule Hasses ausgehend, damals namentlich durch Chr. Bach und G. Sarti vertreten war. Dem Gange der Handlung bei Danchet folgt er ziemlich getreu, nur was ihm mit Recht darin veraltet erschien, läßt er fallen, wie den Prolog, die vielen Götter und allegorischen Gestalten und die drei Vertrauten, von denen er nur einen, Arbace, beibehielt. Auch das Motiv, daß Idomeneo ebenfalls um Ilia wirbt, läßt er beiseite und gestaltet den Schluß ganz neu. Bei Danchet wird Idomeneo nach seinem Verzicht auf den Tron und Ilias Hand von Nemesis mit Wahnsinn geschlagen und tötet Idamante mit dem Opferbeil, Ilia stirbt durch eigene Hand.

Zeigt sich schon hier der Einfluß Metastasios, so wird er in der ganzen Anlage, der Charakteristik der Personen, einzelnen Szenentypen und im dichterischen Ausdrucke noch deutlicher. Hierher gehören die Einteilung in drei Akte, die Scheidung in Secco, Akkompagnato und Arien, die Furien-, Gleichnis-, Ombra- und Naturbildarien, aber auch bestimmte Motive, wie z. B. daß Idomeneo dem Sohne gegenüber nicht mit der Sprache herausrückt und ihn durch seine vermeintliche Härte dem tiefsten Kummer preisgibt, und daß Ilia für den Geliebten sterben will und dadurch beim »ultimo amplesso« den beliebten edelmütigen Wettstreit heraufbeschwört. Ebenso sind der farblose Arbace als confidente, der weiche, elegische Idamante und die leidenschaftliche Elektra als Ilias Nebenbuhlerin durchaus metastasianisch. Ja, bis in die sprachliche Form hinein geht die Anlehnung, wie die Antithesen (vgl. namentlich die Arie 7) und die steigernde Aneinanderreihung gleicher oder verwandter Begriffe ohne Bindewort (o sdegno, o smanie, duol I 6, amor, mercè, pietà Arie 4) lehren; selbst Anleihen beim Wortschatz Metastasios und Lieblingswendungen des Dichters begegnen wir Schritt für Schritt (vgl. gleich die ersten Worte: quando avran fine omai l'aspre sventure mie?) Französischen Ursprungs sind dagegen die gesamten Chöre und Aufzüge; für den Seesturm mit Schiffbruch lagen Varesco damals in Glucks „Taurischer Iphigenie", für die Opfer- und Orakelszene in der „Aulischen Iphigenie" und „Alceste" berühmte Muster vor. Auf die Bekanntschaft mit

Befehl Sr. kurfürstl. Durchl. Karl Theodor im neuen Opernhause zur Faschingszeit 1781 aufgeführt worden), München, Frz. Jos. Thuille. Es enthält die langen, in der Komposition gekürzten Dialoge vollständig. Waldersee im R.-B. S. 66. Für die G.-A. lieferte C. Niese eine neue deutsche Übersetzung.

Calsabigi, namentlich mit der „Alceste“, weisen auch noch sonstige Züge hin, wie z. B. der Gegensatz zwischen dem Frieden in der Natur und der Unruhe des Herzens (I 7), der dem Gotte gemachte Vorwurf der Ungerechtigkeit und der daran anschließende, die Angst malende Chor (18). Auch das manchmal (9, 29) geradezu aufdringlich wirkende Prunken mit mythologischen Kenntnissen hat Varesco durch Calsabigis Vermittlung von den Franzosen übernommen. Das Orakel, in der Oper eine Errungenschaft Rameaus, stammt ohne Frage unmittelbar aus Glucks Alceste, nur wirkt es dort durch seine Kürze weit eindringlicher als bei Varesco, wo es mehr die Sprache spricht, deren sich bei Calsabigi am Schlusse die Dei ex machina bedienen.

Man darf sich freilich durch diese Pariser Zutaten, auf die auch der Komponist seiner ganzen Stellung zum Chore gemäß besondern Wert gelegt hat, nicht darüber täuschen lassen, daß das Werk doch eine regelrechte opera seria und nicht etwa, wie man auch schon geglaubt hat, ein Mozartscher Beitrag zum Gluckschen Musikdrama ist. Denn den Stempel Glucks tragen wohl einzelne Szenen, besonders die Chöre, aber die ganze Handlung ist mit ihrer Art von Intrige und ihrem System wirkungsvoller Spannungen so unglucksich wie möglich. Wieviel feiner ist der Kampf zwischen Göttergebot und Vaterliebe in Glucks Agamemnon dargestellt, als in diesem Idomeneo, der den Gott durch allerhand kleinliche Listen um sein Opfer zu betrügen sucht, ganz abgesehen davon, daß diese Haupthandlung durch die verschiedenen Liebesangelegenheiten immer wieder durchkreuzt wird! Im Gegenteil, gerade die Gluckschen Züge lassen die grundsätzliche Verschiedenheit der Gattungen noch deutlicher erkennen, und das Grundgebrechen der ganzen Oper rührt eben daher, daß es weder dem Dichter noch dem Komponisten zum Bewußtsein kam, daß jeder Versuch, dem alten Stamme der opera seria einzelne Glucksche Reiser aufzupfropfen eine Halbheit war und blieb.

Aber auch mit Metastasio kann sich Varesco als Dramatiker nicht entfernt messen; die bekannten Szenen fallen bei ihm weit oberflächlicher und matter in der Wirkung aus, die Ariente xte sind oft von frostiger Künstelei, der Dialog der Rezitative lahm und ungeschickt. In alle dem blieb dem Komponisten recht viel zu tun übrig.

Auch Mozart war es in erster Linie um eine namentlich nach der orchestralen und der Chorseite hin vertiefte und erweiterte opera seria zu tun, war das Werk doch zur Aufführung durch italienisch gebildete

Sänger bestimmt. Den Grundstock bildet auch bei ihm der Wechsel von Seccorezitativen und Arien, der durch die größere Zahl der Orchesterrezitative wohl verschleiert, aber nicht aufgehoben wird. Der Gedanke, nach Gluckschem Vorbild, dem auch Piccinni in seinem „Roland" gefolgt war, das Seccorezitativ durch das begleitete zu ersetzen, ist Mozart gar nicht in den Sinn gekommen. Ebenso sind die Arien in Bau und Charakter italienisch. Da ist keine Spur weder von dem liedmäßigen Bau Glucks, noch von dem Rondo, das sich z. B. bei Bach und Sarti so häufig findet; auch Sätze mit zwei selbständigen Abschnitten von gegensätzlichem Charakter sind selten (2, 6, 20). Häufiger treten die dreiteiligen Arien mit der schon in den Jugendopern[1] vertretenen Form auf: Hauptsatz mit Dominant- oder Paralleltonartschluß, durchführungsartiger, modulatorisch bewegterer Mittelsatz (gelegentlich auch mit Takt- und Tempowechsel: 27, 31) und mehr oder minder veränderte Wiederholung des Hauptsatzes (2, 10, 12, 19, 22). Mozarts Lieblingsarienform in dieser Oper ist aber die zweiteilige, die damals von der Buffooper her mehr und mehr auch die ernste erobert hatte. Der alte Mittelteil ist hier auf wenige überleitende Takte zusammengeschrumpft und auch das den ersten Teil beschließende Ritornell auf das allermindeste Maß beschränkt. Dagegen erfährt der zweite, thematisch dem ersten durchaus entsprechende Teil durch Umbildung, Variierung und Erweiterung der Gedanken meist eine ungeahnte Steigerung und Vertiefung des Ausdruckes; gerade hier feiert Mozarts Kunst ihre schönsten Triumphe (1, 4, 7, 11, 13, 29). Charakteristisch ist, daß es Mozart schon in dieser Oper in seinen Arien nicht wie Gluck um fertige, in sich abgeschlossene Seelen- und Charaktergemälde zu tun ist, sondern um deren allmähliche Entwicklung. Es fehlt die lapidare, unmißverständliche Tonsprache Glucks, es fehlt vor allem dessen eherner rhythmischer Schritt. Dagegen schattieren die Mozartschen Arien von Anfang an die Grundstimmung weit mannigfaltiger ab, berühren seelische Nebengebiete und führen sogar Gegensätze ein, deren Zusammenhang mit der Grundempfindung erst der weitere Verlauf klar macht, kurz, sie bauen das ganze Charakterbild gewissermaßen vor dem Ohre des Hörers aus seinen einzelnen, individuellen Zügen auf. Namentlich führt Mozart schon in seine ersten Teile zwei Themen ein, die deutlich als Gegensätze und meist zugleich

[1] S. 246.

auch als Steigerung empfunden werden; die Einführung des zweiten bietet schon hier manches schöne Beispiel für Mozarts spätere geniale Art, die Bläser für die Psychologie des Dramas auszunutzen. Natürlich wirkt diese vergeistigte Behandlung der Form auch auf die Ritornelle zurück. Von dem alten neapolitanischen Schematismus ist kaum noch eine Spur vorhanden, und auch die in den Jugendopern noch so häufigen großen, konzertmäßigen Vorspiele Chr. Bachschen Schlages mit ihren durch lärmende Halbschlüsse getrennten beiden Themen sind fast ganz verschwunden. Statt dessen liebt es Mozart, bei vorangehendem Akkompagnato sein Arienthema von der Dominante aus in stürmischem Anlauf fast explosiv zu erreichen (29). Durch alle diese Mittel erzielt der Idomeneo eine Geschlossenheit der Form, die stark von dem lockeren und oft zerflatternden Wesen der Jugendopern absticht. Nur in einzelnen Arien, besonders der Sekundarier, und hier namentlich bei den Kadenzbildungen, zeigt sich noch etwas von der alten italienischen Redseligkeit.

Daß die Melodik der Arien durchaus auf italienischer Grundlage beruht, ergibt sich aus Geist und Sprache des Werkes von selbst. Auch die Koloratur nimmt noch einen beträchtlichen Raum ein, wenn sie auch sparsamer bedacht ist und nach Mozarts eigenem Geständnis[1] sich den einzelnen malerischen Textworten anzupassen bestrebt. Seine frühere Gepflogenheit, schon das Thema selbst ausgiebig mit Koloraturen zu versehen[2] hat hier nur noch ein einziges Seitenstück (19), und zwar auf das malerische Wort volate, also an einer Stelle, wo sich sogar die im allgemeinen koloraturenreine Pariser opéra comique gelegentlich eine kleine Koloratur leistete[3]. Auch die freie Schlußkadenz ist noch mehrfach vertreten (2, 10, 12).

Mozart wandelt also im Idomeneo genau in denselben Bahnen wie Sarti und die andern zeitgenössischen Italiener, die das Heil der opera seria in einer größeren oder geringeren Zufuhr französischen Blutes erblickten, ohne jedoch an der italienischen Grundlage etwas zu ändern. Das war denn auch für Deutschland das Gegebene. Denn man darf ja nicht etwa glauben, die Herrschaft der Italiener im musikalischen Drama großen Stiles sei damals, sei es durch Gluck oder durch die nationalen Versuche Schweitzers und Holzbauers, bereits gebrochen gewesen. Im Gegenteil: Glucks Reformopern hatten

[1] S. 768. [2] S. 263. [3] S. 646.

es im Wesentlichen nicht über Wiener Lokalerfolge hinaus gebracht, und Schweitzers und Holzbauers deutsche Opernbewegung war nach ihrem ersten glänzenden Anlauf wieder ganz ins Stocken geraten. Man braucht nur einmal die entsetzliche Verballhornung anzusehen, die sich der „Orpheus“ in München, der Stadt des Idomeneo, gefallen lassen mußte, um zu erkennen, wie tief man in Deutschland noch im italienischen Geschmacke drin steckte[1]. Es war also nur natürlich, daß der ganz in der Tradition der opera seria aufgewachsene Mozart sich ihrer damals modernsten Richtung anschloß; daß sie auch jetzt noch durch bedeutende Leistungen ihre überragende Stellung rechtfertigte, beweisen allein die Opern Sartis, und an ihre Seite gehört geschichtlich auch der Idomeneo. Er ist, dramatisch betrachtet, Mozarts höchste Schöpfung auf dem Gebiete der opera seria und überragt an Feuer und dramatischer Kraft entschieden den späteren „Titus“; daß er jedoch in der Geschichte der Gattung Epoche gemacht habe, oder gar ihren letzten krönenden Gipfel darstelle, kann nur behaupten, wer weder die zeitgenössische noch die unmittelbar vorangehende Generation italienischer Opernkomponisten genügend kennt[2].

Um so wichtiger ist der Idomeneo für Mozarts eigene Entwicklung. Er bildet die Grenzscheide zwischen dem „jungen“ und dem „reifen“ Mozart. In ihm drängen alle die mächtigen Eindrücke, die auf der letzten großen Künstlerreise seines Lebens auf ihn eingestürmt waren, mit elementarer Gewalt zur Entladung. Aber es ist nicht mehr jenes halb unbewußte Aufnehmen fremder Einflüsse, wie früher. Mozart ist sich jetzt des Reichtums seiner eigenen Individualität voll bewußt geworden und versteht ihn mit den überlieferten Stilelementen so harmonisch zu verschmelzen, daß das Ergebnis zwar die italienische und französische Grundlage noch deutlich verrät, aber doch ebensosehr den unverkennbaren Stempel seines Geistes trägt. Erstaunlich ist wiederum das sichere Stilgefühl, mit dem er die Errungenschaften der verschiedenen Schulen zu behandeln weiß, und wenn es ihm trotzdem nicht durchweg gelungen ist, dramatisch auf der Höhe zu bleiben, so liegt die Schuld daran zum größten Teile nicht an ihm, sondern an den Grundgebrechen der opera seria überhaupt. Diese war für ihn

---

[1] R. Engländer, Gluckjahrb. II.

[2] Dieser Ansicht sind freilich auch noch Jahn und Deiters I⁴ 664.

freilich etwas unverrückbar Gegebenes, an dem zu rütteln ihm niemals in den Sinn kam.

Das lehren namentlich die beiden Arien des »confidente« Arbace (10, 22). Sie sind nur sehr lose mit der Handlung verknüpft und geben darum ganz allgemeinen Empfindungen in oft sehr geschraubter dichterischer Fassung Ausdruck. Auch Mozart schrieb hier gewöhnliche Sekundarierarien ohne individuellere Züge, die erste in geräuschvoll erregtem, die zweite in empfindsamem Ton: bezeichnender Weise tritt gerade hier der italienische Stil in Form und Charakter besonders deutlich zutage, wie die zahlreichen Wiederholungen, breiten Kadenzbildungen, großen Intervallsprünge, langen Ritornelle[1] u. dgl. beweisen; selbst das unruhige modulatorische Wesen der alten Mittelsätze wirkt noch nach. Augenscheinlich hat bei der Komposition auch die Rücksicht auf den „ehrlichen alten" Panzacchi mitgewirkt, der noch ganz in der alten Schule aufgewachsen war. Aber Panzacchi war auch „ein guter acteur", und diesem Umstande verdanken wir das bedeutende Akkompagnato, das der zweiten Arie vorangeht. Als Hauptgrund gibt Mozart freilich das »chiaro e scuro« dieser Szene an, d. h. Arbaces Schwanken zwischen Furcht und Hoffnung[2], es ist aber sicher nicht zufällig, daß er damit gleich die Kunst des Darstellers verknüpft. Denn der ganze Aufbau gerade dieses Akkompagnatos erinnert ganz unverkennbar an die Art des Melodrams mit seinem beständigen Wechsel von Wort- und Orchestersprache, und zu allem Überfluß erscheint gegen das Ende (nach ah, sordo è il cielo) noch ein Hauptmotiv aus Bendas „Ariadne", das dieser seinerseits aus Grauns Montezuma (II 1) übernommen hatte[3].

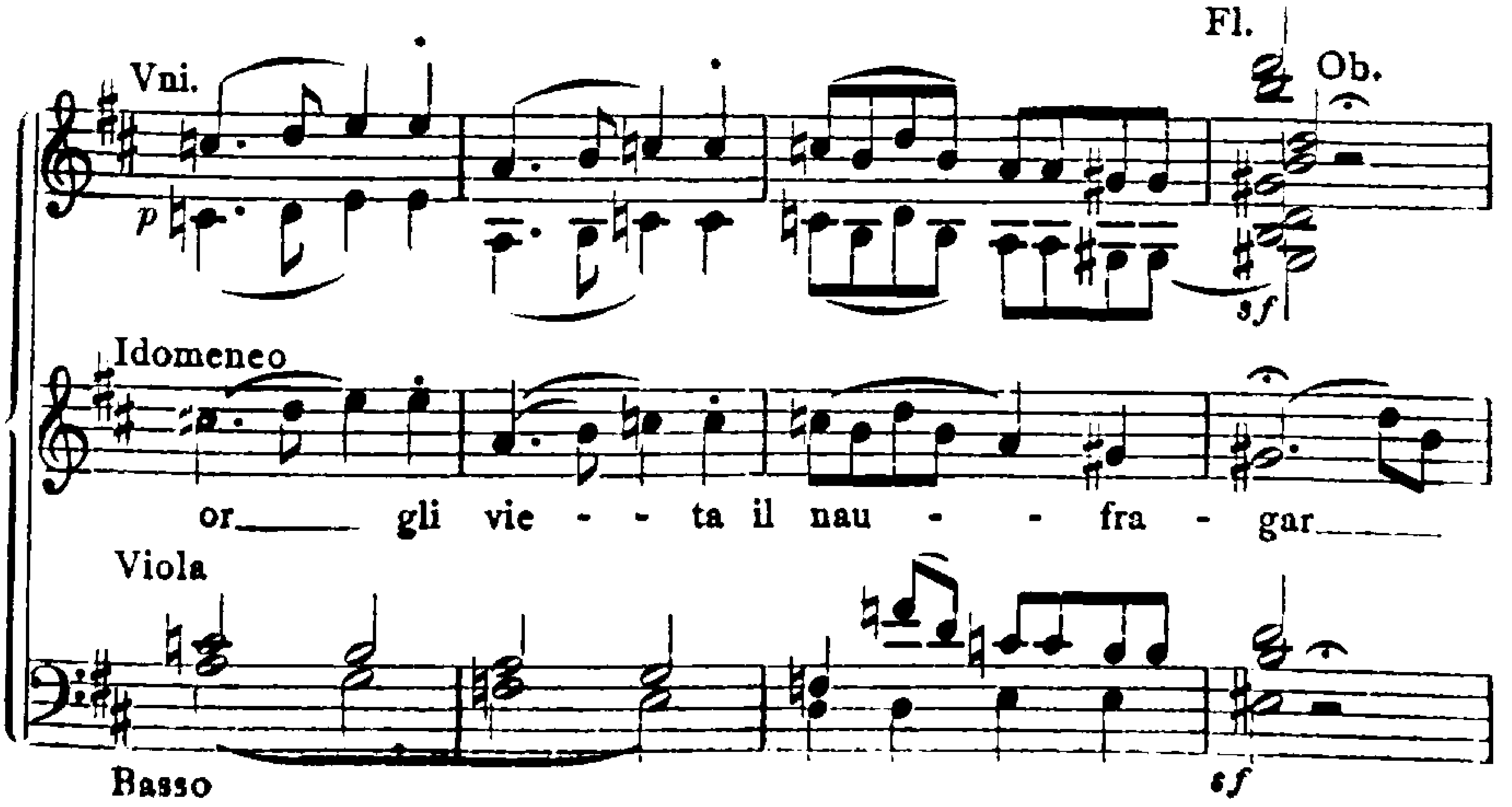
Auch bei den drei Soloszenen des Idamante mit ihren Arien (2, 7, 27) war Mozart stark an die Person des Sängers dal Prato gebunden, der seinen Ansprüchen keineswegs genügte; deswegen sind die Arien weit weniger virtuos ausgefallen, als es bei Kastratenpartien üblich war. Seiner allgemeinen Charakteristik nach gehört Idamante jenem duldenden, elegischen Jünglingstypus an, der sich in der italienischen Oper seit der Venezianerzeit steigender Beliebtheit erfreute. Doch hat es Mozart verstanden, ihm individuelle Züge ab-

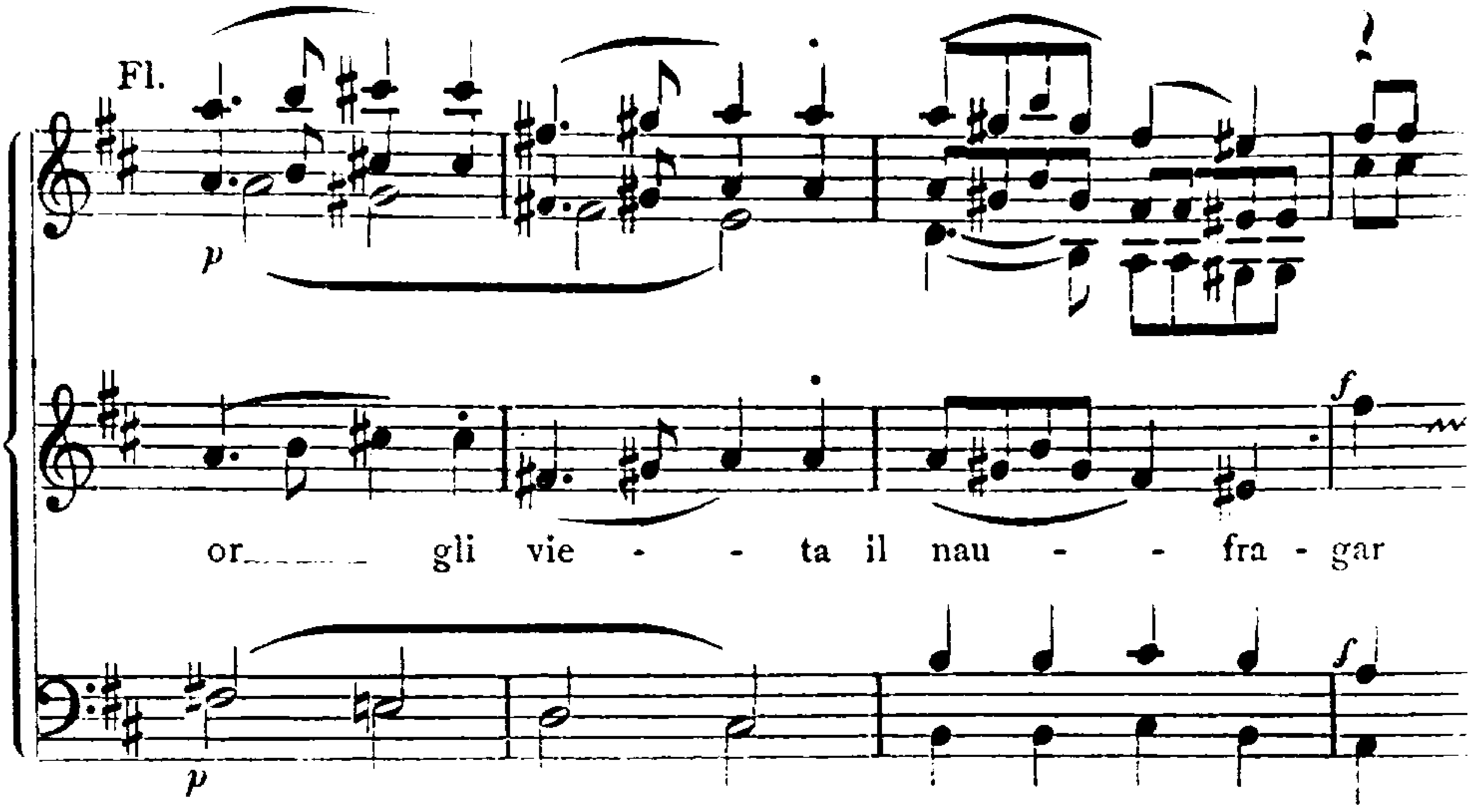
[1] Das überlange Ritornell der ersten Arie wurde später um zwei Seiten gekürzt.
[2] Jahn I⁴ 664 hat diesen Ausdruck merkwürdig mißverstanden (vgl. B II 22) und daraus seltsame Folgerungen für die italienische Arienkomposition überhaupt gezogen.
[3] Vgl. A. Sandberger ZIMG VII 477.

zugewinnen. Gleich das Adagio der ersten Arie malt mit seinen chromatischen Mittelstimmen und den echt Mozartschen Synkopen der ersten Geige die Verwirrung des enttäuschten Jünglings, der sich alsbald ein kurzes, rührendes Liebesgeständnis anschließt. Und ebenso echt bricht dann im Allegro die Anklage gegen die Götter mit der unheimlichen, trillerartigen Bläserfigur hervor. Auch der weitere Verlauf vollzieht sich nicht so geradlinig, wie gemeinhin bei den Italienern; Verzweiflung, dumpfer Schmerz und Liebe kreuzen sich beständig, und Mozart bedient sich dabei besonders der für diese Oper überhaupt charakteristischen plötzlichen Molltrübungen (so gleich im elften Takt mit der schleichenden Bläserfigur) und unerwarteter Steigerungen und Umschläge der Empfindung. Wie rührend wirkt z. B. die Wendung beim zweiten che mio non è oder die kleine Larghettoepisode bei e non chiedo altra mercè! Der zweiten Arie geht ein besonders ausdrucksvolles Akkompagnato voran, wo unter einem zischenden Bläsermotiv der Baß in gewaltigen Sforzatos eine ganze Quint chromatisch abwärts steigt: es ist, als sänke die Seele Idamantes auf dieser Dissonanzenkette in bodenlose Verzweiflung hinab. Die Arie schließt sich nach italienischer Art auch in der Musik der Antithese des Textes (il padre ritrovo e lo perdo) an, im Übrigen herrscht auch hier dasselbe Schwanken zwischen Energie und Empfindsamkeit und dasselbe Helldunkel von Dur und Moll wie in der ersten. Sie endet in scharfem Gegensatz zu der Erregung des Rezitativs in der völligen Gebrochenheit der kleinen Coda und, wie die erste, in einem in stiller Wehmut verhallenden Orchesterschluß. Die dritte Arie, der ebenfalls ein sehr bedeutendes Rezitativ vorangeht, schließt sich in ihrem Allegroteil am engsten dem italienischen Stile an; ihr langsamer Mittelsatz singt von dem nahen Tode in jenem aus Wehmut und inniger Schwärmerei gemischten Tone, in den die Italiener bis auf den heutigen Tag diesen Vorwurf einzukleiden lieben.

Auch mit Raaff, dem Sänger des Idomeneo, hatte es Schwierigkeiten gegeben, da er stark dem „alten Schlendrian" huldigte (S. 767), indessen glich er diese Mängel durch Intelligenz und Geschmack doch einigermaßen aus. Demnach offenbart der langsame Teil seiner ersten Arie (6) eine deutliche Rücksichtnahme des Komponisten sowohl auf Raaffs Vorliebe für die „geschnittenen Nudeln" als auf seinen altmodischen Geschmack. Wie verträgt sich dieses weiche und zarte Gebilde mit der furchtbaren Verzweiflung, in der Idomeneo das Land

betritt? Deutlich schimmert der altbekannte, italienische Typus der Ombraarie (S. 228) hindurch, auch die Bläser, die als Stimmen aus dem Jenseits dem süßen Gesange antworten, stammen daher. Erst der große Crescendoanlauf des Allegroteils macht dieser Vision ein Ende und gibt den eigentlichen Seelenzustand des Königs wieder; bezeichnend ist, daß auch dieser Teil eigentlich ein Emollsatz mit einzelnen Durepisoden und Durschluß ist. Ebenso lehnt sich Idomeneos zweite Arie (12), die Mozart als die „prächtigste in der ganzen Opera" erschien, an einen alten italienischen Typus an: die Seesturm-Gleichnisarie. Daher wirkt auch ihre Verbindung mit dem vorhergehenden Rezitativ, worin das Orchester dem sinnenden Helden in hochpoetischer Weise allerhand Motive aus Ilias vorhergehender Arie zusingt, etwas frostig und konventionell, und ebenso ist es mit den virtuosen Zügen, die in dieser echt „heroischen" Arie natürlich nicht fehlen durften — trotzdem sich Mozart hier auf die sinngemäße Anwendung der Koloratur besonders viel zugute tat. Die Bedeutung des Stückes liegt vielmehr, abgesehen von einzelnen orchestralen Zügen, in der kühnen Harmonik, die nach altem Arienbrauch namentlich im Mittelsatze zutage tritt. Diese verzweifelte Anrufung des Fiero Nume, die mit echt Mozartscher Plötzlichkeit in kurzen wilden Schlägen von As- nach Fdur hinüberführt, ist tatsächlich das Bild eines völligen seelischen Schiffbruches, in dem die Grundfesten zu wanken scheinen, ein Getriebenwerden von Idee zu Idee, ohne daß eine darunter bestimmtere Gestalt gewänne, vgl. folgende Stelle:





Der dritten Arie geht ein ausdrucksvolles Akkompagnato voraus, das, motivisch sehr einheitlich, in tief empfundener und durchaus würdiger Weise die Erlösung des Königs von dem seelischen Drucke schildert; die Faktur erinnert wieder stark ans Melodram. Das Stück ist einer früheren, ebenfalls für Raaff geschriebenen Arie (K.-V. 295, vgl. S. 615) nahe verwandt und hat ihm, wie eine erhaltene vollständige Skizze[1] zeigt, offenbar zur Begutachtung vorgelegen. Es beginnt mit Sarastroklängen, fährt aber dann weit weicher und empfindsamer fort, und besonders der Mittelteil ist noch ein Rokokoidyll alten Schlages; dagegen bietet die Reprise ein schönes Beispiel für Mozarts Kunst der Steigerung in diesen Abschnitten dar. Betrachtet man freilich die Charakteristik des Königs und seines Sohnes im Ganzen, so zeigt sich, wie beim „Titus", ganz deutlich ein Mangel an Schärfe. Bei Idamante wird er nicht so fühlbar, da ihn der italienische Typus des elegischen Dulderjünglings deckt. Aber Idomeneo hat, offenbar mit Rücksicht auf Raaff, entschieden zuviel Empfindsamkeit mitbekommen. Nichts deutet in seinen Arien auf seine königliche Würde hin, die z. B. Hasse oder auch schon der italienische Gluck sicher nicht vergessen hätte, und auch der furchtbare Fluch, der auf ihm lastet, ruft in seiner Seele wohl stillen Schmerz und finstere Verzweiflung, aber keine männliche Gegenwehr hervor. Hier stehen wir an den Grenzen von Mozarts Begabung für die opera seria: er bietet wohl einzelne

[1] Der Mittelteil war ursprünglich nicht als Gegensatz zum Hauptteil gedacht; vier ausgestrichene Takte dieser ersten Fassung sind in der Skizze noch erhalten.

ergreifende und erschütternde Seelenbilder, aber er faßt sie nicht, wie Gluck und zum Teile auch die großen Italiener, zu großen, einheitlich geschauten Charakterbildern zusammen, wie ihm dies in der opera buffa und im deutschen Singspiel so unvergleichlich gelang. Es fehlt diesen Gestalten das Zündende, unmittelbar Überzeugende, und sie sind auch, geschichtlich betrachtet, den Italienern gegenüber weit weniger selbständig als die späteren Buffogestalten.

Die Frauencharaktere des Idomeneo teilen diese Eigentümlichkeit, sind aber doch an Einheitlichkeit den männlichen entschieden überlegen. Sie sind zudem wirksam gegeneinander abgestuft, insofern der zarten Ilia die leidenschaftliche Elektra gegenübertritt. Freilich hat auch diese als verschmähte ehrgeizige Liebhaberin bei den Italienern zahllose Vorgängerinnen, und gleich bei der Furienanrufung ihrer ersten Arie (4) stehen wir wieder vor einem sehr beliebten italienischen Typus. Mozart weiß ihn indessen selbständig zu behandeln. Das ganze Stück ist ein in einem Zuge — selbst ein gegensätzliches Seitenthema fehlt — dahin rasender Erguß gärender Leidenschaft, in deren Pathos doch auch die Hoheit der Königstochter zum Ausdruck kommt. Wiederum geht ein spannendes Vorspiel auf dem Dominantorgelpunkt mit züngelnden, auf die Schlangenhäupter der Furien hindeutenden Flötenfiguren und dämonischen Trillern in den Geigen voran. Dann beginnt die Singstimme, mehr in interjektionsartig hervorgestoßenen Ausbrüchen, als in wirklich melodischer Führung, fortwährend unterstützt von grellen Schlägen des ganzen Orchesters und realistisch malenden kleinen Motiven einzelner Instrumente, besonders der Bläser, einzelnen Hornstößen u. dgl. Dazwischen kommt aber auch die Qual der enttäuschten Liebe zu ihrem Recht. Die Molltonarten wiegen vor, sogar das Seitenthema beginnt statt in F dur in F moll, und wenn die Durtonart einmal unvermutet durchbricht, wie bei dem vendetta e crudeltà des zweiten Teils, so wirkt sie hier nicht etwa befreiend, sondern geradezu stechend, ebenso wie das Unisono von Singstimme und Baß am Schluß. Sehr charakteristisch ist auch der Schluß des ersten Teils, wo statt des alten Ritornells das Orchester sich nach einem ziellosen Umherirren in heftigen Sforzatos schließlich auf dem furchtbaren verminderten Akkord über H mit Fermate festrennt, worauf der Anfang, aber diesmal einen Ton tiefer, in E moll, wieder einsetzt. Die sonst bei derartigen Arien übliche Bravour ist nur durch einige große Intervallsprünge vertreten, die Koloratur fehlt gänzlich. Auch Elektras dritte Arie (29) hat es

mit den Furien zu tun; schon das Rezitativ malt ein Höllenbild voll Verzweiflung und Wehklagen. Die Raserei der Prinzessin äußert sich hier nicht mehr in einzelnen Ausbrüchen, sondern in breiteren melodischen Linien, die besonders die hohe Stimmlage in Anspruch nehmen. Auch im Orchester wird dieselbe erregte Trillerfigur fast das ganze Stück hindurch zu Tode gehetzt. Nur in der Seitengruppe setzt sie zu Gunsten eindringlicher Schilderung des squarciatemi und dann des dolore eine Zeit lang aus; auch hier wird über dem Grimm die Liebe nicht vergessen. Ebenso geht das Orchester in Motiven und Klangfarben seinen eigenen Weg; beide Arien haben nicht allein die reiche Besetzung mit Trompeten, Pauken und den vier Hörnern, sondern auch den charakteristischen Bratschenklang gemeinsam. Zwischen ihnen hat Elektra nun aber noch eine dritte (13), die wiederum aus dem Rahmen ihres Charakters herausfällt. Denn die Glücksempfindung findet hier einen so anmutig leichten, ja tändelnden Ausdruck, daß die stolze, leidenschaftliche Tochter Agamemnons nicht wiederzuerkennen ist. Auch dem Stile nach weicht sie von den beiden andern ab, insofern sie sich mehr der französischen komischen Oper als der italienischen zuneigt. Mit dem vorhergehenden Rezitativ ist sie durch das Orchestermotiv ihres Seitenthemas verbunden.

Nur die Gestalt der Ilia ist in ihren drei Arien (1, 11, 19) aus einem Guß: als Gefangene von stiller Wehmut erfüllt, in ihrer Neigung für Idamante innig und zart, dabei vom ganzen Zauber jugendlicher Anmut umstrahlt und vor Allem in allen ihren Gefühlen durchaus wahr und natürlich, ist sie die gelungenste Figur des ganzen Werkes. Kein Wunder darum, daß in dieser Partie die italienische Grundlage am selbständigsten weitergebildet ist und die Stileigentümlichkeiten des späteren Mozart besonders deutlich hervortreten. Dahin gehören gleich in der ersten Arie das auf einige wenige, bange Seufzer zusammengedrängte Ritornell, die Rolle der Synkope in Gesang und Begleitung, der sinnvolle Wechsel von Moll und Dur im ersten Teil, der schicksalsschwer von den Bläsern eingeführte, emphatische Ausruf Grecia!, namentlich aber die geniale Steigerung, die der zweite Teil auf Grund der einfachsten Varianten bringt. Sie liegt vor allem in der jetzt hartnäckig festgehaltenen Molltonart; das vorher in Dur erschienene Seitenthema z. B. scheint jetzt erst seinen vollen, erschöpfenden Ausdruck zu finden, und die kleine, chromatisch gewundene Koloratur auf odiare am Schluß treibt den Schmerz einfach und

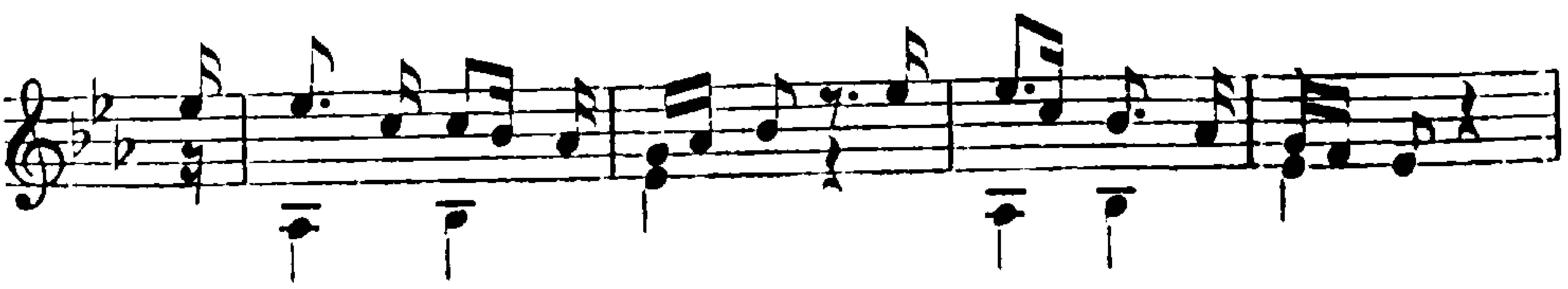
wahr auf die höchste Spitze. Ein vollständig ausgereifter Mozart aber ist die zweite Arie, die auch äußerlich durch die vier konzertierenden Blasinstrumente: Flöte, Oboe, Horn und Fagott ausgezeichnet ist.

Diese Arie weist bereits soviele Stileigentümlichkeiten von Mozarts reifer Kunst auf, daß es sich verlohnt, etwas länger bei ihr zu verweilen. Sie hat einfache zweiteilige Kavatinenform; der zweite Teil ist nur eine leichte Variante des ersten. Dieser zerfällt in zwei Abschnitte von ungleichem Umfang (das Vorspiel bleibe zunächst außer Betracht). Der erste umfaßt die beiden ersten Zeilen des Textes Se il padre perdei, tu padre mi sei, (12 Takte), der zweite den Rest (27 Takte, worauf noch die vier Takte des Rückgangs folgen). Der Beginn des neuen Teils ist durch den Eintritt des neuen (Bläser-) Themas und die Tonart B dur gekennzeichnet[1]. Bezeichnend ist, daß Mozart die Worte soggiorno amoroso è Creta per me, die der Dichter metrisch zu dem Vorhergehenden zieht, ganz selbständig behandelt, er hat damit seine eigenen psychologischen Gedanken, die wir gleich näher kennen lernen werden. Aber auch die Unterabschnitte gliedern sich in zwei stark gegensätzliche Teile, die sich melodisch, sowie der Orchestration nach scharf voneinander abheben. Beim ersten Abschnitt (T. 1—12 der Gesangsmelodie) ist dies ohne weiteres klar. Der zweite dagegen weist drei Teile auf (T. 13—19, 20—25, 26—39), von denen die beiden letzten, wie schon der Halbschluß zeigt, in einem engeren Verhältnis zueinander stehen. Ausschlaggebend aber ist, daß jeder dieser verschiedenen Teile vollständig neues, meist stark gegensätzliches Material bringt; ein Weiterspinnen durch Wiederholen, Sequenzieren, Variieren usw. findet nicht statt. Psychologisch gesprochen haben wir also einen großen Reichtum an verschiedenen Stimmungen, die nur durch die Einheit der Grundstimmung zusammengehalten werden. Diese Eigentümlichkeit setzt sich aber zum Teil bis in die kleinsten Melodieglieder fort. Schon in den ersten sechs Takten der Gesangsmelodie bringt die zweite Phrase (la patria, il riposo) einen neuen, den bekannten Paisielloschen Gedanken[2], und die dritte gar, auf tu padre, einen ganz unerwarteten Ausbruch, mit Forte-Akzent, Septimensprung und rhythmisch stark betonter, vollgriffiger Harmonie in den Streichern — einen echt Mozartschen Zug. Wir haben also bereits in diesem Kopfthema drei merklich voneinander unterschiedene Stimmungen, gefaßte Ehrerbietung, tiefe Wehmut

[1] Man könnte versucht sein, den Eintritt des zweiten Themas erst acht Takte später (or più non rammento) anzusetzen, wodurch beide Teile die gleiche Ausdehnung erhielten; tatsächlich bildet ja auch der Abschnitt T. 20—39 ein geschlossenes Ganzes, das nur durch den Halbschluß auf affanni gegliedert wird. Andererseits ist aber der Schluß in T. 12 so einschneidend und die Trennung der Gedanken hier so vollständig, daß es schwer fällt, das Folgende noch zum Vorhergehenden zu ziehen. Die formale Mehrdeutigkeit jener 7 Takte gehört zu jener Freiheit in der Formbehandlung, die von jetzt ab für Mozart charakteristisch ist; wir werden ähnlichen Fälle noch mehr begegnen. [2] S. 437.

über das Los der Verbannten (man beachte die Oktavenverdopplung dieser rührenden Melodie im Ritornell) und ein plötzliches Aufschießen der Leidenschaft, die aber alsbald wieder in sich zusammensinkt — wie fein kommt hier der Doppelsinn des tu padre mi sei zum Ausdruck! Verbunden ist das alles nur durch den durchgehenden, durch die kleinen Seufzer auf die Hauptworte nur leicht verschleierten synkopischen Rhythmus, der ja bei Mozart stets innere Erregung bedeutet, vor allem aber durch die deutlich wahrnehmbare Steigerung: der Aufschrei des 5. Taktes ist durch die vorhergehenden Sechzehntel in der zweiten Geige vorbereitet. Mit dem 2. Teil (T. 6—12) übernehmen in echt Mozartscher Weise die Bläser die Führung. Das Glücksgefühl, das sie zum Ausdruck bringen, hat etwas Naives, es ist die herzliche Dankbarkeit des jungen Mädchens, das hier noch alle anderen, geheimen Gedanken zurückdrängt; nur in der Singstimme mischt sich etwas von der alten Wehmut ein[1]. Ganz anders im Bläsersatz, der den Beginn des zweiten Abschnitts bildet (T. 13ff.). Er bringt einen neuen Gedanken, den des soggiorno amoroso, wobei der Sinn von amoroso ganz deutlich mit amore, d. h. ihrer Liebe zu Idamante, in Verbindung gebracht wird. Das Thema hat etwas Schwellendes, Sehnsüchtiges (vgl. Dynamik und Phrasierung); wie Jubelruf klingt die Antwort beide Male aus der Singstimme. Hier hat Mozart in höchst poetischer Weise die Bläser zu Verkündern geheimer Herzenswünsche gemacht. Er kommt diesmal auch gar nicht von dem einzigen Motiv los und läßt es noch zu Beginn der nächsten Szene in Idomeneos Herzen nachklingen. Aber auch hier erfolgt in T. 19ff. der Umschlag. Die Bläser verschwinden, die Harmonik, die bisher nicht über die Tonika und die beiden Dominanten der ersten und fünften Stufe hinauskam, wendet sich erstmals nach den Molltonarten C-, Es- und Bmoll; die Melodik senkt sich nach dem ersten energischen Sextensprung auf echt Mozartscher, chromatischer Linie herab, wobei die angoscie und affanni sinngemäß in Seufzersequenzen zum Ausdrucke kommen. Auch der Orchestersatz, der bisher rein homophon war, nimmt jetzt einen strengeren Charakter an, und endlich entlädt sich das Gefühl des Schmerzes wiederum in einem plötzlichen Forte auf dem f″ von affanni mit dem folgenden, höchst affektvollen Melisma; dumpf gibt das Fagott das vorhergehende Sechzehntelmotiv der Geigen in Achtelvergrößerung wieder. Und nun folgt mit echt Mozartschem Kontrast in T. 25ff. der Aufschwung aus aller Qual, eingeleitet durch das die Quinte festhaltende Horn, ein Mittel von äußerst poetischer Wirkung, dessen sich

[1] Die Wiederholung des letzten tu padre mi sei ist echt italienisch. Nur hätte sie bei den Italienern so gelautet:



Mozartisch ist daran vor allem die Ausweichung nach C moll im zweiten Takt.

Mozart zahllose Male bedient hat. Scheinbar wiederholt es das vorausgehende Motiv des Fagotts, tatsächlich ist es jedoch die vergrößerte Form des Sechzehntelmotives im übernächsten Takte. Jetzt bricht in der Musik Ilias Liebe zu Idamante unverhohlen hindurch, während der Text nur allgemein von gioja und contento spricht. Die Führung der Singstimme aber weist jene bewegte, durch keine Pausen unterbrochene Linie auf, die wir bei Mozart bei derartigen Gefühlsergüssen am Schlusse seiner Arien häufig finden[1]. Hier nimmt die Empfindung, wie das Aussetzen der Bässe und das Solohorn zeigen, den Ausdruck des Schwebenden, Verklärten an. Kein Wunder, daß auch dieses Motiv an Ilia zum Verräter wird: es kehrt ebenfalls im folgenden Akkompagnato wieder. Zunächst aber nehmen es die Instrumente in vollem Überschwang der Singstimme vom Munde und spinnen es mit dem Skalenmotiv, das dann Ilia als Koloratur auf contento aufnimmt, weiter. Mit einem Crescendo scheint die Entwicklung auf einen vollen Forte-Abschluß hinzutreiben — da biegt nach dem Worte contento der Ausdruck ganz unmannheimerisch, aber echt Mozartisch, um: die Worte il cielo mi diè kommen piano, mit einer schmerzlich gewundenen Koloratur in Synkopen heraus, der bange Gedanke an den Himmel schnürt Ilias soeben noch froh bewegtes Herz plötzlich zusammen — ein schönes Beispiel für Mozarts fein verästelte Seelenmalerei. Auch das — motivisch abermals vollständig neue — kurze Orchesternachspiel bringt es nicht über ein kleinlautes Zittern hinaus, einige schwere Seufzer in den Bläsern antworten und leiten mit Mozartscher, vielsagender Kürze in die Reprise zurück — der letzte Rest jener redseligen Ritornelle, die bei den Italienern an dieser Stelle standen. Die Reprise selbst vollzieht sich motivisch getreu, aber mit Varianten, die samt und sonders auf eine Steigerung des Ausdrucks hinauslaufen. Hierher gehört gleich der Zwischenruf tu padre der Singstimme in den ersten Bläsersatz hinein; schon hier wird Ilia im Ausdruck ihrer Empfindung deutlicher. Der zweite Abschnitt aber zeigt schon durch die Wiederholung des Bläsermotivs in verschiedenen Tonarten (Asdur, Fmoll, Esdur) die Steigerung der Erregung an, und auch sein Nachsatz verschärft den Ausdruck durch andere Modulation und die schneidenden Septimensprünge im Gesange. Die Koloratur auf affanno ist jetzt gedehnt und erscheint zweimal in der Vergrößerung in den Bläsern. Aber auch die folgende Jubelmelodie ist verändert und namentlich bei ihrer Aufnahme durch die Bläser gesteigert, die anschließende konzertierende Koloraturpartie wird sogar wiederholt, und zwar bezeichnenderweise ohne die abschließende chromatische Koloratur von vorher. Auch der Schluß wird, wiederum unter Zuziehung neuen motivischen Materials, um vier Takte verlängert; das eine dieser Motive (T. 9 und 7 vor dem Schluß des Ganzen) ist identisch mit dem aus Belmontes Arie „O wie ängstlich" aus der Entführung, wo es nach Mozarts eigenen Worten „das klopfende liebevolle Herz" anzeigt[2]. Die Singstimme selbst knüpft an den Schluß des ersten Abschnittes (tu padre

[1] So in der ersten Arie der Gräfin bei den Worten Porgi amor qualche ristoro und in der Gmollarie der Pamina („meinem Herzen mehr zurück"). [2] B II 122.

mi sei) an. Das Orchesternachspiel deckt sich völlig mit dem des ersten Teils und führt das Ganze zu einem im pp verhauchenden Abschluß. Dagegen gibt das Vorspiel wohl die Hauptempfindungen, die Ilia dem Idomeneo ohne Weiteres kundgeben kann, verrät dagegen von ihren geheimen Gedanken noch nicht das Geringste.

So ist diese Arie für Mozarts Opernästhetik ganz besonders bezeichnend. In Ilias Brust kämpfen die verschiedensten Gefühle und Vorstellungen miteinander, ihre angeborene jungfräuliche Scheu, die Ehrfurcht vor dem König, der Gram um ihr Los, die damit verbundene Erinnerung an die glücklichen Tage in der Heimat und endlich die Liebe zu Idamante. Gluck hätte auch hier typisiert, d. h. das alles auf die einfachste Formel gebracht. Mozart dagegen individualisiert, er läßt alle jene Regungen zu ihrem Rechte kommen und gebraucht dazu im Gegensatz zu dem sparsamen Gluck eine ganze Fülle von Motiven, die einander oft innerhalb des engsten Raumes ablösen. Es ist ein beständiges Sichkreuzen und Mischen der verschiedensten Seelenkräfte, und doch haben wir nie das Gefühl des Zerflatterns, sondern diese ganze Vielheit schließt sich unbewußt zur Einheit zusammen. Das ist das Zeichen höchster Meisterschaft. Die Arie ist zugleich aber auch ein vollendetes Beispiel für das Zusammenwirken des vokalen und instrumentalen Ausdrucks, der „äußeren" und „inneren" Handlung, das für so manche ahnungslose Gemüter erst eine Errungenschaft des modernen Musikdramas ist. Das allmähliche Durchbrechen des Liebesgefühls, das Ilia dem König noch verschweigen muß, überhaupt der ganze schillernde Zwiespalt zwischen der äußeren Situation und den seelischen Vorgängen, ist hier durch das Orchester, vor allem durch die in weit poetischerem Sinne als bei den Italienern verwandten Bläser, in unübertrefflicher Weise wiedergegeben, und darum wirken auch Idomeneos folgende Worte mit zwingender Wahrheit: »Qual mi conturba i sensi equivoca favella?«

Was ist hier aus Chr. Bachs schönen Largosätzen in Esdur unter Mozarts Händen geworden! Die dritte Arie (19) wächst aus der schmerzlich süßen Adurstimmung des Rezitativs heraus. Derartige holden Anrufungen der zeffiretti, piante e fiori waren der italienischen Oper wohl vertraut, und auch Ilias Satz hat weit weniger individuelle Züge als die beiden anderen Arien. Doch ist der wehmütig-liebliche Ton dieses Idylls wohl mit ihrer sonstigen Charakteristik vereinbar; hübsch sind auch die orchestralen Reminiszenzen des Mittelteils an den Hauptteil.

Das Duett der beiden Liebenden (20) hält sich gleichfalls bis auf einzelne kleine Züge in der hergebrachten Sphäre des Empfindsamen und Anmutigen. Ebenso wird das Terzett (16) der dramatischen Situation nicht mit der vollen Energie des späteren Mozart gerecht. Offenbar ist es als Vermittlung zwischen dem vorhergehenden, lieb-

lichen Chor und der folgenden Sturmszene gedacht[1]. Die Charakteristik ist in dem zunächst ganz Scarlattisch beginnenden Andante nur leicht angedeutet: der schmerzbewegte Idamante, die leidenschaftliche Elektra und der zwischen erkünstelter Barschheit und Seelenqual hin und herschwankende Idomeneo; aber zu voller Gegensätzlichkeit kommt es nicht. Das Allegro hält sich mit seiner aufschlagenden Synkope zuerst an die allgemeine, leidenschaftliche Abschiedsstimmung und ruft dann die Gnade der Götter in jenem halb verklärten Tone an, der im zweiten Finale der Zauberflöte („Wir wandeln durch des Tones Macht") wiederkehrt; nur ist die Stimmung im Idomeneo erregter und weniger ausgeglichen. Dramatisch ungleich höher steht das Quartett (21), das Mozart gegen alle Ansprüche der Sänger in der von ihm gewollten Gestalt durchgesetzt hatte und das ihn selbst auch später noch ergriff[2]. Es ist ein großer, zweiteiliger Satz, dessen zweiter Teil erhebliche Veränderungen, Einschaltungen und Erweiterungen bringt. Der Situation gemäß stehen sich zwei Gruppen gegenüber, auf der einen Seite die Liebenden, auf der anderen Elektra und Idomeneo, doch ist auch innerhalb jeder Gruppe jedes einzelne Glied sorgfältig charakterisiert, so gleich am Anfang, wo der finsteren Entschlossenheit des Idamante Ilia mit ihrer ganzen rührenden Innigkeit gegenübertritt. Ganz eigentümlich ist aber die unheimliche, schicksalsbange Stimmung, die über dem Ganzen liegt und nur flüchtig von einzelnen Phrasen der Liebenden erhellt wird. Unheildrohende Motive im Orchester, schleichende Baßgänge, Synkopen, eine außerordentlich kühne und düstere Harmonik sind ihre Hauptträger; manchmal ballen sich die dunklen Wolken plötzlich zusammen, wie bei dem dumpfen Bmoll (Ah il cor mi si divide) mit der schlangenhaften Orchesterfigur, und ganz besonders ausdrucksvoll ist im zweiten Teil die polyphone Steigerung der Stimmführung. Am Schlusse verkündet Idamante nochmals allein seinen Entschluß: andrò ramingo e solo und geht ab, dumpf hallen ihm im Orchester einzelne Bruchstücke der ursprünglichen Fortsetzung jenes Motivs nach.

Die stärkste Seite des Idomeneo bilden die Chöre, der Teil, der die Pariser Eindrücke am frischesten wiederspiegelt. Sie teilen sich

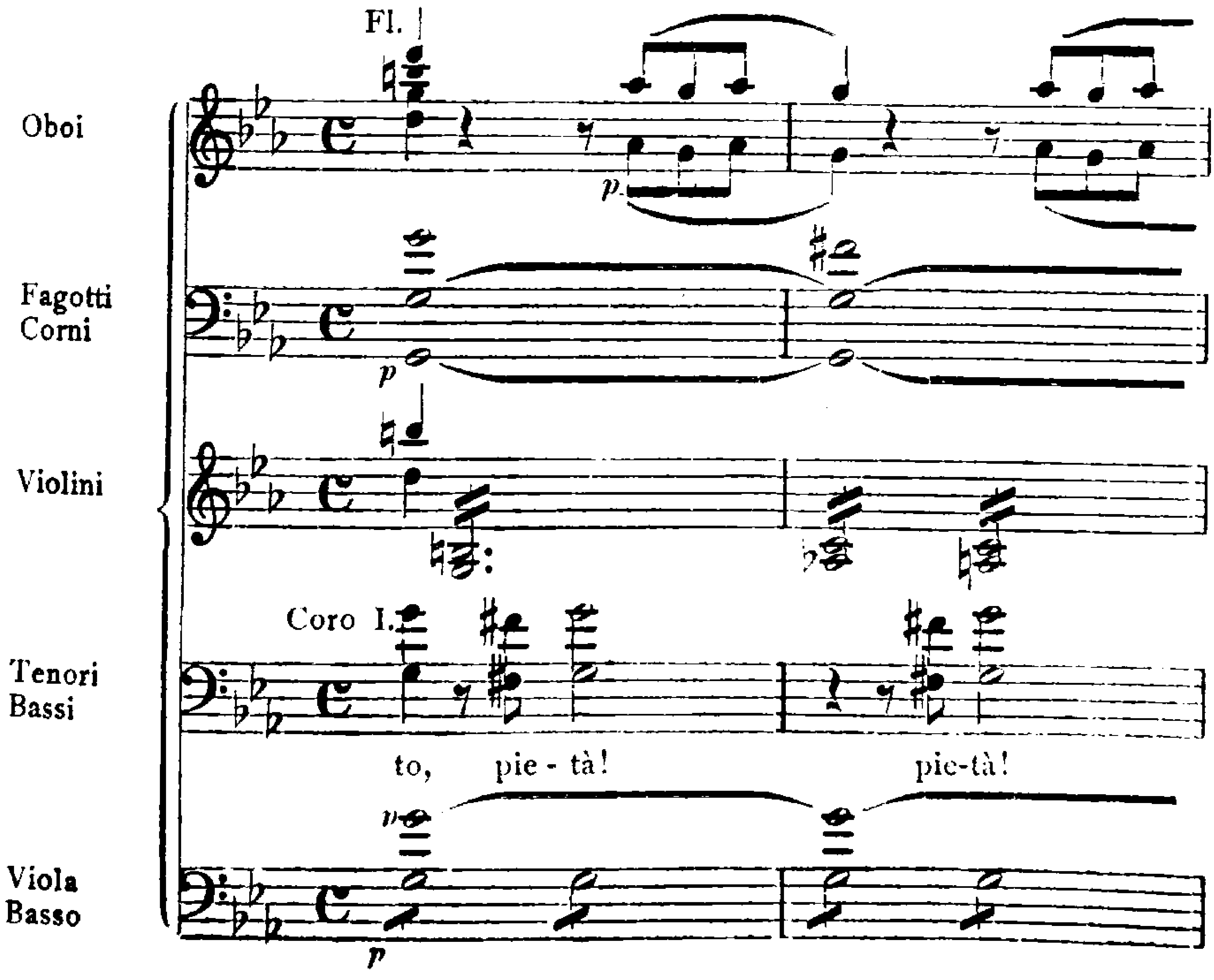
[1] Dasselbe ist bei der zweiten, nachkomponierten Fassung (Part. Anh. VII) der Fall, die motivisch mit dem vorhergehenden Rezitativ zusammenhängt und aus einem fortlaufenden Satze besteht. [2] Nach dem Bericht Konstanzes bei Hogarth Mem. of the opera II 198.

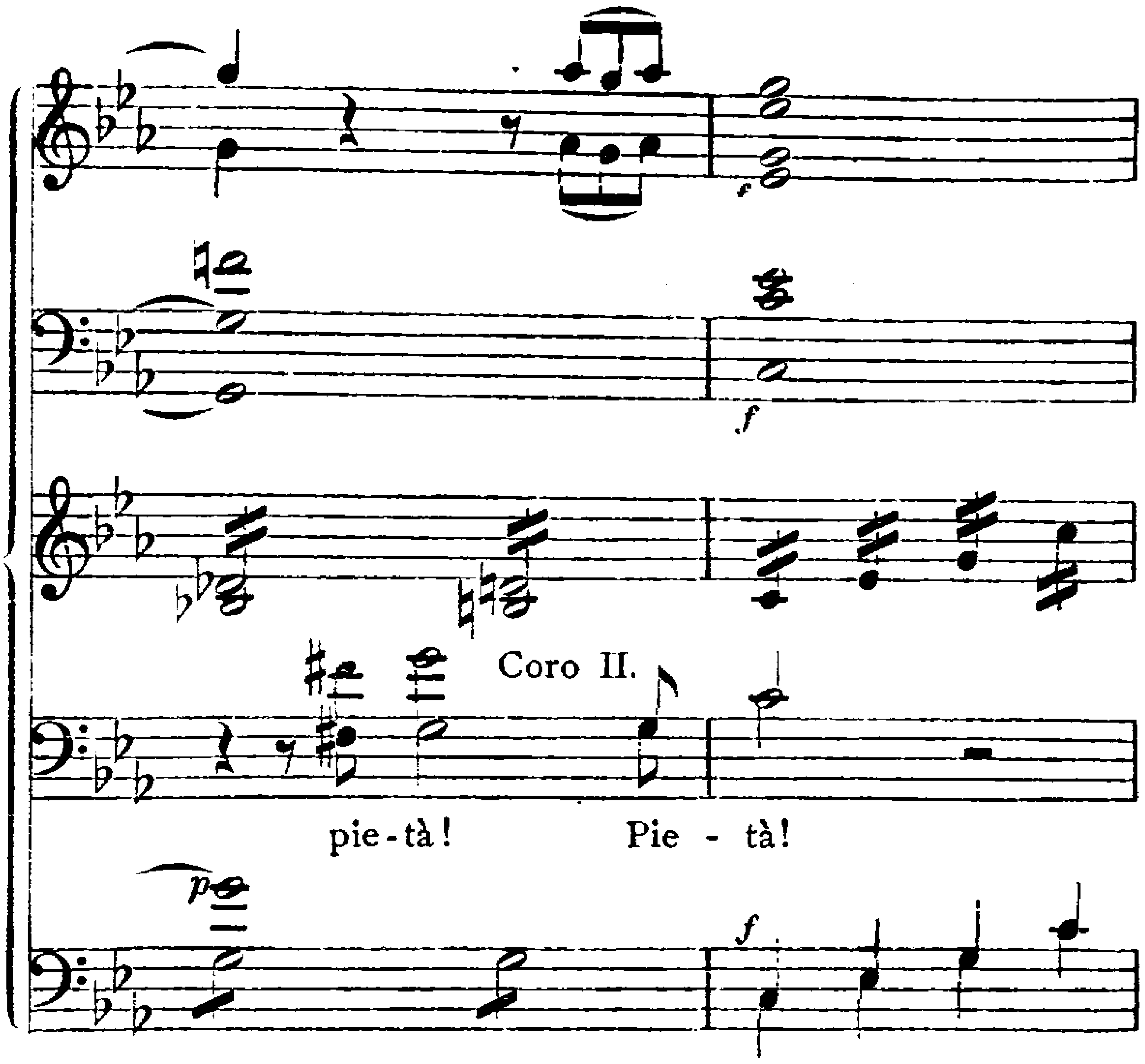
wie bei den Franzosen in Staffagechöre, die meist mit Ballett verbunden sind, und in dramatische. Für jene bietet gleich der erste Chor (3) ein gutes Beispiel. Der allgemeine Tanzcharakter und die Einflechtung solistischer Episoden weist auf das französische, der glänzende, geräuschvolle Schwung auf das italienische Vorbild hin. Noch enger ist der Schlußchor (32) mit der Pariser Opernkunst, und zwar seiner Melodik nach mit der komischen, verwandt; der Schlußchor des ersten Aktes deutet schon durch seine Überschrift Ciaconna auf eine damals in Ballett und Oper besonders beliebte Tanzform hin, die eine von der Variationenform der älteren Zeit freilich vollständig verschiedene Rondoart festlichen Charakters mit Soloepisoden darstellt[1]. Die zweite davon, die in Rhythmik und Melodik besonders nahe mit Grétry verwandt ist, bringt sogar einen Takt- und Tempowechsel; der Schluß des Ganzen steigert nach französischem Brauch die Festfreude in einem rauschenden Crescendo zu vollstem Glanze. Das Orchester steht durchaus selbständig neben den Stimmen, sodaß man den Chor auch weglassen könnte, ohne daß eine Lücke entstünde. Den Übergang zu den dramatischen Chören bildet der Schifferchor (15), eines der reizendsten Seestücke der älteren Oper. Nicht nur die Form des Sicilianos ist italienisch: man kann dieses Stück unmöglich auf ein anderes als das blaue Mittelmeer beziehen. Auch die Instrumentation kennt nur weiche Bläser (Flöten, Klarinetten und Hörner). Beide Chorstrophen sind durch eine bewegtere Solostrophe Elektras getrennt.

Einen weit höheren Flug nehmen die dramatischen Chöre. Mozarts damalige Vorliebe für die Chorkomposition hat hier wirklich monumentale Beispiele tragischen Stiles ins Leben gerufen. Der äußere Anstoß dazu ging wiederum von der Pariser Kunst aus, wiewohl nicht vergessen werden darf, daß schon Jommelli und Traëtta große Chorszenen geschrieben und auch Mozarts eigener Ascanio und Lucio Silla sich dieses Mittels bedient hatten. In dem erhabenen tragischen Ernst, sowie in manchen formalen und melodischen Zügen ist Glucks Einfluß zu bemerken; allerdings ist er nicht so stark, daß man die ganze Oper bloß daraufhin zu den Erzeugnissen der Gluckschen Schule zählen dürfte. Schon der erste dieser Chöre (5), der den Schiffbruch des Idomeneo darstellt, offenbart eine außergewöhnliche, auch weit über den Dichter hinausgehende dramatische Phantasie. Denn Varesco

[1] Bekannte Beispiele bieten Glucks Aulische Iphigenie und seine französische Bearbeitung der Alceste.

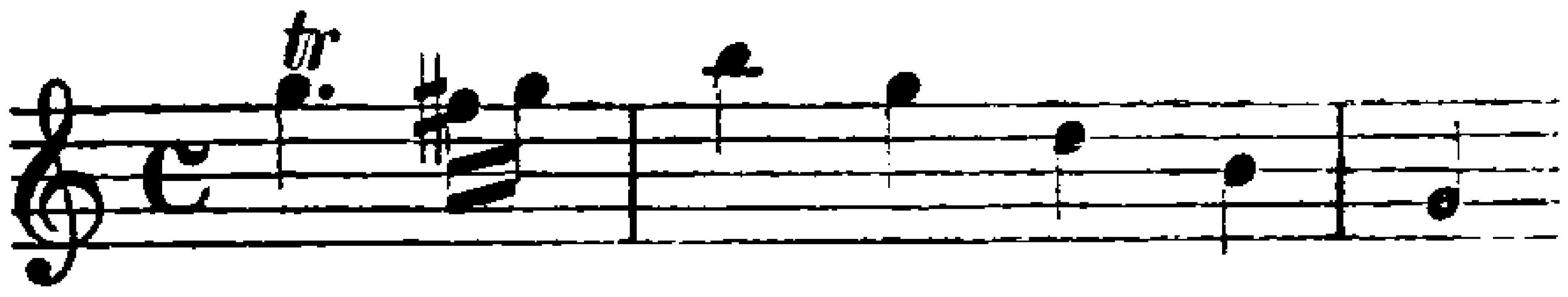
kennt nur **einen** Chor der Schiffbrüchigen, Mozart aber unterscheidet einen coro lontano (draußen auf dem Meer) und einen coro vicino (auf der Szene); jener ist vierstimmig und im Wesentlichen von den Bläsern begleitet, dieser zweistimmig und vom Saitenorchester gestützt. Auch motivisch sind beide Chöre getrennt. Gemeinsam ist ihnen nur eine realistische, der Todesangst der Leute entsprechende, abgerissene Ausdrucksweise; bei dem entfernteren erscheint sie mehr als Stammeln und Heulen, untermischt mit einzelnen Angstschreien, bei dem näheren als entsetztes, aufgeregtes Hilferufen; nur am Anfang riefen die draußen den Näheren ihr Motiv wie wahnsinnig nach, ebenso gegen den Schluß, wo bei dem imitatorischen Zusammentreten beider Chöre die Schreckensrufe von allen Seiten durcheinander zu hallen scheinen. Dem Orchester aber fällt nicht allein die Schilderung des Sturmes zu, sondern, wie seine Teilung beweist, auch die Wiedergabe des seelischen Vorganges: wiederum ist der entferntere Chor mit weit ängstlicheren und kleinlauteren Motiven bedacht als der nähere. Die Harmonik ist auch in diesem Stücke von äußerster Herbheit und Kühnheit und enthält mitunter bewußte Härten, wie die folgende, zu dem Gluckschen Naturmotiv des Coro lontano:





Noch gewaltiger ist die Chorszene am Schluß des zweiten Aktes (17). Auch sie beginnt mit einem Sturm, der das Erscheinen des Seeungeheuers begleitet. Nach einem kurzen Orchestervorspiel auf den Harmonien der Unterdominante beginnt der ganze Chor in kompakter Masse mit seinen breiten, realistischen Ausrufen, deren durchgehender, heroischer Rhythmus — ein Glucksches Ausdrucksmittel — dem Idomeneo wie die strafende Stimme des Gottes klingen muß, schon ehe die viermal wiederholte Frage il reo qual' è? ertönt. Das Orchester aber übernimmt die Schilderung des tobenden Meeres und des brüllenden Ungetüms. Je mehr das Stück fortschreitet, um so mehr schwindet seine Tonalität, sodaß man schließlich von einer Grundtonart überhaupt nicht mehr reden kann; den Höhepunkt bildet eben jene viermalige Frage; sie schließt dreimal auf einem schweren, dissonierenden Akkord mit Fermate, dem als Echo ein kurzer, scharfer Bläserstoß antwortet, ein erschütternder Höhepunkt, der Glucks würdig wäre. Wie mit fliegendem Atem stößt Idomeneo dann im grellen D dur seinen Entschluß zu sterben heraus, schmerzerfüllt und erschüttert klingt zum Schluß sein Flehen für die Unschuld und seine Anklage gegen den Gott. Nun greift der Chor abermals ein (18), jetzt als geängstigte, unter Schreien des Entsetzens nach allen Seiten auseinanderstiebende

Menge, wie wir sie auch in Glucks Alceste (I 4) finden. Daher der bei Mozart sonst seltene $^{12}/_{8}$ Takt, die vorwiegend imitatorische Führung der Singstimmen, die sich bald in ängstlich trippelnden Motiven, bald in langgezogenen Rufen antworten und nur ab und zu zur Homophonie zusammentreten. Die letzten, abgerissenen Phrasen klingen bereits wie aus weiter Ferne. Französischen Ursprungs ist endlich auch die Priesterszene des zweiten Aktes (23—26). Schon die Orchestereinleitung folgt bei aller Kürze genau dem szenischen Vorgang: zuerst erscheinen, hoheitsvoll, aber doch mit sichtlicher Erregung, der König und sein Gefolge, dann im dunklen As dur die Priester und endlich die bunt durcheinander wogende, aufgeregte Masse des Volkes. Das folgende Rezitativ des Oberpriesters schließt sich eng an die Priesterszene von Glucks Alceste (I 4) an, selbst das durchlaufende Motiv:



entspricht bis auf den für Mozart charakteristischen Triller dem Gluckschen[1]

Nur ist die Glucksche Szene mit ihrer Schilderung des sich nahenden Gottes noch feierlicher und geheimnisvoller und verläuft vor allem in einer hinreißenden Steigerung, die der Mozartschen fehlt. In Gluckschen Zungen beginnt zunächst auch der folgende Chor (24), namentlich was die Mischung von Entsetzen und Trauer bei dem soeben noch aufgeregten und murrenden Volke betrifft. Der Klang der gedämpften Trompeten und bedeckten Pauken steigert den lastenden Druck ins Beklemmende, und wahrhaft ergreifend ist die Unisonostelle des Chores già regna la morte mit ihrer dumpfen Klage, aus der sich die aufwärts strebende, chromatische Triolenfigur der Bläser vergebens zu befreien sucht; sie wird in höchst poetischer Weise in der Soloepisode des Oberpriesters vom Orchester aufgenommen. Sehr tief empfunden ist endlich auch der dreimalige Ausruf O! des Chores,

[1] Es erscheint wieder im Quintett (5) und in der Priesterszene des ersten Finales der Zauberflöte und als Hauptthema des ersten Satzes von C. M. v. Webers Klavierquartett in B dur.

der nach dem helleren Mittelteil wieder in die trübe Anfangsstimmung zurücklenkt. Ein rührendes Nachspiel, das die Stimmung aufhellt, leitet zu dem schönen Marsch (25) über, der das Opfer einleitet. Auch er steht unter dem merklichen Einfluß des Marsches aus Glucks Alceste, mischt aber dem feierlichen Grundzug bereits jenen elegischen Ton bei, der dann in verstärktem Maße im Priestermarsch der Zauberflöte wiederkehrt. Es folgt das feierliche Gebet des Idomeneo mit Chor, das zu den schönsten Offenbarungen des Mozartschen Geistes zählt (26). Die Solomelodie ist Italienertum in höchster Verklärung, innig bis zur Verzückung und doch voll verhaltener, rührender Klage. Die Priester aber singen mit fast liturgischer Strenge ihr kurzes Gebet auf dem einen Tone c′ und sinken nur am Schlusse auf f mit kirchlichem Plagalschluß herab. Auch die Instrumentation ist besonders eigentümlich: über harfenartigen Pizzikatoakkorden der Streicher schweben die Bläserklänge teils in imitatorisch sich wiegenden Motiven, teils in kleinen malerischen Randzeichnungen dahin, und nur bei dem Plagalschluß stockt die Bewegung in einem langgehaltenen, frommen Akkord. Das ist ein Stimmungsbild, wie wir es weder bei Gluck noch bei den Italienern finden: bei aller Klarheit doch von einer unergründlichen Mannigfaltigkeit. In wohlberechnetem, scharfem Gegensatz dazu steht der unmittelbar folgende, kleine Chorsatz hinter der Szene, der mit seiner Trompeten- und Paukenbegleitung nichts anderes als eine gesungene und gespielte Siegesfanfare ist.

Den Grundstock des Dialoges bildet auch hier das Seccorezitativ. Seine Deklamation ist von der inneren Teilnahmslosigkeit der Seccopartien im Titus noch ziemlich entfernt. Schon daß Mozart die ursprünglich vollständig komponierten Seccopartien des Textes im Verlauf der Proben gekürzt hat [1], beweist, daß er auch diese Seite sorgfältig im Auge hatte, wenn ihm auch freilich nicht der Gesang, sondern die schauspielerische Aktion dabei die Hauptsache war. Die Ausführung ist nicht gleichmäßig. Elektra z. B. hat verschiedene gleichgültige und matte Partien (I 4, II 4), und namentlich sind auch jetzt noch wichtige Vorgänge, wie der unheilvolle Befehl Neptuns und die erste Begegnung zwischen Idomeneo und seinem Opfer Idamante, überhaupt im Secco behandelt [2]. Diesen Partien stehen aber andere gegenüber, die auf Situation und Charakter sorgfältiger eingehen. Nur trennt Mozart auch hier eine große Kluft von Gluck. Am meisten

[1] Vgl. den R.-B. [2] S. Beilage.

nähert er sich ihm noch in jenem gehobenen, feierlichen Tone, in dem über lang ausgehaltenen Baßnoten die Fürsten zum Volke zu sprechen pflegen (vgl. I 3). Aber sonst sind die Mozartschen Seccorezitative, auch wo sie gut behandelt sind, lange nicht so streng dem Dichterworte angepaßt wie die Gluckschen. Bei Gluck wachsen die Rezitative mit wunderbarer Selbstverständlichkeit aus der sprachlichen Rede und ihrem Affekte heraus. Auf das schärfste werden die einzelnen Sätze, innerhalb dieser wieder die Satzglieder und in diesen die einzelnen Begriffe und Worte ihrer seelischen Betonung nach gegeneinander abschattiert, die melodische Linie folgt den feinsten Biegungen des sprachlichen Melos, die Harmonik aber hat die Aufgabe, die seelischen Grundlagen der Rede zu zeichnen. Wie mit eisernen Klammern hält bei Gluck oft ein einziger Akkord einen ganzen Gedankenkomplex zusammen; steigert sich der Affekt bei gleich bleibendem Grundgedanken, so liebt Gluck melodische Sequenzengänge über chromatisch aufsteigenden Bässen, mit denen er in seinen Rezitativen mit die größten Wirkungen erzielt[1]. Es ist nun sehr bezeichnend, daß der Idomeneo gerade dazu kein einziges Seitenstück enthält. Seine Deklamation ist im Durchschnitt zwar nicht schlecht, mitunter sogar bedeutend, sie weiß z. B. die einzelnen Personen eines Dialogs meist treffend in ihrem Wesen zu unterscheiden, so Vater und Sohn I 9 oder Ilia und Idamante III 2 (ein besonders gut deklamiertes Stück), und enthält auch sonst einige ausgezeichnet geschaute Stimmungsbilder wie z. B. den atemlosen Arbace (III 8) oder die wehmütig schwärmende Ilia (III 1). Aber Mozart geht dabei nicht entfernt so gleichmäßig und vor allem nicht so zielbewußt zu Werke wie Gluck. Es kann vorkommen, daß er eine Seccopartie fast ganz teilnahmslos beginnt und erst in ihrem weiteren Verlaufe allmählich Feuer fängt (II 1); charakteristisch ist aber namentlich, daß die originellste Seite dieser Rezitative nicht in der Deklamation, sondern in der Harmonik liegt, also auf musikalischem, nicht auf sprachmelodischem Gebiete. Mozart moduliert hier weit freier und kühner als Gluck und erschließt manchmal mit einem Trugschluß oder einer enharmonischen Verwechslung ganz überraschende Stimmungsgebiete. Dahin gehört auch seine besondere Vorliebe für bewegte Baßgänge im Secco, die bei Gluck und den Italienern weit seltener auftreten (z. B. I 8).

[1] Vgl. Ralph Meyer, Gluckjahrb. IV 1ff.

Die begleiteten Rezitative sind gegen früher an Zahl und Bedeutung ungemein gesteigert. Sie sind mit sicherem Blick auf die seelischen Höhepunkte des Ganzen verteilt, und ihre Behandlung verrät einen abermals den Pariser und Mannheimer Eindrücken zu verdankenden, großen Fortschritt. Der Hauptteil daran fällt dem Orchester zu. Weit in der Minderzahl sind die Sätze, wo es die Singstimme nur harmonisch stützt, meist läuft es selbständig erläuternd neben ihr her. Über den starken Einfluß des Melodrams wurde schon gesprochen (S. 837); er zeigt sich namentlich in den zahlreichen Stellen, wo Orchester und Gesang so scharf getrennt sind, daß der Gesang oft erhebliche Strecken lang überhaupt ohne Begleitung, als bloße musikalische Deklamation verläuft. Gleich die erste Szene der Oper enthält verschiedene Beispiele dafür. Im Allgemeinen zeichnen sich auch diese begleiteten Rezitative vor den Gluckschen zwar nicht durch dramatische Strenge, aber durch größere Mannigfaltigkeit der Stimmungen und durch reichere musikalische Ausführung aus. Die Kunst Glucks, in gerader Linie mit mächtiger Steigerung auf sein Ziel loszugehen, erreicht Mozart nur in einzelnen Fällen (vgl. Part. S. 277 und 295 ff.). Auch ist er im Gegensatz zu Gluck und in Übereinstimmung mit den Italienern in den beschaulichen und empfindsamen Szenen größer und eigentümlicher, als in den düsteren und leidenschaftlichen. Aber staunenswert ist die Fülle der Empfindungen, die die meisten dieser Szenen bei ihm durchlaufen, und der Motive, die darüber ausgestreut sind. Und doch ist nichts mehr von dem sorglosen, lockeren Wesen der Jugendopern zu verspüren, vielmehr herrscht das Bestreben, poetischen Sinn und Ordnung in die ganze Entwicklung hineinzubringen. Die Motive werden zumeist, wenn auch sehr frei, verarbeitet und kehren, wie im Melodram, an wichtigen Stellen wieder (am geschlossensten ist III 11). Ihre Mehrzahl ist außerordentlich sprechend und ausdrucksvoll, manche werden kanonisch eingeführt. Wie beim Secco, so ist auch hier die Harmonik von besonderem Reiz. Besonders kühn sind die über chromatisch abwärts führenden Bässen sich entwickelnden Harmonien, die Mozart auch später noch besonders bevorzugt: sie erzeugen einen zwischen Erregung und Resignation merkwürdig schwankenden Affekt, wie z. B. in Ilias Rede (III 10) bei tiranni i Dei non son usw. mit dem Tremolo in der zweiten und dem vielsagenden kleinen Motiv in der ersten Geige. Daß Mozart endlich mitunter ein höchst poetisches motivisches Band zwischen dem Rezitativ und

der folgenden, aber auch der vorangegangenen Arie anspinnt, wurde bereits oben bemerkt (II 5, II 2—3). Das Prinzip selbst ist freilich schon älter (vgl. Jommellis Fetonte I 7). Ganz für sich steht die Stimme des Orakels (28), deren Gesang Mozart in immer kürzerer Fassung dreimal komponiert hat, da ihm die erste viel zu lang erschien[1]. Alle drei Fassungen werden von drei Posaunen und zwei Hörnern begleitet. Auch hier war das Orakel in Glucks Alceste vorbildlich. Nur hat dieses vor dem Mozartschen nicht allein die größere Kürze, sondern auch den stärker betonten Charakter des Überirdischen voraus, der auf dem Rameauschen Effekt der liegen bleibenden Singstimme beruht. Um das Glucksche Orakel schweben alle Schauer des Jenseits, das Mozartsche dagegen hält sich trotz aller fremdartigen Hoheit und trotz oder vielmehr eben wegen des weit größeren musikalischen Aufwands weit mehr in der Sphäre des Menschlichen, und zwar in allen drei Fassungen, von denen die mittlere, eine Kürzung der ersten, die wirksamste ist.

Ein nicht zu unterschätzender Fortschritt dieser Oper ist ferner der Umstand, daß sie, in ihren bedeutendsten Partien wenigstens, an die Stelle des alten Wechsels von Rezitativen und Arien die große dramatische Szene setzt. Daß es freilich auch hier nicht zu den großen Szenenkomplexen Glucks kommt, liegt an der italienischen Struktur des Textes, immerhin aber hat Mozart in der Schlußszene des zweiten Aktes vom Terzett an und in der Priesterszene des dritten, die freilich am Schlusse ins Secco ausläuft, Szenen von packender dramatischer Wucht geschaffen, die jenem Vorbilde wenigstens nahe kommen. Im Übrigen aber läßt er nicht allein einzelne Nummern unmittelbar ineinander übergehen (4, 5), sondern sucht namentlich auch Rezitativ und Arie innerlich enger miteinander zu verbinden. Die meisten Rezitative werden gegen den Schluß hin reicher und ausdrucksvoller, auch im Secco mehren sich hier die bewegten Baßgänge, andererseits tragen viele Arienvorspiele jenen mehrfach erwähnten, tonal merkwürdig schwankenden, spannenden Charakter, der den lyrischen Ausbruch der Arie echt und wahr als die letzte Entladung des seelischen Druckes erscheinen läßt. Das ist namentlich bei Elektras erster Arie der Fall,

[1] Die G.-A. bringt die erste, die auch dem Libretto entspricht, im Texte, die beiden andern als Anhang VIII und IX. Die an- und abschwellenden Akkorde der Bläser bei den beiden ersten Fassungen beruhen auf einem Vorschlage L. Mozarts, vgl. Beilage.

und da diese am Schlusse unmittelbar in den Sturmchor hinüberführt, so ist hier der seelische Aufruhr mit dem der Elemente in eine bedeutungsvolle Verbindung gebracht.

Das meiste Neue mochte freilich dem damaligen Hörer die Orchesterbehandlung dieses Idomeneo bringen[1]. In der Tat weist keine zweite Oper Mozarts ein so reiches und glänzendes instrumentales Gewand auf. Man merkt dieser Oper auf Schritt und Tritt Mozarts Behagen darüber an, daß er sich bei dem Münchner Orchester keine der von Salzburg her gewohnten Schranken aufzulegen brauchte. Alles, was er in Mannheim und Paris bezüglich der Instrumentationskunst gelernt hatte, suchte er hier für die Oper nutzbar zu machen. Die Besetzung ist dieselbe wie später, einschließlich der so heiß ersehnten Klarinetten, mehrfach gebraucht er sogar, wie früher gelegentlich (S. 266), vier Hörner, die später nicht wiederkehren. Dabei strebt er aber ganz offensichtlich darnach, diesen ganzen Reichtum in den Dienst des Dramas zu stellen. Bestimmte Instrumente treten überhaupt nur an einer Stelle in Tätigkeit, so die Pikkoloflöte beim Sturm (17)[2], die Posaunen beim Orakel — sie waren, wie die Thamoschöre und später die Zauberflöte beweisen, für ihn dem Ausdruck der höchsten religiösen Weise vorbehalten. Aber auch die Trompeten und Pauken fehlen z. B. in den beiden Sturmszenen und treten erst bei dem ganz anders gearteten Fluchtchor ein. Dagegen erscheinen sie in Nachwirkung ihres alten italienischen Festcharakters bei den Tanzchören (9, 32), bei dem Trauerchor (24), wo zugleich ihre Wirkung durch Dämpfung eigentümlich abschattiert ist, und endlich, ebenfalls dem Herkommen gemäß, bei manchen hochpathetischen Arien (12, 29).

Für die Orchesterbehandlung im allgemeinen gilt, nur noch in erhöhtem Maße, das bereits bei den Thamoschören Gesagte, und für die poetische Sendung der Bläser haben wir schon bei den einzelnen Arien schöne Belege gefunden. An die Stelle des alten registermäßigen Konzertierens zwischen Streichern und Bläsern ist vollständige Freiheit getreten. Oft sind es nur ganz wenige Töne, die der Entwicklung plötzlich eine andere Färbung verleihen, wie z. B.

[1] Vgl. E. v. Komorczynski, Mozarts Kunst der Instrumentation, Stuttgart (o. J.), S. 13ff. [2] Hier geht sie einmal (Part. S. 187) mit den Kontrabässen in der oberen Oktave!

gleich in der ersten Arie der kleine schwere Fagottseufzer des dritten und vierten Taktes, oder das ratlos schluchzende Bläsermotiv, das dem Allegro der Arie des Idomeneo (6) vorangeht. Dann vereinigen sich die gesamten Bläser wieder zu wuchtigen Rhythmen und langgezogenen, heulenden Akkorden, wie zu Beginn der zweiten Sturmszene. Die Klangfarbencharakteristik wird trefflich ausgenützt, und zwar nicht bloß zur äußeren Malerei, sondern auch zur Seelenschilderung. So ist z. B. der Bratschenklang allen drei Arien der Elektra zu eigen. Charakteristisch ist ferner für den Idomeneo eine gewisse Vorliebe für schleichende Terzen- und Sextenfiguren der Bläser zur Zeichnung des Unheimlichen (2): stakkato erscheinen sie, wie auch später noch, in den Fagotten (6), im Gebet (26) steigen sie in der Begleitung des Chores von den Fagotten allmählich bis zu den Flöten hinauf. Aber auch innerhalb der Streicher regt sich neues Leben, nicht allein in den selbständigen, oft geteilten Bratschen, die auch bei Mozart schon früher vorkommen, sondern namentlich in der Loslösung der Celli von den Bässen. Mit eigentümlicher Wirkung gehen sie in dem Marsch (25) zwar mit den Bässen, aber um zwei Oktaven höher.

So kommt neben der Freude an der sinnlichen Klangwirkung doch der dramatische Ausdruck nie zu kurz, und besonders die Bläserbehandlung weist zahlreiche, des späteren Mozart würdige Stellen auf. Ebensowenig werden trotz aller instrumentalen Pracht die Rechte des Gesanges verkürzt, er bleibt nach wie vor die Seele des Ganzen.

Trotz allen diesen Vorzügen ist es aber entschieden falsch, wenn Jahn behauptet, Mozart habe in dieser Oper die Grundlage aller modernen Instrumentation überhaupt geschaffen[1]. Das haben vor ihm längst Italiener und Franzosen, Gluck und die Mannheimer getan, ja in der Erfindung und Ausnützung bestimmter „romantischer", koloristischer Orchestereffekte[2] ist Gluck von dem Mozart des Idomeneo keineswegs erreicht worden. Auch nach dieser Richtung bildet die Oper zwar eine wichtige Etappe auf einem bereits klar vorgezeichneten Wege, aber nicht etwa die Eingangspforte einer neuen Kunst.

Ganz selbständig tritt das Orchester innerhalb der Oper außer in den Balletten nur in drei Märschen auf. Der erste (8) ist ein

[1] I⁴ 681. [2] S. o. S. 685.

kraftvoller Festmarsch mit kleinen französischen Trioepisoden. Der zweite (14) hängt sich unmittelbar dem letzten Ton von Elektras Arie an und beginnt zudem mit seinem zweiten Teil, sodaß der Hörer sofort mitten in der Situation drin steht[1]. Der der opéra comique nachgebildete Haupteffekt besteht in dem allmählichen Herankommen des Marsches, der pp con sordini[2] beginnt und sich durch allmähliches Hinzutreten neuer Instrumente bis zum ff steigert; Elektra deklamiert zuerst wie von ungefähr dazwischen. Mit seinem durchgehenden Rhythmus ist dieser Marsch echt Mozartisch und erinnert mehr als einmal an den Hochzeitsmarsch des Figaro. Von dem dritten und schönsten (25) war bereits die Rede.

Die erste Nummer des mit der Oper verbundenen Balletts ist eine Chaconne, deren Anfang mit dem der Chaconne in Glucks „Aulischer Iphigenie" identisch ist. Die Überschriften lauten: »Pas de deux de Mad. Hartig et Mr. Antoine« und dann »Pas seul de Mad. Falgera«, die Wiederholung des Hauptteils trägt stets die Überschrift »Pour le Ballet«. Eine besondere Episode bildet das schöne, echt Mozartsche Bdur-Larghetto (»Pas seul de Mad. Hartig«), dann beginnt im alten Tempo ein neuer Chaconnenteil in Dmoll, bis das ganze Ballett den Satz mit dem Hauptthema beschließt. Das Orchester aber leitet unmittelbar in die Nr. 2: »Pas seul de Mr. Le Grand« hinüber, die auf eine hochpathetische, langsame Einleitung ein zierliches, bei der Aufführung allerdings gestrichenes Allegretto folgen läßt; zum Schluß erscheint ein prickelndes Più Allegro und dann »Pour le ballet« abermals ein Più Allegro, eine wahre Triolenorgie mit einem durch Vorhalte gewürzten, großen Mannheimer Crescendo. Als Nr. 3 folgt »pour Mad^selle^ Redwen« ein anmutiger Passepied mit Mineur. Die Gavotte Nr. 4 hat keinerlei Ausführungsangaben, sie trägt einen gewissen altväterischen Schnitt, namentlich in ihrem Mittelteil, von dem dann ein hübsches imitatorisches Spiel mit dem Hauptthema wieder in den Anfang zurückführt. Nr. 5, eine Passecaille (»Pas seul de Mr. Antoine — Pas de deux de Mad. Falgera et Mr. Le Grand«) ist ebenfalls ein rondoartiger Satz mit

[1] Ähnlich macht es Mozart mit dem Marsch des Figaro, dem Menuett des Don Giovanni und Spohr am Anfang des Faust mit dem Menuett. [2] Die Sordinen für Trompeten und Hörner mußte sich Mozart von Salzburg kommen lassen.

mehreren Seitensätzen, der wegen allzugroßer Länge erst allmählich seine endgültige Gestalt erhielt[1].

Im allgemeinen tragen diese Tänze den älteren Typen gegenüber jenen abgeschliffenen Charakter, der namentlich die Chaconne und Passecaille damals stark dem Rondo angenähert hatte. Glucks Tänze sind herber und in ihrem Charakter eindeutiger, die Mozartschen mannigfaltiger und musikfreudiger. Klar und einfach, ohne tiefere Ansprüche, offenbaren sie doch den ganzen Zauber Mozartscher Anmut und Sinnigkeit.

Dagegen ist die Ouvertüre ein nach Anlage und Ausführung gleich großartiges, von Anfang bis zum Ende vom höchsten tragischen Pathos durchglühtes Stück. Statt der dreisätzigen italienischen Form hat Mozart die einsätzige gewählt, offenbar unter dem Einflusse Glucks[2], nur daß an Stelle der kurzen langsamen Einleitungen Glucks die feierlichen sieben Takte des Anfangs getreten sind; nach Glucks Vorgang leitet die Ouvertüre ferner auch am Schlusse in die erste Szene über. In den letzten sieben Takten erscheint sogar ein deutlicher Anklang an die Einleitung der Iphigenienouvertüre; auch der Anfang gemahnt an dieses Stück[3], wiewohl freilich beide Meister hier an den festlichen Ton der italienischen Sinfonie anknüpfen. Darnach geht Mozart aber mit dem finster heranschleichenden Viertelmotiv sofort auf die Empfindungswelt seines Dramas über, deren dunkler Grundton namentlich in den zahlreichen Molltrübungen und herben Dissonanzen zum Ausdrucke kommt. Der Satz ist dreiteilig, doch gehen Themengruppe und Durchführung im Strom der Leidenschaft unvermerkt ineinander über. Das ideelle zweite Thema des Satzes ist jedenfalls das in Amoll mit seinen sanften Seufzern und dem wunderschönen, trostreichen Aufschwung nach Cdur, der einzigen Stelle des Satzes, die zuversichtlicheren Gefühlen Raum verstattet. Statt ihrer erscheint in der Reprise ein zweimaliger, schwerer Orgelpunkt, über

[1] Zwei längere Stellen wurden von Mozart nur entworfen, aber nicht ausgeführt, vor der Aufführung wurde ferner noch der ganze Pas de deux gestrichen. Von diesem ist im Autograph übrigens ein Blatt verloren gegangen (Part. S. 40. R.-B. S. 73). Nach dem R.-B. befanden sich auf S. 39 und 42 der heutigen Partitur weitere Skizzen, die von Mozart verworfen wurden. Eine Besprechung der Ballettmusik von F. Chrysander AMZ 1881, 513ff. [2] Einsätzige Ouvertüren lagen Mozart freilich auch in der Pariser komischen Oper vor. [3] Er kehrt später, wenig verändert, in der Titusouvertüre wieder.

dem sich die Geigen in einem erregten Gesang des bangen Druckes zu erwehren suchen, in Dissonanzen umspielt von einem ursprünglichen Nebenmotiv; der Schluß ist fromme Ergebung, doch nicht ohne daß in zwei heftigen Sforzatos die Erregung nochmals durchbräche.

So ist dieser Idomeneo zwar nicht in der Geschichte der Oper, wie man mit O. Jahn lange angenommen hat, ein Markstein geworden, wohl aber in der Entwicklung Mozarts. Er ist die erste dramatische Kraftprobe des in Paris zu voller Reife gelangten Meisters, zeigte aber allerdings als solche auch zugleich, daß die opera seria und das tragische Musikdrama überhaupt nicht das Feld für seine natürliche Begabung waren. Man hat sich lange Zeit durch die freilich unbestreitbare Tatsache täuschen lassen, daß Mozart an Stärke und Vielseitigkeit des rein musikalischen Talentes alle seine italienischen Mitbewerber weit übertrifft. Das genügt aber an und für sich noch keineswegs, um eine ganze Gattung wie die opera seria in neue Bahnen zu lenken. Dazu hätte es eines weit kritischeren Eindringens in den Geist der ganzen Kunstform bedurft, als es Mozart seinen gesamten Anschauungen gemäß möglich war. Man vergleiche damit nur, was er in der Entführung aus dem Singspiel, im Figaro aus der opera buffa gemacht hat. Auf diesen freieren und natürlicheren Gebieten brach sich seine dramatische Schöpferkraft mit Urgewalt Bahn und rief dem Geiste nach etwas vollständig Neues ins Leben, im Idomeneo dagegen kommt er aller strotzenden musikalischen Fülle ungeachtet von den italienischen Typen nicht los und hat vor allem auch die Mängel der ganzen Gattung nicht zu überwinden vermocht. Der Fortschritt gegen die Italiener liegt somit auf musikalischem, nicht aber auf dramatischem Gebiete. Auch die gewaltigen Chorszenen, die noch heute von ihrer Größe nichts verloren haben, ändern an dieser Sachlage nichts, ja sie machen eben durch ihre Wucht den Gegensatz zu der italienischen Grundlage nur noch fühlbarer. Nicht zufällig war der Idomeneo Mozarts letzter bewußter Versuch, die opera seria zu erobern, denn der spätere Titus war nicht mehr als eine gelegentliche Gastrolle, die er auf äußere Veranlassung hin übernahm und zwar mit feinem Stilgefühl, aber ohne jede reformatorische Nebenabsicht durchführte.

Bezeichnend ist auch, daß der Erfolg der Oper auf die wenigen, von Mozart selbst geleiteten Münchner Aufführungen beschränkt blieb. Von der Wiener Liebhaberaufführung von 1786 abgesehen, kam er

auch, zunächst wenigstens, nirgends wieder zum Vorschein. Erst als Mozarts spätere Opern fest eingebürgert waren, griff man, halb aus Neugierde, wieder auf ihn zurück, ohne ihn freilich der Bühne dauernd wiederzugewinnen; es blieb stets, wie beim Titus, bei vereinzelten Aufführungen[1], meist im Rahmen ganzer Mozartzyklen, in denen er allerdings niemals fehlen sollte. In jüngster Zeit hat es ferner auch an beachtenswerten Bearbeitungsvorschlägen nicht gefehlt, die das Werk dem modernen Geschmacke wieder näher zu bringen suchen[2]. Sie sind um so verdienstvoller, als wir einem Künstler wie Mozart gegenüber die Pflicht haben, uns auch der Werke immer wieder zu erinnern, denen die Gunst der breiten Massen versagt geblieben ist. Eine dauernde Wiederbelebung erscheint freilich so gut wie ausgeschlossen, da die ganze Gattung der opera seria unserem heutigen dramatischen Empfinden unrettbar entschwunden ist. Haben wir doch Mühe genug, die dramatisch ungleich stärkeren Schöpfungen Glucks auf unseren Bühnen lebendig zu halten.

[1] Eine Ausnahme machte Dresden, wo sich dank dem Eintreten J. Tichatscheks der Idomeneo nach der Aufführung vom 15. Januar 1854 mehrere Jahre auf dem Spielplan erhielt. [2] So neuerdings von E. Lewicki, vgl. MMB IV 3, 86 ff. Mk IV 11, und E. Lert, vgl. Mozart auf dem Theater 1918, S. 328 ff.

Erste Versuche in Wien

Während Erzbischof Hieronymus, freilich ohne Erfolg, Leopold Kozeluch als Nachfolger Mozarts für Salzburg zu gewinnen suchte[1], war dieser emsig bemüht, sich in Wien eine feste Stellung zu schaffen. Schon am 4. April 1781 hatte er dem Vater geschrieben[2]: „Ich versichere Sie, daß hier ein herrlicher Ort ist und für mein métier der beste Ort in der Welt". Diese Begeisterung war durchaus berechtigt, denn Wien war damals mehr als je die bedeutendste deutsche Musikstadt und gewährte einem jungen Künstler nicht allein Anregung in Fülle, sondern auch die besten Aussichten auf äußeres Fortkommen. Hof, Adel und Klerus hielten nach wie vor ihre ruhmreiche musikalische Tradition lebendig[3], und die Bürgerschaft war mehr und mehr diesem Vorgange gefolgt. Kurz, in keiner deutschen Stadt war das Musikwesen so reich und so trefflich organisiert wie hier, und namentlich das Theater hatte eben damals einen neuen, verheißungsvollen Aufschwung genommen.

Mozart selbst war, wie gezeigt wurde[4], mit seiner Aufnahme in Wien außerordentlich zufrieden gewesen. Er hoffte sich als Klavierspieler („Hier ist doch gewiß das Klavierland!" schreibt er am 2. Juli 1781[5]) und als Lehrer bald vorteilhaft bekannt zu machen und damit

---

[1] Er bot ihm 1000 fl. Gehalt, allein Kozeluch lehnte ab, weil er sich in Wien besser stände, und äußerte nach Mozarts Briefe vom 4. Juli 1781 (B II 94) zu seinen Freunden, Mozarts Schicksal schrecke ihn am meisten ab; wenn er solch einen Mann derart behandle, wie würde er es erst mit ihm machen! [2] B II 55. [3] L. Mozart schrieb am 10. August 1781 an Breitkopf (B IV 290): „Da S. Hochf. Gnaden meinen Sohn ganz außerordentlich allda mishandelt haben, und ihm im Gegenteil der ganze hohe Adel ganz besondere Ehren erwiesen, so konnten sie ihn auch leicht bereden, seinen mit einem elenden Gehalt vergesellschafteten Dienst niederzulegen und in Wien zu verbleiben." [4] S. 781 ff. [5] B II 81.

auch seinen Kompositionen den Weg zu ebnen. Da stellte es sich nun freilich bald heraus, daß der Zeitpunkt seines Eintretens in das Wiener Kunstleben ungünstig gewählt war, weil der Adel beim Beginn des Sommers auf seine Landsitze überzusiedeln pflegte. Mit Akademien war also vorerst nichts zu erreichen, auch stellte sich zunächst nur eine einzige Schülerin ein, die Gräfin Rumbeck, geb. Cobenzl, die später zu hohem künstlerischem Ansehen gelangte[1]. Wohl hätte Mozart deren mehr haben können, indessen wollte er aus begreiflichen Gründen von seinem Preise, sechs Dukaten für zwölf Lektionen, nicht herabgehen. Jedoch ließ er sich durch diese Erfahrungen, die, wie man sich leicht denken kann, Wasser auf die Mühle des Vaters waren, wenig anfechten; das Gefühl, eines unerträglichen Druckes ledig zu sein, hielt alle trüben Gedanken fern, und seine Briefe aus dieser Zeit atmen durchweg Befriedigung und Zuversicht. Emsig bereitete er sich auf den Winter vor. Zunächst eröffnete er eine Subskription auf sechs Violinsonaten (K.-V. 296, 376—380, S. XVIII. 24, 32—36)[2], die es freilich trotz der Unterstützung durch die Gräfin Thun und andere vornehme Damen im Sommer nur auf 17 Subskribenten brachte. Ferner gedachte er in der kommenden Adventzeit ein Konzert zu veranstalten und darin eine neue, von Rossi gedichtete italienische Kantate aufzuführen. Vor allem andern aber spähte er wieder nach einem Auftrag für das Theater aus; es war bei den damaligen Leistungen des Wiener Theaters und bei ihrem Erfolge beim Publikum kein Wunder, wenn sich in ihm der alte Drang zur dramatischen Komposition jetzt wieder in erhöhtem Grade regte. Der Brief, den er am 4. Juli 1781 an die Schwester schrieb, beweist am besten, wie sehr ihm die Verbindung mit dem Theater, und zwar keineswegs bloß mit der Oper, zum innersten Bedürfnis geworden war[3]: „Meine einzige Unterhaltung besteht im Theater; ich wollte Dir wünschen, hier ein Trauerspiel zu sehen! Überhaupt kenne ich kein Theater, wo man alle Arten Schauspiele vortrefflich aufführt; aber hier ist es jede Rolle — die mindeste, schlechteste Rolle ist gut, und doppelt besetzt".

Die Stelle ist ein unwiderleglicher Gegenbeweis gegen die merkwürdiger Weise in letzter Zeit immer wieder gemachten Versuche,

[1] Jahrb. der Tonkunst 1796, S. 51. [2] Sie erschienen im November 1781 als op. 2 bei Artaria u. Co. und waren dem Fräulein Aurnhammer gewidmet. [3] B II 96 f.

Mozarts literarische Neigungen mehr oder minder anzuzweifeln. Das damalige Wiener Schauspiel[1] darf darum auch in der Biographie Mozarts nicht übergangen werden, zumal da es auf die Entwicklung des Singspiels einen entscheidenden Einfluß ausgeübt hat.

Zur Zeit des siebenjährigen Krieges hatte Österreich nach langem, durch die Gegenreformation bewirktem Abseitsstehen den Anschluß an das literarische Leben des übrigen Deutschlands wiederzufinden begonnen. Langsam drangen die Gottschedschen Ideen auch in Wien ein und fanden namentlich bei dem gebildeten Adel lebhaften Anklang; noch zu Mozarts Zeiten huldigten Dramatiker wie Ayrenhoff und Gebler dem französischen Ideal. Um so gefährlicher war dagegen der Widerstand, den ihm das eingesessene Volksschauspiel leistete. Der Einfluß der italienischen Stegreifkomödie hatte sich mit den Neigungen des Wiener Volkscharakters zu einer ganz eigentümlichen, bodenständigen Kunst verbunden, die nicht allein dem ernsten Drama französischer Abkunft erfolgreich Widerpart hielt, sondern auch die komische Oper großenteils in neue Bahnen lenkte. Von den Italienern stammte das Extemporieren und die Gestalt des Harlekin, der freilich als Hanswurst sehr bald vollständig nationalisiert wurde, von den Wienern selbst aber jene zwar teils hausbackene, teils ungeschlachte, aber doch stets gemütvolle Art des Humors, die sich nicht wie bei den Romanen vorwiegend an den Verstand, sondern an das Empfinden des Hörers wendet. Der Schöpfer des Wiener Hanswurstes[2] war Jos. Stranitzky (1676—1726), ihm folgten Gottfr. Prehauser (1699—1796), dem selbst Sonnenfels, der erbitterte Gegner des Hanswursts, Gerechtigkeit widerfahren lassen mußte, und Jos. Fel. von Kurz (1717—1783) mit seinem „Bernardon", einer neueren Abart des Hanswurstes. Ihren Erfolgen gegenüber hatte das „regelmäßige", d. h. nicht extemporierte Schauspiel einen schweren Stand. Seit 1748, wo die Mitglieder der aufgelösten Neuberschen Truppe nach Wien kamen, währte der heftige Kampf gegen den Hanswurst, der dabei zeitweise sogar ins ernste Drama eindrang[3]. Erst gegen 1770 war der Sieg des regelmäßigen Dramas entschieden, besonders dank dem

---

[1] Vgl. Devrient, Gesch. d. deutsch. Schauspielkunst III 117ff. Pohl, J. Haydn 83ff., II 117ff. A. v. Weilen, Gesch. des Wiener Theaterwesens 1899, Geschichte des Burgtheaters 1902. [2] Er wurde als Salzburger Bauer mit Pritsche und grünem spitzigem Hut dargestellt. [3] Noch 1763 wurde der Diener Norton in Lessings Miß Sara Sampson durch den Hanswurst dargestellt.

Eingreifen von J. von Sonnenfels, dem „österreichischen Lessing“[1], der sich von dem deutschen freilich stark durch seine Vorliebe für die Franzosen und durch seine gründliche Verachtung der Volkskunst unterschied. Echt rationalistisch ist sein Bestreben, die „wahre“, d. h. moralische Kultur und ihre Veredlung zum Ziel des Theaters zu machen. Er fand dabei nicht allein bei Dramatikern wie Ayrenhoff, Gebler, Klemm und Heufeld, sondern auch bei Kaiser Joseph II. selbst lebhaften Anklang. Sein Geist schwebt über der Begründung des Hof- und Nationaltheaters im Jahre 1776. Der Kaiser selbst bewies freilich einen weiteren Blick: er schickte den Schauspieler Müller nach Deutschland, um Schauspieler zu gewinnen und sich bei maßgebenden Persönlichkeiten, wie z. B. bei Lessing, Anregungen zu holen. Müller selbst wie auch seine beiden Berufsgenossen, die Gebrüder Stephanie, versuchten sich gleichfalls als Dramatiker[2], und in den achtziger Jahren, wo der berühmte Schröder als Schauspieler wirkte, wurden daneben auch Shakespeare, Lessing, Göthe und Schiller gespielt, freilich nicht ohne daß bereits damals die später so berüchtigte Theaterzensur ihr Haupt erhoben hätte. Es gab also genug, was einen Mann wie Mozart ans Theater fesseln konnte, und außerdem war der alte Hanswurst trotz allen Verboten noch keineswegs tot. In Marinellis Theater in der Leopoldstadt, das 1780 gegründet worden war, lebte er innerhalb der „regelmäßigen“ Posse wieder auf, und zwar als „Kasperl“, wie früher meist als Bedienter des eigentlichen Helden, aber mit einem stärkeren Zusatz von Derbheit und Pfiffigkeit. Dabei spielte das Wunderbare, Märchenhafte eine hervorragende Rolle, freilich mehr im Sinne wirksamer äußerer Spannung als in dem der späteren Romantik, so daß der Ausdruck „Maschinenkomödie“ wohl berechtigt erscheint. Der Hauptdichter dieser Kunst war Phil. Hafner (1731—1764)[3], der Schöpfer der Kasperlfigur der Komiker Joh. Laroche. Bald sollte der ganzen Gattung in F. Raimund ihr erster Klassiker erstehen, vorher senkte sie ihre Zweige aber auch noch tief in die Oper hinein. Kaiser Joseph II. selbst nahm regen Anteil an der Entwicklung des Hof- und National-

[1] Am wichtigsten sind seine „Briefe über die Wienerische Schaubühne“ 1767—1768. [2] Sonnenfels, Programm seiner Theaterdirektion von 1770, in Müllers Abschied von der Bühne 73 ff. Vgl. Geblers Briefe bei Werner a. a. O. [3] Seine „Megära, die fürchterliche Hexe“ (Berlin 1774) gilt gemeinhin als die erste deutsche Zauberoper.

theaters. Zwar wurde er nicht, wie Klopstock hoffte, der Schützer der deutschen Literatur, aber er setzte seine Ehre darein, in Wien das beste deutsche Schauspiel zu haben und sah im Theater überhaupt ein wesentliches Mittel nationaler Erziehung; darum ermäßigte er auch die Eintrittspreise[1] und erhob so den Theaterbesuch von einer Angelegenheit des Hofes und Adels zur Sache der ganzen gebildeten Bürgerschaft. Damit änderte sich natürlich auch die soziale Lage der Schauspieler, Dichter und Musiker; sie alle, die bisher gesellschaftlich noch nicht als vollwertig gegolten hatten, wurden von jetzt ab in den vornehmen Salons gern gesehene Gäste[2]. Der Kaiser selbst verfolgte mit tätiger, warmer Anteilnahme die Leistungen seiner Künstler[3] und rief außerdem durch die Lockerung des Preßzwanges eine literarische Kritik ins Leben, die seine erzieherischen Absichten aufs wirksamste unterstützte. So bildete sich ein Publikum heran, das die Gebildeten aller Stände in sich vereinigte und das Gebotene mit ebensoviel Aufmerksamkeit und Verständnis wie Dankbarkeit entgegennahm[4]. Kurz ehe Mozart nach Wien kam, waren der berühmte Schröder und seine Frau gewonnen worden, neben ihnen wirkten J. H. F. Müller, Lange, Weidmann, Brockmann, Jacquet, Bergopzoomer, die Gebrüder Stephanie, die Damen Weidner, Adamberger, Jacquet, Sacco, Stierle, Nouseul — man sieht, Mozarts Begeisterung war durchaus gerechtfertigt[5].

Mit dem Schauspiel eng verbunden war aber, wie damals allerorts, auch in Wien das deutsche Singspiel[6]. Zwar hatte es auch hier eine starke Gegnerschaft zu überwinden, allein der Kaiser selbst trat tatkräftig für sein „Nationalsingspiel" ein und hob zu seinen Gunsten die italienische Oper und das Ballett auf. Der Schauspieler Müller erhielt am 17. Dezember den Befehl, das neue Unternehmen einzurichten. Als erster Versuch wurde das von K. Weidmann gedichtete und von Ignaz Umlauf (1746—1796) komponierte Sing-

1 Müller, Abschied S. 95. AMZ XXIV 253. 2 Müller S. 79. Lange, Selbstbiogr. S. 25. 3 Lange S. 65 ff. Meyer, F. L. Schröder I 361. Geblers Briefe bei Werner S. 76 ff. 4 Car. Pichler, Denkwürdigkeiten I 78 ff. Meyer a. a. O. I 361 f., 375. 5 Eine Übersicht und Charakteristik der damaligen Künstler bei K. R[isbeck], Briefe über Deutschland I 258 ff. Nicolai, Reise IV 587 ff. Meyer, F. L. Schröder I 355 ff. 6 Vgl. unten. Näheres bei Müller, Abschied S. 253 ff. Pohl, Haydn II 122 und namentlich bei R. Haas in seiner trefflichen Einleitung zur Neuausgabe der „Bergknappen" DTÖ XVIII 1 (1911), mit reicher Literaturangabe.

spiel „Die Bergknappen“ gewählt, das am 18. Februar 1778 mit durchschlagendem Erfolge aufgeführt wurde; Umlauf, bisher Bratschist im Hofopernorchester, wurde damit musikalischer Leiter des ganzen Unternehmens[1]. Die in jener Oper beschäftigten Sänger, die Sopranistinnen Cavalieri und Stierle, den Tenoristen Ruprecht und den Bassisten Fuchs, hatte der Kaiser noch selbst ausgewählt, die Choristen wurden aus den Kirchen zusammengesucht, die Spielleitung besorgte Müller. Der Erfolg ermutigte den Kaiser, der auch fernerhin den Spielplan fest in der Hand behielt, zu weiterem Vorgehen. Noch in demselben Jahre 1778 folgten den Bergknappen vierzehn weitere Stücke, darunter Bendas „Medea“[2]. Allerdings waren nur fünf davon original deutsche Werke (von Umlauf, Ordonnez, Aspelmayr, Barta, Ulbrich und Benda), der größte Teil bestand aus deutschen Übersetzungen Monsignyscher, Grétryscher, Martinischer und Gossecscher Opern (Röschen und Colas, Der Hausfreund, Lucile, Die abgeredete Zauberei, Sylvain, Der Liebhaber von 15 Jahren, Anton und Antoinette), ein deutlicher Beweis dafür, wie fest sich die opéra comique damals auch in Deutschland eingenistet hatte. Endlich kam unter dem Titel „Robert und Kalliste“ sogar Guglielmis »Sposa fedele« in deutscher Sprache zu Wort. Dasselbe Bild ergeben die Spielpläne der folgenden Jahre[3], bis im Jahre 1783 der Betrieb infolge innerer Zwistigkeiten und des Erkaltens der Teilnahme am Hofe ins Stocken geriet und 1787 zugunsten der Italiener ganz eingestellt wurde. Den Norddeutschen blieb, wie schon bemerkt, das Wiener Singspiel so gut wie verschlossen. Einzelne, von wandernden Truppen mit Werken von Hiller, Wolf, Schweitzer u. a. gemachten Versuche[4] drangen nicht durch; Bendas „Jahrmarkt“ fiel 1779 im Nationaltheater stark ab[5]. Der Gegensatz zwischen Nord- und Süddeutschland, besonders Österreich, machte sich stärker denn je geltend[6]. Nicolai erzählt, er habe in Wien manche sonst eifrige und geschickte Musikfreunde von Ph. E. Bach nicht allein mit Gleichgiltigkeit, sondern sogar mit innerem Widerwillen sprechen hören, Kozeluch und Steffan seien ihnen für das Klavier alles[7]. Mag das im Hinblick auf J. Haydn und die beiden Mozart auch übertrieben erscheinen, auf die Stimmung

[1] Von 1789 an wurde er Vertreter A. Salieris in der Leitung der Kaiserlichen Hofmusikkapelle. [2] Das Verzeichnis bei Haas S. XII f. [3] Haas S. XIV ff. [4] Haas S. XXIII. [5] Haas S. XIV. [6] Vgl. die lehrreichen Ausführungen bei Forkel, Mus. Almanach 1783, 189 ff. [7] Reise IV 556.

im Publikum trifft es jedenfalls zu. Auch Mozart spricht ja von „lutherischen" Komponisten[1], und Adamberger redet sogar einmal von einer „lutherischen Art" zu singen, „wenn man eine schöne Stimme bei einem Sänger hört, wie sie derselbe von der Natur erhalten hat, wenn man ferner eine gute musikalische Bildung wahrnimmt, wie sie in Norddeutschland recht häufig gefunden wird, wenn aber gar keine italienische Schule des Gesanges sichtbar ist, durch die man doch ganz allein erst zum wahren Sänger gebildet wird"[2].

So ging das Wiener Nationalsingspiel der frischesten Talente verlustig[3] und mußte sich mit Leuten zweiten Ranges begnügen, die weder die Neigung noch das Geschick besaßen, die ganze Gattung künstlerisch weiterzubringen. Von dem alternden Gluck war natürlich nach dieser Richtung hin nichts zu erwarten, er begnügte sich, 1780 seine „Pilgrimme von Mekka" in deutscher Sprache wieder auf die Bühne zu bringen. Eine andere Wiener Größe, Salieri, Glucks Schüler, kam 1781 mit dem „Rauchfangkehrer" auf einen mäßigen Text von Dr. Auernbrugger zu Worte[4], aber auch für ihn war das Singspiel nur ein Nebengebiet neben seiner Haupttätigkeit. Man kann sich denken, mit welchen Hoffnungen sich Mozart unter diesen Umständen trug. Waren doch auch die Künstler, zum Teil wenigstens, auf einer Höhe, die einem Komponisten keine Beschränkungen auferlegte.

Dazu gehörte in erster Linie Katharina Cavalieri (1761—1801), die schon in den „Bergknappen" mitgewirkt hatte. Sie war die Tochter eines Schullehrers Cavalier in Währing, hatte dann Salieris Unterricht genossen und schon bei ihrem ersten Auftreten 1775 in der italienischen Oper großes Aufsehen erregt; sie galt als eine Gesangsvirtuosin von erstem Range[5]. Dagegen kam Mad. Stierle (1762—1799) vom Schauspiel her. Sie war in Wien zuerst in Lessings „Minna" 1777 aufgetreten, entwickelte sich dann aber mehr und mehr zur Singspielsoubrette. Diesen ersten Kräften folgten bald weitere,

[1] S. o. S. 749. [2] Allg. Wiener Musikzeitung 1821, S. 56. [3] Schweitzer wurde trotz Wielands Fürsprache nicht berufen (S. 587 ff.), ebensowenig Benda, der sich nicht abgeneigt erklärt hatte. Müller, Abschied S. 185, Forkel, Mus.-krit. Bibliothek III 340. [4] Cramer, Magazin I 353. [5] Sonnleithner, Recensionen 1862, Nr. 2, 18 ff. „Sie hatte eine starke und angenehme Stimme, mit tiefen und hohen Tönen, die man selten beisammen antrifft, singt die schwersten Passagen" (Gebler S. 105), und war trotz ihrer unvorteilhaften Figur auch eine gute Darstellerin. Meyer, F. L. Schröder a. a. O.

so die erste Frau des Schauspielers Lange, Marianne, geb. Schindler, die freilich nach einer kurzen, glänzenden Laufbahn schon 1779 starb[1]. Ihre Nachfolgerin, auch in der Ehe, wurde Aloysia Weber, die durch Vermittlung des Gesandten Grafen Hardeck von München berufen wurde und gleich bei ihrem ersten Auftreten in Grétrys „Rosenfest von Salency" große Triumphe feierte[2]. Schon vor ihr war für kleinere Rollen Therese Teyber, später Mad. Arnold, angestellt worden, die durch ihre jugendliche, frische Stimme gefiel, während die der Mad. Fischer, geb. Straßer aus Mannheim, einer kunstfertigen Sängerin und guten Schauspielerin, bereits etwas gelitten hatte. Im Sommer 1781 war zu ihnen noch Mad. Bernasconi (1741—1803) gekommen (S. 132), angeblich auf Glucks Wunsch, der sie dem widerstrebenden Kaiser aufdrängen wollte, war sie doch 1767 die erste Alceste gewesen. Damals hatte sie freilich ihre besten Tage längst hinter sich. Mozart schreibt über sie am 27. Juni 1781[3]:

> Sie hat 500 Dukaten Besoldung, weil sie alle Arien um ein gutes Komma höher singt; das ist aber wirklich eine Kunst, denn sie bleibt richtig im Tone. Sie hat itzt versprochen um 1/4 Ton höher zu singen, da will sie aber noch so viel haben;

und am 29. August 1781[4]:

> Das ist wahr, in Tragödien große Rollen zu spielen, — da wird sie immer Bernasconi bleiben, aber — in kleinen Operetten ist sie nicht anzusehen, denn es steht ihr nicht mehr an; und dann — wie sie auch selbst gesteht — sie ist mehr welsch als teutsch, sie redet auf dem Theater so Wienerisch wie im gemeinen Umgange — itzt stellen Sie sich vor! — und wenn sie sich bisweilen zwingen will, so ist es als wenn man eine Prinzessin in einem Marionettenspiel deklamieren hörte. Und das Singen, das ist dermalen so schlecht, daß kein Mensch für sie schreiben will.

Von Sängern waren zuerst der begabte Tenorist J. Ruprecht (1756—1800) und der Bassist Fuchs gewonnen worden[5], dann folgten die Tenoristen Souter (1743—1783), Dauer (1746—1812), dieser von Hause aus Schauspieler, aber mit schöner Stimme[6], und der vorzüglichste von allen, Joh. Valentin Adamberger (1743—1803), der aus Italien verschrieben wurde, ein ausgezeichnet geschulter, gebildeter Sänger und ein „sehr anständiger" Darsteller von Liebhaber-

---

[1] Lange, Selbstbiogr. 104 ff. Müller, Abschied 259, 261. [2] Vgl. Meyer und Gebler a. a. O. [3] B II 93. [4] B II 113 ff. [5] Haas S. X. [6] Müller, Abschied S. 181, 189, 194.

rollen[1]. Unter den Bassisten ragte K. L. Fischer (1745—1825) hervor, durch Umfang, Kraft und Wohlklang der Stimme, durch künstlerische Durchbildung in Gesang und Spiel der erste seinesgleichen im damaligen Deutschland. Unter den übrigen Bassisten sind J. B. Hoffmann und Günther, als Baritonisten G. H. Schmidt und Saal zu nennen. Das Orchester bestand aus 37 Köpfen[2].

Auch Mozart kam nicht mit leeren Händen; er brachte seine Zaide mit, erkannte aber alsbald, daß sie sich für Wien nicht eignete[3]. Immerhin aber hatte sie dem damaligen Inspizienten der Oper, Stephanie d. j., so gefallen, daß er Mozart ein neues, gutes Stück für die Wiener Bühne versprach[4]. Zwar stand Stephanie, der beim Kaiser viel galt, in einem ziemlich schlechten Ruf „als ein grober, falscher, verleumderischer Mann“[5]. Allein Mozart war vorsichtig genug, sich ohne die bindende Zusage des damaligen Oberleiters des Theaters, Grafen Rosenberg, auf keine Opernkomposition einzulassen. Graf Rosenberg aber hatte ihn bei allen seinen Besuchen freundlich empfangen und bei einer von der Gräfin Thun veranstalteten Aufführung von Stücken des Idomeneo mit seinem Beifall nicht zurückgehalten; bei dieser Gelegenheit waren übrigens auch Sonnenfels und Mozarts

---

1 Meyer a. a. O., Gebler a. a. O. 2 Das ganze Personal aus den Jahren 1781—83 wird mit seinem Gehalt bei Meyer, Schröder I 356f. folgendermaßen angegeben (vgl. auch Haas a. a. O. XVII):

Sänger: Adamberger (2133 fl. 20 Kr). — Souter (1200 fl.). — Dauer (?). — Fischer (1200 fl.). — Günther (1200 fl.). — Schmidt (1200 fl.). — Ruprecht (700 fl.). — Hoffmann (600 fl.). — Frankenberger (400 fl.). — Saal (800 fl.).

Sängerinnen: Mlle. Cavalieri (1200 fl.). — Mad. Lange (1706 fl. 20 Kr.). — Mad. Fischer (1200 fl.). — Mlle. Teyber (800 fl.). — Mlle. Haselbeck (600 fl.). — Mlle. Brenner (400 fl.). — Mad. Saal (800 fl.). — Mad. Bernasconi (500 Duk.).

Das Orchester, dessen Leitung Kapellmeister Umlauf (850 fl.) hatte, bestand aus 6 ersten, 6 zweiten Violinen, 4 Bratschen, 3 Violoncelli, 3 Kontrabässen, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotten, 4 Hörnern, 2 Trompeten und Pauken. Die Besoldung betrug 16124 fl. In Geblers Brief vom 31. Oktober 1780, bei Werner S. 103ff., fehlen Saal und Frau, die Damen Bernasconi und Haselbeck, während noch genannt werden Walther, Mad. Weiß, Mlle. Schindler und, als erwartet, Mlle. Coltellini.

3 S. o. S. 763. 4 Schon am 18. April 1781 schreibt Mozart (B II 62): „Der junge Stephanie wird mir ein neues Stück und wie er sagt, ein gutes Stück geben und wenn ich nicht mehr hier bin, schicken“. 5 B II 89.

späterer Gönner, der Baron van Swieten, zugegen. Auch Stephanie gab keinen Anlaß zum Mißtrauen, und so konnte Mozart schon am 9. Juni 1781 dem Vater mitteilen, Graf Rosenberg habe den berühmten Schauspieler F. L. Schröder, „den vornehmen acteur", beauftragt, sich für Mozart nach einem guten Opernbuch umzusehen[1]. Sieben Tage darauf war es bereits in Stephanies Händen; allerdings fand dieser, der erste Akt sei vorzüglich, die andern drei fielen dagegen ab; gebe Schröder zu, daß man es umarbeite, so könne ein gutes Buch daraus werden, das sollten indessen, meint Mozart, die beiden unter sich abmachen[2]. Das Buch wurde zwar schließlich verworfen, indessen blieb die Angelegenheit doch im Flusse; offenbar war der Kaiser entschlossen, es mit Mozart als Opernkomponisten einmal zu versuchen. Mozart selbst hatte alles Zutrauen zu Stephanies Fähigkeiten, da er „das Theater verstehe", und sprach sich den Bedenken des Vaters gegenüber am 16. Juni 1781 in einer wichtigen Stelle über das Opernkomponieren folgendermaßen aus[3]:

Glauben Sie denn, ich werde eine opera comique auch so schreiben, wie eine opera seria? So wenig Tändelndes in einer opera seria seyn soll und so viel Gelehrtes und Vernünftiges, so wenig Gelehrtes muß in einer opera buffa seyn und um desto mehr Tändelndes und Lustiges. Daß man in einer opera seria auch Komisches haben will, dafür kann ich nicht; hier unterscheidet man aber in dieser Sache sehr gut. Ich finde halt, daß in der Musik der Hanswurst noch nicht ausgerottet ist, und in diesem Falle haben die Franzosen Recht.

Die Stelle zeigt ebenso klar Mozarts Vertrautheit mit den damaligen literarischen Strömungen Wiens, wie daß er über die damals von Italienern und Franzosen schon seit längerer Zeit gemachten Versuche, Komik und Tragik in der Oper zu vermischen, ernstlich nachgedacht hat. Zum ersten Male spricht er sich hier über das Problem aus, das er selbst von jetzt an in seinen Meisterwerken auf seine Art in so unvergleichlicher Weise lösen sollte, nachdem ihm sein erster Versuch in der Finta giardiniera noch mißglückt war[4].

Ende Juli war das heißersehnte Opernbuch gefunden, und Mozart meldet am 1. August dem Vater[5]:

Nun hat mir vorgestern der junge Stephanie ein Buch zu schreiben gegeben. — Das Buch ist ganz gut; das Sujet ist türkisch, und heißt

[1] B II 85. [2] B II 89. [3] B II 90. [4] S. o. S. 476. [5] B II 105f.

Belmont und Constanze oder die Verführung aus dem Serail. Die Sinfonie, den Chor im ersten Act und den Schlußchor werde ich mit türkischer Musik machen. Mlle. Cavalieri, Mlle. Teyber, Mr. Fischer, Mr. Adamberger, Mr. Dauer und Mr. Walter werden dabey singen. — Mich freuet es so das Buch zu schreiben, daß schon die erste Aria von der Cavalieri und die vom Adamberger und das Terzett, welches den ersten Act schließt, fertig sind. Die Zeit ist kurz, das ist wahr, denn im halben September soll es schon aufgeführt werden, allein die Umstände, die zu der Zeit, da es aufgeführt wird, dabey verknüpft sind, und überhaupt alle anderen Absichten erheitern meinen Geist dergestalten, daß ich mit der größten Begierde zu meinem Schreibtisch eile und mit größter Freude dabey sitzen bleibe.

Diese günstigen Umstände bestanden in der Aussicht auf den Besuch des russischen Großfürsten Paul und seiner Gemahlin in Wien. Bei den bevorstehenden Festlichkeiten sollte die neue Oper gegeben werden, und Mozart hoffte mit Grund, daß es ihm der Kaiser und Graf Rosenberg hoch anrechnen würden, wenn er für sie so rasch etwas fertig mache; indessen beschloß er mit Stephanie, vorderhand noch alles geheim zu halten. Es war ihm sehr lieb, jetzt bei guten Freunden zu wohnen, wo er ganz ungestört arbeiten könne, weil er bei ihnen mittags und abends zu essen erhalte: „Sie wissen, daß ich mich gemeiniglich hungrig schreibe." In diesem Sturm ging es fort; schon am 8. August 1781 berichtet er[1]:

Ich bin den Augenblick eben mit dem Janitscharenchor fertig geworden — der Adamberger, die Cavalieri und der Fischer sind mit ihren Arien ungemein zufrieden. — Ich habe der Gräfin Thun was fertig ist hören lassen; sie sagte mir auf die letzt, daß sie sich getraue mir mit ihrem Leben gut zu stehen, daß das was ich bis dato geschrieben gewiß gefallen wird. — Ich gehe in diesem Punkt auf keines Menschen Lob und Tadel, bevor so Leute nicht alles im Ganzen gehört oder gesehen haben, sondern folge schlechterdings meinen eigenen Empfindungen — Sie mögen aber nur daraus sehen, wie sehr sie damit muß zufrieden gewesen seyn, um so etwas zu sagen.

Am 22. August schrieb er, daß der erste Akt fertig sei[2]; bald nachher erfuhr er indessen zu seiner Freude, daß der Großfürst erst im November kommen werde, nun konnte er seine Oper „mit mehr Überlegung" schreiben (29. August 1781). Kurz darauf meldete er dem Vater (26. September 1781)[3]:

[1] B II 107. [2] B II 113. [3] B II 123 f.

Nun sitze ich wie der Haas im Pfeffer. Über drey Wochen ist schon der erste Act fertig, eine Aria im zweiten Act und das Saufduett (per li sig:ri viennesi), welches in nichts als in meinem türkischen Zapfenstreiche besteht, ist schon fertig; mehr kann ich aber nicht davon machen, weil itzt die ganze Geschichte umgestürzt wird und zwar auf mein Verlangen. Zu Anfange des dritten Akts ist ein charmantes Quintett oder vielmehr Finale, dieses möchte ich aber lieber zum Schluß des zweyten Actes haben. Um das bewerkstelligen zu können, muß eine große Veränderung, ja eine ganz neue Intrigue vorgenommen werden und Stephanie hat über Hals und Kopf Arbeit.

Allein noch aus einem andern Grunde mußte Mozart seine Arbeit unterbrechen. Als Festopern für den russischen Besuch waren zwei Gluckſche Werke, die „Taurische Iphigenie" in deutscher Bearbeitung und die „Alceste" (italienisch), gewählt worden, um den Gästen „zu zeigen, was wir Deutschen im Stande sind zu leisten"[1], obwohl der Kaiser weder für Gluck, noch für dessen Lieblingssängerin, die Bernasconi, besonders eingenommen war[2]. Das machte natürlich auch Mozart einen Strich durch die Rechnung; er hatte wenigstens gehofft, bei dieser Gelegenheit seinen Idomeneo anzubringen, den er „in französischem Sinne" umzuarbeiten gedachte. Allein damit drang er nicht durch[3] und mußte auch das Singspiel bis nach der Einstudierung der zwei Gluckschen Opern zurückstellen — „und da haben sie noch ehrlich daran zu studieren" (6. Oktober 1781)[4]. Zwar schritt die Arbeit an dem Singspiel Mitte November wieder einige Schritte weiter, allein für eine Aufführung zu Ehren des Großfürsten war es endgiltig zu spät. Am 21. November traf dieser, „das Großtier", mit seiner Frau unter dem Namen eines Grafen von Norden ein, am 25. wurde

[1] Cramer, Magazin der Musik I S. 353, wo es irrtümlich heißt, Glucks Alceste, Iphigenie in Tauris und Orpheus seien italienisch gegeben. Vgl. Müller, Abschied, S. 270. Haas S. XVII. Die deutsche Übersetzung der Iphigenie war von Alxinger (Forkel, Musik. Alman. 1783 S. 153), Gebler bei Werner S. 103. Nicht ohne Bedeutung ist es, daß Alceste nicht nach der neuen französischen Bearbeitung, sondern in der ursprünglichen, italienischen Gestalt gegeben wurde. [2] Brief vom 29. August 1781 (B II 113). Reichardt berichtet von seiner Unterredung mit Joseph II. im Sommer 1783 (AMZ XV S. 667. Schletterer, Reichardt S. 326): „Erzherzog Maximilian brachte das Gespräch auf Gluck, den beyde als großen Tragiker für die Szene zu ehren schienen; doch war dem Kaiser dies und jenes auch nicht so ganz an Glucks Opern wie es wohl sein sollte." [3] Mozart glaubte, eine dritte große Oper wäre zuviel, indessen wurde doch noch Glucks Orpheus einstudiert. Es scheinen also doch Stimmen laut geworden zu sein, die dem Idomeneo mißtrauten. Vgl. auch den Anhang. [4] B II 126.

bei einem glänzenden Fest in Schönbrunn Alceste aufgeführt[1]. „Ich habe mich um russische Favoritlieder umgesehen", schreibt Mozart am 24. November[2], „um darüber Variationen spielen zu können".

Kurz vor dem Großfürsten, am 11. November, waren auch Herzog Karl Eugen von Württemberg mit seiner Gemahlin, die Prinzessin Elisabeth, die bestimmte Braut des Erzherzogs Franz, und ihr Bruder, Prinz Ferdinand, in Wien eingetroffen. Echt Mozartisch lautet die Charakteristik am 17. November[3]: „Der Herzog von Württemberg ist ein charmanter Herr, wie auch die Herzogin und die Prinzessin. Der Prinz aber ist ein 18jähriger Stecken und ein wahres Kalb." Bei der Prinzessin hoffte Mozart Musiklehrer zu werden, und zwar mit Hilfe seines alten Gönners von Salzburg her, des Erzherzogs Maximilian, des jüngsten Bruders des Kaisers, der damals Koadjutor des Kurfürsten von Köln war. In dem genannten Briefe heißt es:

> Gestern ließ mich Nachmittags um 3 Uhr der Erzherzog Maximilian zu sich rufen. Als ich hineinkam, stand er gleich im ersten Zimmer beym Ofen und paßte auf mich, ging mir gleich entgegen und fragte mich: ob ich heute nichts zu thun hätte. — Ew. Königl. Hoheit, gar nichts, und wenn auch, so würde es mir allzeit eine Gnade seyn, Ew. Königl. Hoheit aufzuwarten. — Nein, ich will keinen Menschen geniren. — Dann sagte er mir, daß er gesinnt seye, Abends den würtembergischen Herrschaften eine Musique zu geben. Ich möchte also etwas spielen dabey und die Arien accompagnieren, und um 6 Uhr soll ich wieder zu ihm kommen, da werden alle zusammen kommen. Mithin habe ich gestern allda gespielt.

Übrigens machte er kein Hehl daraus, daß er den Erzherzog sehr zu seinem Nachteil verändert fand.

> Wem Gott ein Amt gibt, gibt er auch Verstand. So ist es auch wirklich beym Erzherzog. Als er noch nicht Pfaff war, war er viel witziger und geistiger und hat weniger, aber vernünftiger gesprochen. Sie sollten ihn itzt sehen! Die Dummheit guckt ihm aus den Augen heraus, er redet und spricht in alle Ewigkeit fort und alles im Falset, er hat einen

---

[1] Wien. Ztg. 1781 Nr. 95 Anh. Alceste wurde wiederholt den 13. Dezember, 27. Dezember, Iphigenie am 9. Dezember gegeben (Nr. 99); am 31. Dezember 1781 wurde auch Orpheus italienisch aufgeführt. Nach Haas S. XVII.
[2] B II 137. Sehr anschaulich berichtet Mozart hier übrigens auch von der gemischten Gesellschaft, die sich dabei einfand und den Kaiser schließlich persönlich belästigte: „Auf diese Art geschieht ihm recht: denn das geht nicht, Pöbel bleibt doch immer Pöbel". B II 138 f. [3] B II 136.

geschwollenen Hals, — mit einem Wort, als wenn der ganze Herr umgekehrt wäre!

Aber er bewies sich wieder als ein warmer Freund Mozarts; wäre er nur erst Kurfürst von Köln, so wäre Mozart, wie er meinte, sicher schon sein Kapellmeister. Auch der Prinzessin hatte er ihn warm als Musiklehrer empfohlen und bereits ihre Zustimmung erhalten, da bestimmte der Kaiser plötzlich des Gesangs wegen Salieri für diesen Posten.

Antonio Salieri (1750—1825)[1] war nach kurzer Lehrzeit in Venedig schon 1766 mit Fl. Gaßmann nach Wien gegangen, wo er dessen Schüler geworden war. Gaßmann, der beim Kaiser sehr beliebt war, wußte diese Gunst auch Salieri zu verschaffen. Er durfte regelmäßig an der kaiserlichen Privatmusik teilnehmen und wußte sich durch seine Persönlichkeit wie durch seine Kunst das Wohlwollen Josephs II. dauernd zu bewahren. „Bei ihm ist nichts als Salieri", schreibt Mozart resigniert am 15. Dezember 1781[2]. Es war ganz natürlich, wenn Joseph II. dem ihm persönlich nahestehenden Salieri, den er als Gesangskomponisten schätzte, als Gesanglehrer den Vorzug vor Mozart gab, kannte er diesen doch, wie die meisten Leute in Wien, nur als Klavierspieler. Als solcher galt Mozart allerdings außerordentlich viel beim Kaiser; am 26. Dezember 1781 schreibt er dem Vater[3], der Kaiser habe „von ihm letzthin bey der Tafel das größte Eloge gemacht, mit den Worten begleitet c'est un talent décidé." Am 24. Dezember hatte er ihn an den Hof befohlen, um ihn nach alter bekannter Sitte einen Wettstreit mit M. Clementi bestehen zu lassen, der damals mit dem Ruf eines Klavierspielers von unerhörter Virtuosität nach Wien gekommen war[4].

Clementi erzählte seinem Schüler L. Berger[5]:

Kaum einige Tage in Wien anwesend, erhielt ich von Seiten des Kaisers eine Einladung, mich vor ihm auf dem Fortepiano hören zu lassen. In dessen Musiksaal eintretend, fand ich daselbst Jemand, den ich

[1] J. v. Mosel, Salieri 1827. A. v. Hermann, A. Salieri 1897. [2] B II 140. [3] B II 149. [4] M. Unger, M. Clementis Leben 1913 (Leipz. Diss.). [5] Ludwig Berger hat die Erzählung, die ihm sein Lehrer im Jahre 1806 ganz übereinstimmend mit der Mozartschen gab, mitgeteilt (Cäcilia X 238ff. AMZ XXXI 467ff.). Ein in Kleinigkeiten etwas abweichender Bericht ist nach einem englischen Nekrolog Clementis mitgeteilt AMZ XXXIV 657f. Bridis (Brevi notizie p. 51f.) Angaben variieren ebenfalls, wie es in solchen Dingen zu gehen pflegt.

seines eleganten Äußeren wegen für einen kaiserlichen Kammerherrn hielt; allein kaum hatten wir eine Unterhaltung angeknüpft, als diese sofort auf musikalische Gegenstände überging und wir uns bald als Kunstgenossen — als Mozart und Clementi — erkannten und freundlichst begrüßten.

Mozart berichtet den weiteren Hergang seinem Vater folgendermaßen (16. Januar 1782)[1]:

Der Kaiser that (nachdem wir uns genug Complimente machten) den Ausspruch, daß er zu spielen anfangen sollte. La santa chiesa cattolica! sagte der Kaiser, weil Clementi ein Römer ist. — Er präludirte und spielte eine Sonate.

„Bemerkenswert ist", sagt Berger, „hier noch Clementis Eigentümlichkeit, auf den Fermaten seiner Sonaten längere und höchst interessante, thematisch ausgeführte Zwischenspiele und Kadenzen zu extemporieren, was ihn auch bei jener Konkurrenz zur Wahl einer Sonate veranlaßte, die zu dem Zwecke zwar geeignet, aber in anderer Hinsicht doch hinter manchen seiner früheren Kompositionen dieser Gattung zurückstand. Es war folgende (Oeuvres VI, 2):

Allegro con brio.

und wir haben diesem Thema vielleicht das geniale, in seiner Art unübertroffene Allegro der Ouvertüre der Zauberflöte zu danken[2]."

Dann sagte der Kaiser zu mir: Allons, drauf los! — Ich präludirte auch und spielte Variationen, — dann gab die Großfürstin[3] Sonaten von Paisiello her (miserable von seiner Hand geschrieben[4]), daraus mußte ich die Allegro, und er die Andante und Rondo spielen. — Dann nahmen wir ein Thema daraus, und führten es auf zwei Pianoforte aus. Merkwürdig ist dabey, daß ich für mich das Pianoforte der Gräfin Thun

[1] B II 154. [2] Clementi fand es ratsam, bei der Wiederherausgabe dieser Sonate sich die Priorität durch die vorausgeschickte Bemerkung zu sichern: Cette sonate, avec la Toccata qui la suit, a été jouée par l'auteur devant Sa M. J. Joseph II. en 1781; Mozart étant présent. Der Anklang fällt sofort auf, indessen darf doch nicht vergessen werden, daß es sich hier um einen melodischen Typus handelt, der seit der Zeit Hasses sehr häufig vorkommt (s. o. S. 240 und 427). [3] Nach Bridis Angabe hatte der Kaiser mit der Großfürstin gewettet, daß Mozart Clementi übertreffen würde, und die Wette gewonnen. [4] Paisiello hatte für die Großfürstin Sonaten und Capricci für Klavier komponiert.

gelehnt, und aber nur, als ich allein gespielt, darauf gespielt habe, weil es der Kaiser also gewollt, — und NB. das andere war verstimmt und drei Tasten blieben stecken. — Es thut nichts, sagte der Kaiser. Ich nehme es so, und zwar auf der besten Seite, daß nämlich der Kaiser meine Kunst und Wissenschaft in der Musik schon kennt, und nur den Fremden recht hat verkosten wollen. Übrigens weiß ich von sehr guter Hand, daß er recht zufrieden war.

Das bestätigt auch Dittersdorf, der aus einem Gespräch mit Joseph II. folgendes anführt[1]:

Kaiser. Haben Sie den Mozart spielen gehört? — Ich. Schon dreimal. — Kaiser. Wie gefällt er Ihnen? — Ich. Wie er jedem Kenner gefallen muß. — Kaiser. Haben Sie auch den Clementi gehört? — Ich. Ich habe ihn auch gehört. — Kaiser. Einige ziehen ihn dem Mozart vor, worunter Greybig à la tête ist. Was ist Ihre Meinung hierüber? Grade heraus! — Ich. In Clementis Spiel herrscht bloß Kunst, in Mozarts aber Kunst und Geschmack. — Kaiser. Ebendas habe ich auch gesagt.

Nachher schickte ihm der Kaiser 50 Dukaten, „welche ich dermalen recht nötig brauche".

Clementi war von Mozarts Spiel entzückt.

Ich hatte bis dahin Niemand so geist- und anmuthsvoll vortragen gehört. Vorzugsweise überraschten mich ein Adagio und mehrere seiner extemporirten Variationen, wozu der Kaiser das Thema wählte, das wir, wechselseitig einander accompagnirend, variiren mußten.

Dagegen war Mozarts Urteil über Clementi (12. und 16. Januar 1782) streng und scharf[2]:

Der Clementi ist ein braver Cembalist, dann ist auch alles gesagt. Er spielt gut, wenn es auf die Execution der rechten Hand ankömmt; seine Force sind die Terzenpassagen. Übrigens hat er um keinen Kreuzer Gefühl oder Geschmack, — mit einem Wort ein bloßer Mechanicus.

Als später seine Schwester in Salzburg mit Clementischen Sonaten bekannt wurde, schrieb er ihr (7. Juni 1783)[3]:

Nun muß ich meiner Schwester wegen der Clementischen Sonaten ein paar Worte sagen. Daß die Composition davon nichts heißt, wird Jeder, der sie spielt oder hört, selbst empfinden. Merkwürdige oder auffallende Passagen sind keine darin, ausgenommen die Sexten und Oktaven, und mit diesen bitte ich meine Schwester sich nicht gar zu viel abzu-

[1] Selbstbiogr. S. 175f. [2] B II 152, 154. [3] B II 226f.

geben, damit sie sich dadurch ihre ruhige Hand nicht verdirbt, und die Hand ihre natürliche Leichtigkeit, Gelenkigkeit und fließende Geschwindigkeit dadurch nicht verliert. Denn was hat man am Ende davon? Sie soll die Sexten und Oktaven in der größten Geschwindigkeit machen (welches kein Mensch wird zu Wege bringen, selbst Clementi nicht) — so wird sie ein entsetzliches Hackwerk hervorbringen, aber sonst weiter in der Welt nichts. Clementi ist ein Ciarlattano, wie alle Welsche! Er schreibt auf eine Sonate Presto, auch wohl Prestissimo und alla breve, und spielt sie Allegro im $^4/_4$ Takt. Ich weiß es, denn ich habe ihn gehört! Was er recht gut macht, sind seine Terzenpassagen; er hat aber in London Tag und Nacht darüber geschwitzt. Außer diesem hat er aber nichts — gar nichts — nicht den geringsten Vortrag noch Geschmack, viel weniger Empfindung[1].

Um dieses harte Urteil begreiflich zu machen, berichtet Berger, Clementi habe ihm gesagt, daß er in jener früheren Zeit sich vorzugsweise noch in großer brillierender Fertigkeit und besonders in den vor ihm nicht gebräuchlich gewesenen Doppelgriff-Passagen und extemporierten Ausführungen gefallen, und erst später den gesangvollen, edleren Stil im Vortrag durch aufmerksames Hören damaliger berühmter Sänger, dann auch durch die allmähliche Vervollkommnung besonders der englischen Flügel-Fortepianos, deren frühere, mangelhafte Konstruktion ein gesangvolleres, gebundenes Spiel fast gänzlich ausgeschlossen, sich angeeignet habe. Dadurch erkläre sich Mozarts Urteil über Clementi einigermaßen natürlich, bemerkt Berger, da man bei der bekannten Redlichkeit und Geradsinnigkeit Mozarts nicht annehmen könne, daß irgendeine Nebenabsicht jenem Urteil die Richtung gegeben habe.

Eine sehr einflußreiche Persönlichkeit bei Hofe, auch in musikalischer Hinsicht, war der kaiserliche Kammerdiener Strack. Ihn galt es vor allem zu gewinnen. Am 3. November 1781 erzählt Mozart von einer Nachtmusik, die ihm zu seinem Namenstage am 31. Oktober bei der Baronin Waldstädten mit einer eigenen Komposition dargebracht worden sei. Er hatte sie auf den Theresientag (15. Oktober) für die Frau des Hofmalers Hickl geschrieben (K.-V. 375, S. IX. 13). „Die Hauptursache aber", fährt er fort, „warum ich sie gemacht, war, um dem Hrn. v. Strack, welcher täglich dahin kömmt, etwas von mir hören zu lassen und deswegen habe ich sie auch ein wenig vernünftig

[1] Das bezieht sich nicht sowohl auf die Sonate als auf die Prestissimo überschriebene Toccata.

geschrieben: sie hat auch allen Beyfall erhalten"[1]. Es gelang ihm auch, zu Strack in ein freundschaftliches Verhältnis zu kommen, „doch ist den Hofschranzen niemalen zu trauen" (23. Januar 1782). Als in Salzburg das Gerücht auftauchte, der Kaiser werde ihn in seine Dienste nehmen, antwortete er dem Vater (10. April 1782)[2]:

Die Ursache daß ich Ihnen nichts davon geschrieben, ist, weil — ich selbst kein Wort davon weiß. Daß auch hier die ganze Stadt davon voll ist und mir schon eine Menge Leute dazu gratuliert haben, ist sicher — und daß beym Kayser auch davon ist gesprochen worden und er es vielleicht im Sinn hat, will ich ganz gerne glauben, — aber bis dato weiß ich kein Wort. So weit ist es gekommen, daß es der Kayser im Sinn hat, und das — ohne daß ich deswegen einen Schritt gethan habe. Ich bin etwelchemal zum Hrn. v. Strack (welcher gewiß mein recht guter Freund ist) gegangen, um mich sehen zu lassen, und weil ich gerne mit ihm umgehe; aber nicht oft, um ihm nicht beschwerlich zu fallen und keine Gelegenheit zu geben, als hätte ich Absichten dabey; und wenn er als ein ehrlicher Mann reden will — so muß er sagen, daß er nicht ein Wort von mir gehört habe, welches ihm hätte Anlaß geben können nur zu denken, daß ich hier bleiben möchte, geschweige erst zum Kayser zu kommen. Wir sprachen nichts als von Musique. — Aus eigenem Triebe also und ganz ohn all Interesse redet er so vorteilhaft von mir beym Kayser. — Ist es so weit ohne mein Zuthun gekommen, so kann es auch so zum Schluß kommen. — Denn rührt man sich, so bekömmt man gleich weniger Besoldung — der Kayser ist ohnehin ein Knicker. — Wenn mich der Kayser haben will, so soll er mich bezahlen, denn die Ehre allein, beym Kayser zu seyn, ist mir nicht hinlänglich.

Joseph II. war, wie alle seine Vorgänger auf dem Habsburger Thron, ein gründlich gebildeter Musiker, der namentlich den strengen Satz liebte[3]; er war ein guter, in der italienischen Schule erzogener[4] Baßsänger, spielte daneben aber auch Viola, Cello und Klavier, auf dem er sich namentlich als Begleiter und Partiturspieler betätigte. In der Regel wurde bei ihm nach Tisch eine Stunde lang musiziert; dreimal in der Woche war größeres Konzert, zu dem Gaßmann, später Salieri, bisweilen auch Umlauf befohlen wurden. Zuhörer wurden nicht geladen, dagegen wirkte der Kaiser stets selbst mit. Abschnitte aus Opern und Oratorien wurden mit besonderer Vorliebe vorgetragen; mit den zur Aufführung bestimmten Opern pflegten der Kaiser und Erzherzog Maximilian sich auf diesem Wege bekannt zu

[1] B II 131 f. [2] B II 162. [3] S. o. S. 547. [4] AMZ XXIV 285.

machen[1]. Der Vortrag erfolgte meist vom Blatt, wobei der Kaiser seine besondere Freude hatte, wenn die Mitspieler recht in die Enge gerieten[2].

Diese bestanden für gewöhnlich nur aus einem Quartett von durchweg mittelmäßigen Leuten. Der erste Geiger Kreibich (Greibich) war zudem ein seltsames Gemisch von Ängstlichkeit und Aufspielerei und deshalb die Zielscheibe für alle Hänseleien des Kreises[3]. Neben ihm wirkten Woborzil[4], Hoffmann, Ponheim und Krottendorfer, besonders aber der Kammerdiener Strack, die Seele des Ganzen, der Cello spielte, die Musikalien verwaltete und niemals fehlen durfte. Seine Ausnahmestellung in der Gunst des Kaisers gab ihm natürlich auch in diesem Kreise das Übergewicht und einen großen Einfluß auf die Wahl der Stücke. Daß diese nicht auf die damals „Modernsten", Haydn und Mozart, fiel, kann man sich denken. Auch Joseph II. liebte Haydn, wenigstens den jungen, wegen seiner „Späße" nicht, wenn er auch später gerechter dachte[5]. Trotzdem ist es irrig, wenn man den Ausschluß jener beiden Meister von den Programmen der kaiserlichen Hauskonzerte lediglich dem Einflusse Stracks zuschreibt. Solch eine Puppe in der Hand seines Kammerdieners war Joseph II. doch nicht. Aber er selbst war wesentlich mit der italienischen Oper aufgewachsen und betrachtete, wie die ganze gebildete Welt damals, jedes Tonwerk vom Standpunkt der höfisch-aristokratischen Gesellschaftsmusik aus. In dieser Hinsicht ließen aber Haydn und besonders Mozart schon damals so manches zu wünschen übrig, man denke nur an Josephs II. Urteil über die „Entführung". Mozart stand also hier vor denselben Grenzen des Verständnisses, wie vorher bei seinem Salzburger Brotherrn, nur daß der Kaiser sich weit duldsamer und liebenswürdiger zeigte. Es verdient schon alle Anerkennung, daß er nicht, wie so manche Geschmackstyrannen alter und neuer Zeit, die neue Kunst einfach ablehnte, sondern, wenn auch mit Vorbehalt, zu Worte kommen ließ. Mag seine Idee des deutschen Nationalsingspiels auch wesentlich seiner Vernunft und nicht seinem

[1] AMZ XV 66. Reichardt, Mus. Monatschr. 1792, S. 57. AMZ XV 512 weiß von einer Arienkomposition des Kaisers zu berichten, zu der Mozart sich geäußert haben soll: „Die Arie ist wohl gut, aber der sie gemacht hat, doch viel besser." Die Geschichte ist erfunden. [2] Ein Beispiel dafür bei Mosel, Salieri S. 130 f. [3] Dittersdorf (Selbstbiogr. S. 177) erzählt eine Geschichte dieser Art. [4] Er war Konzertmeister in der deutschen Oper. [5] Pohl, Haydn II 112.

Herzen entsprungen sein, jedenfalls verrät sie einen weiten Blick und einen auch der Kunst gegenüber toleranten Geist. Es war unter diesen Umständen nur natürlich, daß Salieri der Mann seiner Wahl war. Auch an diesem Italiener hat die frühere Forschung und namentlich die Mozartbiographie viel gesündigt, indem sie ihn in falschem Nationalismus als bösartigen Intriganten, wenn nicht gar als unfähigen Musiker hinstellte. Tatsächlich war Salieri ein gutmütiger, wohlwollender und besonders auch wohltätiger Mann. Als Künstler stand er 1780, als er von einer längeren Reise in sein Heimatland nach Wien zurückkehrte, in der vordersten Reihe seiner Landsleute, und besonders schwer wiegt zu seinen Gunsten die Tatsache, daß ihn gleich darauf Gluck in seinen Kreis zog und durch die Überlassung des ursprünglich für ihn selbst bestimmten Calsabigischen Textbuches der „Danaiden" der Welt gewissermaßen als seinen Nachfolger vorstellte. Mit diesem Werke, das unter Beider Namen 1784 in Paris in Szene ging, geriet Salieri, wie vordem Piccinni, ins Fahrwasser des hohen Musikdramas. Damit war natürlich ein Abrücken von Mozart und seiner Kunst verbunden, das auch auf das persönliche Verhältnis beider Meister zurückwirken mußte. Gewiß war Salieri kein schlechthin neidischer Charakter, das beweist allein schon sein späteres Verhalten gegenüber Beethoven, sondern teilte im allgemeinen die Toleranz der meisten großen Italiener gegen ihre deutschen Kunstgenossen. Der Fall Mozart aber stellte seine Unbefangenheit auf eine besonders starke Probe. Seine überragende Größe ist ihm sicher bald zum Bewußtsein gekommen, sie hat ihn tatsächlich sein ganzes Leben hindurch beschäftigt, wie die vielen Klatschgeschichten zeigen, aber ohne daß er mit dieser ihm unheimlichen Erscheinung innerlich je fertig geworden wäre. Es war nicht allein das verschiedene Verhältnis beider zu Gluck, das jede innere Annäherung verhinderte, auch Mozarts glänzendes Virtuosentum, das ihm selbst versagt war, sowie die unbestreitbare Überlegenheit der „Entführung" über den „Rauchfangkehrer" machten dem Italiener den Deutschen immer wieder verdächtig. Trotzdem kam es zu keiner persönlichen Verstimmung[1]. Mozart war gegen alle Kunst-

[1] A. Hüttenbrenner, ein Schüler Salieris, erzählt nach dessen Mitteilungen (AMZ XXVII 797), daß Mozart oft zu Salieri kam, mit den Worten: „Lieber Papa (?), geben Sie mir einige alte Partituren aus der Hofbibliothek (?), ich will sie bei Ihnen durchblättern"; über diesem Studium habe er dann manchmal das Mittagsbrot versäumt.

genossen von freundlichem Entgegenkommen, „auch gegen Salieri, der ihn nicht leiden mochte“, wie Frau Sophie Haibl, Mozarts Schwägerin, berichtete, und dieser war zu klug, um jenen sein Mißtrauen öffentlich fühlen zu lassen. Mozarts Anhang in Wien war freilich von Salieris Übelwollen überzeugt. Nach alledem war es kein Wunder, wenn Salieris Urteile über Mozart beständig zwischen Anerkennung und leidenschaftlicher Abneigung schwankten[1] und wenn er ihn auch in seinem äußeren Fortkommen gelegentlich seine Macht fühlen ließ. Als er nicht imstande war, der Prinzessin Elisabeth den gewünschten Klavierunterricht zu geben, hoffte Mozart von neuem: „er müßte sich nur bemühen mir mit jemand Andern in dieser Sache Schaden zu tun — das könnte seyn! Übrigens kennt mich der Kayser; die Prinzessin hätte schon das vorige Mal gerne von mir gelernt.“ Statt seiner aber verschaffte Salieri die Stelle einem unbedeutenden Musiker namens Georg Summer (1791 Hoforganist), und Mozart tröstete sich mit dem geringen Gehalt von 400 fl., den jener bekam, der gehe allein schon bei den großen Umständen drauf, die die Unterweisung einer so hohen Dame mit sich brächte (12. Oktober 1782)[2].

So blieb Mozarts Stellung am Hofe nach wie vor schwankend. Zwar ließ es der Kaiser an Aufmunterungen nicht fehlen, unterlag aber dabei doch immer wieder anderen Einflüssen, die mit seiner eigenen Musikanschauung besser harmonierten, und war vor allem viel zu sparsam, um zu den Kapellmeistern, die er bereits besoldete, noch einen weiteren hinzuzuberufen.

Auch im Dienste des Fürsten Alois Liechtenstein, des Sohnes des regierenden Fürsten, dessen Einkünfte man auf 900000 Kaisergulden schätzte[3], winkte Mozart eine Aussicht. Der Fürst wollte eine Harmoniemusik bei sich einrichten, zu der Mozart die Stücke setzen sollte. Das wäre eine zwar bescheidene, aber sichere Stellung gewesen, und Mozart war entschlossen, nur auf Lebenszeit abzuschließen. Aber auch daraus wurde nichts[4]. Dagegen brachte ihm der Winter wenigstens einen Zuwachs an Schülerinnen, so das gleich zu nennende

[1] Anerkennende Urteile AMZ XXVII 412, 797. Rochlitz, Für Freunde der Tonk. IV 345 f. Dagegen berichtet Jahn I[4] 732 A. von Aussagen „glaubwürdiger Zeugen“ aus späterer Zeit, nach denen sich Salieri in vertrautem Kreise äußerst abfällig und ungerecht über Mozarts Kunst ausgespochen habe. Eine Verteidigung Salieris bei Thayer AMZ 1865, 241 ff. [2] B II 194. [3] K. Risbeck, Briefe I 272.
[4] Die „Cantate komponiert für Herrn Fürsten Alois von Lichtenstein von W. A. Mozart“ (K.-V. 242 Anh.) ist zweifellos unecht.

Fräulein Aurnhammer, die Gräfin Josepha Gabriele Palfy[1] und namentlich Frau Therese von Trattner, die Frau des Buchhändlers, die seinem Herzen offenbar am nächsten stand[2]; später kam noch die Gräfin Zichy hinzu, so daß für das Notwendigste gesorgt war. Im November 1781 kamen auch die sechs Violinsonaten heraus[3], und in der Fastenzeit, am 3. März, gab er ein Konzert, worin er auf den Rat der Gräfin Thun, Adambergers und anderer Freunde die besten Stücke des Idomeneo aufführte und sein altes Konzert in Ddur (K.-V. 175, S. XVI. 5) mit einem neuen Schlußrondo (K.-V. 382, S. XVI. 28) versehen spielte. Das Rondo machte „großen Lärm", und als er es nach Salzburg schickte, bemerkte er dazu am 23. März 1782[4]: „Ich habe es besonders für mich gemacht und kein Mensch als meine liebe Schwester darf es mir nachspielen." Zum Schluß spielte er eine freie Phantasie, hauptsächlich Clementis wegen, der um dieselbe Zeit eine Akademie geben wollte und sich auf sein freies Phantasieren viel zu gute tat[5]. Auch in Akademien anderer und in Privatgesellschaften trat er öfters auf, so spielte er bei Aurnhammers das „Concert a Due (K.-V. 365) und eine Sonate in zweyen, die ich expreß dazu komponiert habe und die allen succès gehabt hat" (24. November 1781)[6]. Auch die Schülerinnen wurden nach dem

---

[1] Sie war eine Nichte des Erzbischofs Hieronymus, Mozart bat deshalb den Vater (4. Januar 1783), dies geheim zu halten, da er nicht wisse, ob man es gerne wissen lasse (B II 207).

[2] Nottebohm, Mozartiana S. 131 erwähnt nach Äußerungen Konstanzes zwei „interessante Briefe über Musik" an sie, Niemetschek, Mozart S. 59 einen derartigen Brief. Erhalten hat sich davon leider nichts. Dagegen hat Mozart der Frau v. Trattner mit der Widmung der Phantasie und Sonate in Cmoll (K.-V. 457, 475) ein besonderes Denkmal gesetzt.

[3] S. o. S. 871. In der Wiener Ztg. 1781, Nr. 98 werden angezeigt: „6 Sonaten für das Clavier mit Begleitung einer Violine von dem genugsam bekannten und berühmten Herrn Wolfgang Amadee Mozart op. 2, 5 fl."

[4] B II 161.

[5] Clementi verließ Wien Anfang 1782 wieder.

[6] B II 136 f. Mozart erwähnt diese Sonate in seinem Briefe vom 15. Dezember 1781 nochmals (B II 140) als „Sonate auf 2 Klavier". Damit ist, wie Deiters (J II⁴ 180) richtig bemerkt, die Vermutung Jahns, es handle sich um die vierhändige Sonate in D (K.-V. 381), hinfällig; auch stammt nach Deiters' Angabe die Jahreszahl 1784 auf dem Autograph der Sonate K.-V. 48 von Mozarts Hand. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist diese Sonate also schon 1781 komponiert worden, vgl. Schiedermair B II 370. WSF II 409 setzen sie ebenfalls ins Jahr 1781, aber offenbar durch ein Versehen in den Dezember. Noch einmal taucht sie in einem Briefe vom 9. Juni 1784 (B II 258) auf. Mit Schiedermair (B II 374) dabei an das Konzert K.-V. 365 zu denken, liegt kein Grund vor.

von S. Bach her ja sattsam bekannten Brauche der älteren Zeit mit Kompositionen bedacht, die in erster Linie Übungszwecken dienten. So wurden am 20. Juni 1781 Variationen für die Gräfin Rumbeck fertig gemacht[1], und vierzehn Tage darauf erwähnt Mozart in einem Briefe an die Schwester[2] drei „neue Arien mit Variationen" (darunter wohl K.-V. 359, 360, S. XVIII. 44, 45; das dritte Werk ist ungewiß).

So hatte er alle Hände voll zu tun und allen Grund, den schwesterlichen Vorwurf der Schreibfaulheit mit Nachdruck zurückzuweisen (13. Februar 1782)[3]:

Unser Vater, wenn er seine Kirchendienste und Du Deine paar Scolaren abgefertiget hast, so können Sie beyde den ganzen Tag thun was Sie wollen und Briefe schreiben, die ganze Lytaneien enthalten, aber ich nicht. — Ich habe meinem Vater schon letzthin meinen Lebenslauf beschrieben und ich will Dir ihn wiederholen. Um 6 Uhr früh bin ich schon allzeit frisirt, um 7 Uhr ganz angekleidet. Dann schreib ich bis 9 Uhr. Von 9 Uhr bis 1 Uhr habe ich meine Lectionen, dann esse ich, wenn ich nicht zu Gaste bin, wo man dann um 2 Uhr und auch 3 Uhr speist, wie heute und morgen bey der Gräfin Zichy und Gräfin Thun. Vor 5 Uhr Abends oder 6 Uhr kann ich nichts arbeiten, und öfters bin ich durch eine Accademie daran verhindert; wo nicht, so schreibe ich bis 9 Uhr. — — Da ich mich wegen den vorfallenden Accademien und auch wegen der Unsicherheit, ob ich nicht bald da bald dort hin gerufen werde, auf das Abendschreiben nicht verlassen kann, so pflege ich (besonders wenn ich früher nach Hause komme) noch vor dem Schlafengehen etwas zu schreiben; da verschreibe ich mich öfters bis 1 Uhr — und dann wieder um 6 Uhr auf! — Liebste Schwester! wenn Du glaubst, daß ich jemals meinen liebsten, besten Vater uud Dich vergessen könne, so — doch still! Gott weiß es, und das ist mir Beruhigung genug, — der soll mich strafen, wenn ich es kann.

Auch kleine Geschenke schickte er den Seinen nach Salzburg, dem Vater eine Dose und ein Paar Uhrbänder, die er selbst vom Grafen Szapary erhalten hatte, der Schwester zwei Hauben „nach der neuesten Wiener Mod", von Konstanze Weber gearbeitet. Nach den alten Salzburger Freunden erkundigte er sich eifrig und wünschte vor allem noch als aktives Mitglied des dortigen Bölzlschießens (S. 489f.) angesehen zu werden.

Daneben ruhte aber auch die Arbeit an der Oper nicht; sie war zwar durch die Gluckschen Opern und die dichterischen Veränderungen zurückgedrängt worden, sollte aber gleich nach Ostern gegeben werden

[1] B II 92. [2] B II 97. [3] B II 159.

(30. Januar 1782)[1]. Dann hören wir freilich nichts mehr davon bis zum 8. Mai, also nach Ostern, wo Mozart berichtet, daß er der Gräfin Thun den zweiten Akt „vorgeritten" habe[2]; am 30. Mai sollte der dritte folgen, und zugleich schreibt Mozart[3]: „Künftigen Montag werden wir die erste Probe machen. Ich freue mich recht auf diese Oper, das muß ich gestehen."

Diese Freude wurde allerdings durch allerhand Ränke, die gegen die Aufführung angesponnen wurden, merklich getrübt. Der Kaiser selbst mußte sie schließlich für den 16. Juli befehlen[4]. Aber der Erfolg war glänzend, das gedrängt volle Haus kargte nicht mit Dacaporufen, und die Wiederholungen des Werks waren in demselben Jahre noch so zahlreich wie bei keinem zweiten[5]. Mozart selbst berichtet über die zweite Aufführung ausführlich dem Vater (20. Juli)[6]:

Gestern ist meine Oper zum zweyten Male gegeben worden. Könnten Sie wohl vermuthen, daß gestern noch eine stärkere Kabale war, als am ersten Abend? Der ganze erste Act ist verzischt worden, aber das laute Bravo-Rufen unter den Arien konnten sie doch nicht verhindern. — Meine Hoffnung war also das Schluß-Terzett; — da machte aber das Unglück den Fischer fehlen, durch das fehlte auch der Dauer (Pedrillo) und Adamberger allein konnte auch nicht alles ersetzen; mithin ging der ganze Effect davon verloren; und wurde für dieß Mal nicht repetirt. Ich war so in Wuth, daß ich mich nicht kannte, wie auch Adamberger, und sagte gleich, daß ich die Opera nicht geben lasse, ohne vorher eine kleine Probe (für die Sänger) zu machen. Im 2ten Act wurden die beyden Duetts wie das erste Mal, und dazu das Rondeau von Belmont: Wenn der Freude Thränen fließen usw. wiederholt. Das Theater war noch fast voller als das erste Mal; den Tag vorher konnte man keine gesperrte Sitze mehr haben, weder auf dem noble parterre, noch im 3. Stock, und auch keine Loge mehr. Die Opera hat in den 2 Tägen 1200 fl. getragen.

Im nächsten Briefe (27. Juli 1782) heißt es[7]:

Meine Opera ist gestern [am St. Annentag] allen Nannerln zu Ehren mit allem Applauso das dritte Mal gegeben worden, und das Theater war wiederum, ohngeacht der erschröcklichen Hitze, gestrotzt voll. Künftigen Freytag soll sie wieder seyn, ich habe aber dawider protestirt, denn

[1] B II 158. [2] B II 168. [3] B II 171. [4] Pohl, Haydn II 121. Haas S. XVIII. [5] „Die Entführung", lautet ein Bericht aus Wien in Cramers Magazin I, S. 352, „ist voll Schönheiten. Sie übertraf die Erwartung des Publikums, und des Verf. Geschmack und neue Ideen, die hinreißend waren, erhielten den lautesten und allgemeinsten Beifall." [6] B II 172 f. [7] B II 175.

ich will sie nicht so auspeitschen lassen. Die Leute, kann ich sagen, sind recht närrisch auf diese Oper. Es tut einem doch wohl, wenn man solchen Beyfall erhält.

Am 30. Juli aber wurde sie schon wieder gegeben, am nächsten Freitag auch, und das Theater „wimmelte allezeit von Menschen". Während Mozart daran war, das beliebte Werk für Harmoniemusik zu bearbeiten[1], kam von Salzburg der Auftrag, für die Haffnersche Familie (S. 504) eine neue Serenade zu schreiben. Aus alter Anhänglichkeit und dem Vater zu Liebe übernahm er den Auftrag, obgleich er sich entschließen mußte, die Nacht zu Hilfe zu nehmen und dem Vater Stück für Stück gleich nach der Vollendung zuzuschicken. Am 27. Juli schreibt er[2]:

Sie werden Augen machen, daß Sie nur das 1. Allegro sehen; allein — es war nicht anderst möglich, ich habe geschwind eine Nachtmusique machen müssen[3], aber nur auf Harmonie, sonst hätte ich sie für Sie auch brauchen können. Mittwoch den 31ten schicke ich die 2 Menuett, das Andante und letzte Stück; kann ich, so schicke ich auch einen Marsch — wo nicht, so müssen Sie halt den von der Hafnermusique (der sehr unbekannt ist) machen [K.-V. 249, S. X. 6]. Ich habe sie ex D gemacht, weil es Ihnen lieber ist.

Daß auch Mozarts Leichtigkeit im Schaffen ihre Grenzen hatte, beweist sein Notschrei am 31. Juli[4]:

Sie sehen, daß der Wille gut ist, allein wenn man nicht kann, so kann man nicht! Ich mag nichts hinschmieren — ich kann Ihnen also erst künftigen Posttag die ganze Sinfonie hinschicken.

Am 7. August schickte er einen kurzen Marsch[5] als letztes und bemerkte noch allgemein: „Das erste Allegro muß recht feurig gehen, das letzte so geschwind es möglich ist". Später ließ er sich diese Serenade nach Wien kommen, um sie in seiner Akademie aufzuführen, und zwar als „Sinfonie", d. h. ohne den Marsch und ohne das eine Menuett[6]. Am 15. Februar 1783 schrieb er dem Vater[7]: „Die neue

[1] „Sie glauben nicht, wie schwer es ist, so was auf die Harmonie zu setzen, daß es den Blasinstrumenten eigen ist, und doch dabey nichts von der Wirkung verloren geht", schreibt er am 20. Juli 1782 (B II 173). [2] B II 175. [3] K.-V. 388. [4] B II 176. [5] B II 179. Ob dieser Marsch K.-V. 408 oder 445 (S. X. 9, 21) war, ist nicht sicher zu entscheiden (vgl. Jahn I[4] 738; WSF II 410). [6] Das zweite Menuett war wohl auf besonderen Blättern geschrieben und wurde nicht aufbewahrt, da man es in Wien nicht brauchte. Für Wien wurden den beiden Ecksätzen noch Flöten und Klarinetten hinzugefügt. [7] B II 214.

Hafner-Sinfonie hat mich ganz surpreniert, denn ich wußte kein Wort mehr davon; die muß gewiß guten Effect machen". Er hatte über der Oper und seiner Herzensangelegenheit dieses Werk, das ihm doch so auf den Nägeln gebrannt hatte, völlig vergessen.

Der ersten Aufführung der Entführung folgten im Jahre 1782 noch 14 Wiederholungen [1], darunter eine am 8. Oktober zu Ehren des Großfürstenpaares, das damals auf der Rückreise wieder durch Wien kam. Mozart entschloß sich dabei, wie er am 19. Oktober dem Vater schreibt [2], „wieder an das Klavier zu gehen und zu dirigieren, teils um das ein wenig in Schlummer gesunkene Orchestre wieder aufzuwecken, teils um mich (weil ich eben hier bin) den anwesenden Herrschaften als Vater von meinem Kinde zu zeigen".

Sehr bezeichnend für den Geschmack des Kaisers ist das Urteil, das er über die Entführung fällte: „Zu schön für unsere Ohren und gewaltig viel Noten, lieber Mozart [3]!" Seine italienische Erziehung kam über die neue Orchesterbehandlung [4] nicht hinweg. Mozart aber entgegnete freimütig: „Grade soviel Noten, Ew. Majestät, als nötig sind" [5]. Andere hohe Herrschaften waren jedoch begeistert. Der hochgebildete Fürst Kaunitz [6], der sich dem Komponisten vorstellen ließ, blieb von da ab einer seiner wärmsten Gönner, und besonders erstaunt war Mozart, als Gluck eine besondere Aufführung der Oper durchsetzte, ihm vieles Artige darüber sagte und ihn den andern Tag sogar zu sich zum Essen einlud [7]. Die Oper hielt sich auf dem Spielplan, auch als das Nationalsingspiel zurückging, ja sie bildete am 4. Februar 1788 die letzte Vorstellung der deutschen Operisten [8].

Auch außerhalb Wiens wurde man auf das Werk aufmerksam. Der preußische Gesandte Baron Riedesel, der bekannte Reisende und Freund Winckelmanns, erbat sich von Mozart eine Abschrift der Partitur für eine Aufführung in Berlin, trotzdem dort die Andrésche Komposition desselben Textes bereits großen Beifall erhalten hatte, und stellte auch gleich ein angemessenes Honorar in Aussicht. Mozart

[1] Haas a. a. O. [2] B II 195. [3] Vgl. Niemetschek S. 34. [4] Vgl. seine Äußerung bei Dittersdorf, Selbstbiogr. S. 176: „In seinen Theaterstücken hat er den einzigen Fehler, daß er, wie sich die Sänger sehr oft beklagt haben, dieselben mit seinem vollen Akkompagnement übertäubt". [5] Ähnlich äußerte sich Cherubini gegen Napoleon, vgl. AMZ XXXVI 21. Hohenemser, Cherubini 1913, S. 205. [6] Über ihn vgl. Lange, Selbstbiogr. 98 f. Müller, Abschied 100 ff. Meyer, L. Schröder I 341, 343, 346. [7] B II 179. [8] Haas a. a. O. Dann erschien sie erst wieder am 23. September 1801.

hatte die Originalpartitur gleich nach der Aufführung seinem Vater geschickt, um ihn mit dem Werke bekannt zu machen, bis er es selbst würde hören können[1]. Jetzt bat er ihn, die Partitur in Salzburg kopieren zu lassen, und als der Vater über diese ganze Angelegenheit Bedenken äußerte, schrieb er ihm (5. Oktober 1782)[2]:

Ich war selbst bey Hrn. Baron von Riedesel, welcher ein charmanter Mann ist und versprach ihm (voll Vertrauen daß die Oper schon beym abschreiben seyn wird) sie ihm zu Ende dieses Monats oder längstens zu Anfang Novembers zu liefern. Ich bitte Sie also zu sorgen, daß ich sie bis dahin haben kann. Um Ihnen aber alle Sorge und Bedenklichkeit zu nehmen, die ich mit dem dankbarstem Herzen als einen Beweis Ihrer väterlichen Liebe verehre, so kann ich Ihnen nichts Überzeugenderes sagen, als daß ich dem Hrn. Baron recht sehr verbunden bin, daß er die Opera von mir und nicht vom Copisten begehrt hat [wie es in Italien Sitte war], von welchem er sie alle Stunde um baares Geld hätte haben können; — und überdieß wäre es mir sehr leid, wenn mein Talent mit einmal bezahlt werden könnte — besonders mit hundert Dukaten[3]! — Ich werde dermalen (nur weil es nicht nötig ist) niemanden nichts sagen; wird sie, wie ganz zuverlässig, (und welches mir auch das Liebste dabey ist) aufgeführt, so wird man es ganz sicher erfahren, mich aber deßwegen meine Feinde nicht auslachen, mich nicht als einen schlechten Kerl behandeln und mir nur gar zu gern eine Opera zu schreiben geben, wenn ich nur will; — welches letztere ich aber schwerlich wollen werde. Denn — ich werde eine Opera schreiben, aber nicht um mit 100 Ducaten zuzusehen, wie das Theater in 14 Tägen dadurch viermal so viel gewinnt; — sondern ich werde meine Opera auf meine Unkösten aufführen, in drey Vorstellungen wenigstens 1200 fl. machen, — und dann kann sie die Direction um 50 Dukaten haben; wo nicht, so bin ich bezahlt und kann sie überall anbringen. Übrigens hoffe ich, werden Sie noch niemalen einige Spur von Neigung zu einer schlechten Handlung bey mir bemerkt haben. Man muß keinen schlechten Kerl machen, — aber auch keinen dummen, der andern Leuten von seiner Arbeit, die ihm Studium und Mühe genug gekostet hat, den Nutzen ziehen läßt und allen fernern Anspruch darauf aufgiebt.

Aber der mißtrauische Vater hatte mit der Kopie gezögert; erst ziemlich später, als Mozart bereits dem Gesandten notgedrungen den

---

[1] Es geschah erst 1784 in Salzburg. [2] B II 191 f. [3] Auch diese Summe scheint außerordentlich erhöht zu sein; wenigstens schrieb Schröder an Dalberg (22. Mai 1784): „Mozart hat für die Entführung aus dem Serail 50 Ducaten bekommen; unter diesem Preis wird er wohl keine componieren.“ Im allgemeinen waren allerdings 100 Dukaten das gewöhnliche Honorar für eine Oper (Dittersdorf, Selbstbiogr. S. 178).

Grund der Verzögerung mitgeteilt hatte, gelang es, in Salzburg eine Kopie herstellen zu lassen.

In Prag wurde die Entführung 1783 mit dem größten Beifall gegeben[1]. Niemetschek berichtet[2]:

Ich kann den Beifall und die Sensation, die sie in Wien erregte, nicht aus eigener Erfahrung beschreiben, aber ich bin Zeuge des Enthusiasmus gewesen, den sie bey ihrer Aufführung in Prag bey Kennern und Nichtkennern verursachte! Es war, als wenn das, was man hier bisher gehört und gekannt hatte, keine Musik gewesen wäre! Alles war hingerissen — alles staunte über die neuen Harmonien, über die originellen, bisher ungehörten Sätze der Blasinstrumente.

Im selben Jahre 1783 gelangte die Oper nach Mannheim[3], Frankfurt a. M. (mit Aloysia Lange)[4], Bonn[5] und Leipzig[6], 1784 nach Salzburg und Schwedt[7], 1785 nach Kassel[8], 1787 nach Breslau[9] und Coblenz zur Eröffnung der dortigen Bühne[10], nach Berlin erst 1788[11] und nach Stuttgart, wo sie die Mitbewerberschaft der Entführung von Chr. L. Dieter 1784 und J. H. Knecht 1790 zu bestehen hatte, erst 1795[12]. Der Erfolg war auch in Norddeutschland groß, obwohl er sich mit dem der Hillerschen Singspiele nicht messen konnte. Selbst kleinere Bühnen bemächtigten sich des Aufsehen erregenden Werkes. So erzählte der Schauspieler Hasenhuth von einer merkwürdigen Aufführung in Baden durch die Truppe des Direktors Wilhelm 1783 oder 1784, worin der des Bratschenspiels kaum kundige Hasenhuth selbst die Bratsche übernehmen mußte[13]. Da habe sich plötzlich ein kleiner Mann aus dem Publikum zu ihm gesetzt und mitgespielt. Als er Hasenhuths Stümperei nicht mehr aushalten konnte, habe er am Schluß der Ouvertüre die Bratsche zornig weggeworfen und sei mit dem Rufe: „der Herr ist ein wahrer Krautesel!" davongelaufen. Da die Oper aber sehr gefiel, so habe Wilhelm seinen Leuten ein Festessen gegeben und dazu auch Mozart eingeladen,

---

[1] B II 239. Cramer, Magaz. I 999. Prochazka, Mozart in Prag S. 18 f. [2] S. 23. [3] Koffka, Iffland und Dalberg S. 136. [4] C. Valentin, Gesch. d. Mus. in Frankfurt a. M. 1906, S. 257. [5] Thayer, Beethoven, I, 2. A., S. 76. [6] Raisonnierendes Theaterjourn. v. d. Leipz. Michaelismesse 1783, S. 32 f., vgl. B II 239. [7] Berl. Litt.- u. Theaterzeitg. 1784, II 160. [8] Lynker, Gesch. d. Theat. u. d. Mus. in Kassel S. 316. [9] M. Schlesinger, Gesch. des Breslauer Theaters 1898, I 72. [10] Dominicus, Coblenz S. 73. [11] L. Schneider, Gesch. d. Oper in Berlin 1852, S. 223. [12] R. Krauß, Das Stuttgarter Hoftheater 1908, S. 100. W. Preibisch SIMG X 457. [13] Ant. Hasenhuths Leben S. 94 f.

dessen Anwesenheit in Baden ihm gemeldet worden war. Entsetzt habe Hasenhuth seinen Mitspieler vom Bratschenpult erkannt, der aber habe ihn mit gutem Humor beruhigt: „Ich war neulich wohl ein wenig unhöflich, aber ich habe Sie nicht gekannt, und der Teufel hätte auch das falsche Kratzen aushalten können!“

Auch die zünftige Kritik spendete dem Werke fast einstimmig hohes Lob[1]. Finanziell kam freilich bei allen diesen Aufführungen außerhalb Wiens kaum etwas für Mozart heraus, selbst des Ertrages, den ihm ein rechtzeitig veröffentlicher Klavierauszug hätte bringen können, ging er dank seiner geschäftlichen Sorglosigkeit verlustig.

„Nun ist geschehen, was ich meinem Sohne vorgesagt habe“, schrieb Leop. Mozart seiner Tochter (16. Dezember 1785)[2]. „Die Entführung ist bereits im Klavierauszug in Augsburg beym Buchhändler Stage heraus für 7 fl. und weiß nicht wieviel Kreuzer. Es ist vom Hrn. Canonicus Stark fürs Klavier ausgezogen — und auch in Mainz gestochen und mit vielen Lobserhebungen des berühmten Hrn. von Mozart in den Augsb. Zeitungen ausposaunt. Hat Torricella [in Wien, der ihn stechen sollte] schon vieles daran gestochen, so hat er großen Schaden, und Dein Bruder hat die Zeit verloren, 2 Acte zu schreiben, die bis zum 3ten fertig waren[3].“

Wie den Briefen, so merkt man auch den Kompositionen aus dieser ersten Wiener Zeit bis zur Entführung, diese eingeschlossen, das frohe Gefühl der Erlösung von langem Drucke an. So stolz, selbstbewußt und schwungvoll hatte Mozart schon lange nicht mehr, die Münchner Idomeneo-Episode vielleicht ausgenommen, seinem Genius die Zügel schießen lassen. Es ist aber nicht allein der daseinsfrohe Grundzug seines Wesens, der hier mit Macht durchbricht[4], vielmehr zeigen Werke wie die große Bläserserenade in C moll, eine der bedeutendsten Schöpfungen Mozarts überhaupt, daß auch die andere Seite seines Wesens, die düstere und wild leidenschaftliche, damals nach vertieftem Ausdrucke rang. Stilistisch wirken die französischen Eindrücke noch fühlbar nach, daneben machen sich aber mehr und

1 Ausführliche lobende Besprechungen gaben Cramers Magazin für Musik II 2, S. 1056 ff. und B. A. Weber in Knigges dramaturg. Blättern 1788 II, S. 21 ff. Beide Journale fanden sich in Mozarts kleiner Büchersammlung. 2 B IV 309. 3 Von Mozarts Klavierauszug sind noch ein paar Bruchstücke der Arien Constanzes (11) und Blondchens (12) in seiner Handschrift erhalten. Der gestochene Klavierauszug des ersten Aufzugs wurde angezeigt Wien. Ztg. 1785, Nr. 98 Anh. 4 So charakterisieren diese Zeit WSF II 409.

mehr Einflüsse seiner neuen Wiener Umgebung geltend, bis sich beiden mit der Bekanntschaft mit van Swieten in der nächsten Reihe ein drittes, besonders wichtiges Vorbild beigesellt, das der norddeutschen Schule Ph. E. Bachs und in Verbindung damit der Kunst S. Bachs und Händels.

Die beiden hier an erster Stelle zu nennenden Werke, die Serenaden in Esdur und Cmoll (K.-V. 375, 388, S. IX. 13, 14), sind beide Bläserwerke, wie sie bei derartigen „Nachtmusiken" im Freien besonders beliebt waren. In der Regel waren es sechs Instrumente, je zwei Klarinetten, Hörner und Fagotte, häufig traten aber auch noch zwei Oboen dazu[1]. In der Esdur-Serenade wurden die Oboen später, offenbar im Juli 1782, hinzugefügt, was man dem hervorstechenden Klarinettenklang auch in der neuen Form noch deutlich anmerkt. Die Cmoll-Serenade ist von Anfang an achtstimmig besetzt gewesen. Beiden Werken gemeinsam ist eine starke Veränderung des Serenadencharakters, der im zweiten geradezu umgestürzt wird. Aber auch die Esdur-Serenade beginnt zwar fast aufdringlich im alten Serenadenton, aber schon der — bezeichnenderweise wiederholte und erweiterte — Nachsatz biegt ins Höchstpersönliche um: dieses Ständchen begnügt sich nicht mehr mit der üblichen, teils lärmenden, teils scherzhaften Huldigung, es schickt daneben feurige und schmachtende Blicke zu den Fenstern empor, ja sogar Seufzer, die in Generalpausen vergeblich auf Antwort zu warten scheinen. Der ganze erste Satz besteht aus einem beständigen Wechsel zwischen dem alten Ständchenton und jener individuellen, romantischen Weise, deren Hauptvertreter das geistvoll eingeführte Seitenthema in Bmoll ist. Höchst eigentümlich ist, daß dieses Thema bei der sonst regelmäßig verlaufenden Reprise durch ein ganz neues, serenadenhaftes ersetzt wird, als wäre es genug des Schwärmens; die Seufzer freilich, die jenes erste Seitenthema beschlossen haben, hängen sich ganz unvermutet auch dem neuen an. Die Durchführung ist sehr knapp, doch thematisch, sie schlägt beide Grundstimmungen an, aber beide Male kommt die Entwicklung schon nach ein paar Takten auf einer Fermate ins Stocken. Ähnlich

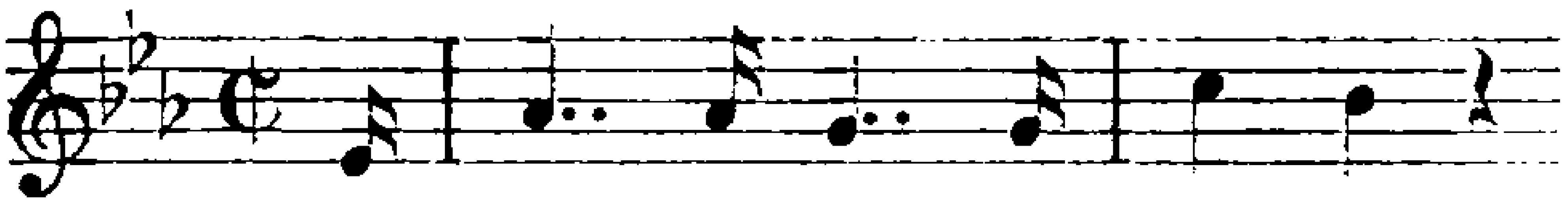
[1] Diese achtstimmige Besetzung bildete die Tafelmusik z. B. bei Kaiser Joseph und dem Kurfürsten von Köln, sie findet sich auch bei einem Berliner Hoffest von 1791 (Mus. Corresp. 1791, S. 366). Vgl. dazu die Tafelmusik im zweiten Finale des Don Giovanni und das Ständchen in Così fan tutte, die beide treue Bilder damaliger Musikbräuche darstellen.

bringt auch die Coda zwar zunächst mit großem Pomp das erste Serenadenthema, läßt aber dann alles schließlich in einem vielsagenden Oboenseufzer verhallen, als flöge noch ein letzter, verstohlener Abschiedskuß empor. Wer Mozart zu den Hauptahnherrn der Romantik zählt, mag sich mit Fug auf den langsamen Satz berufen, der gleich allen andern nach altem Suitenbrauch in der Haupttonart Es dur steht. Das ist eine Liebesszene voll überströmender Empfindung, ein holdes, verschwiegenes Geflüster, und ganz unverkennbar ist auch der Naturton, der dabei anklingt. Eingerahmt wird dieser Satz von zwei Menuetten, die sich (namentlich das zweite) stark der Weise J. Haydns nähern[1], auch sind die Hauptsätze und im ersten auch das Trio voll dreiteilig. Das Schlußrondo kehrt mit seinem volkstümlichen Hauptthema Haydnschen Stiles vollständig auf den Boden der alten Serenade zurück. Von gutem Humor sind dabei namentlich auch die beiden, thematisch verwandten Seitensätze[2], und besonders geistvoll ist die Art, wie Mozart darnach wieder in sein Hauptthema zurückkehrt.

Bei dem zweiten Werke ist schon die Tonart höchst auffallend. Eine Serenade in Moll ist eigentlich ein Widerspruch in sich, wenigstens für damalige Begriffe, für die ein Ständchen ein Fest der Lebensfreude war, und auch Mozart hat kein zweites Mollstück dieser Art geschrieben. Ein ungleicheres Zwillingspaar ist kaum je zur Welt gebracht worden, als die Haffnermusik und diese merkwürdige Serenade, die alles eher ist als eine landläufige Nachtmusik. Es ist, als hätte der Haffnersche Auftrag, der Mozart zu so raschem, überstürztem Arbeiten im Dienste der herkömmlichen Kunst zwang, automatisch auch jene andere Seite seines Wesens erschlossen, die die Gesetze ihres Schaffens nicht mehr von den Menschen empfangen will, sondern von sich selbst. Das Hauptthema des ersten Satzes trägt allein schon durch seine ungewöhnliche Länge von 22 Takten Ausnahmecharakter. Ein finster sich emporreckendes Unisono mit dem schauerlichen Septimensprung des vierten Taktes, der als wahres Kainszeichen auch später immer wiederkehrt, ein müdes, banges Sichemportasten in Synkopen, ein neuer, wilder Ausbruch der Leidenschaft und zum Schlusse hoffnungsloses Ent-

[1] Sie sind dem Autograph nur in Abschriften beigelegt, auch ist die Foliierung geändert, sodaß Nottebohm M. B. S. 12 annimmt, sie hätten ursprünglich gar nicht zu der Serenade gehört. [2] Das Thema des zweiten, das dann kontrapunktisch verarbeitet wird, gibt sozusagen die Erklärung des Beginns des ersten mit seinem scheinbar unmotivierten Hornsignal.

sagen — es mag der damaligen Hörerschaft bei diesem Thema recht seltsam ums Herz geworden sein. Ein verzagtes calando scheint den Eintritt des Seitenthemas vorzubereiten, aber er wird durch den wie mit Geierkrallen zupackenden Trugschluß jäh unterbunden. Alle bösen Geister werden aufs Neue entfesselt und toben, unbekümmert um das hilflose Flehen der Oboe, ihre Wut in einem dämonischen Unisonomotiv in Anapästen aus. Erst nachdem alles still geworden ist, findet die Oboe nach längerem Tasten den Weg ins Seitenthema. Gewiß gibt dieser gleichfalls sehr breit angelegte Gesang helleren Empfindungen Raum. Aber von einer harmlosen Fröhlichkeit im alten Serenadenstil ist auch hier keine Rede, das lehrt sowohl die Melodik als die sechstaktige rhythmische Gliederung. Alsbald regt sich denn auch in dem echt Mozartschen Kraftmotiv:



der alte Trotz wieder. Die einzige Folge jenes Lichtblicks ist das Fehlen jenes Zusatzes finsterer Verzweiflung, doch hat der Aufschwung der Schlußgruppe immerhin noch etwas Krampfhaftes und Betäubendes. Die Durchführung beginnt in scharfem Stimmungsumschlag zunächst wieder mit einem neuen, versonnenen Gedanken; die scharf daraus hervorblitzenden Sforzati verraten freilich nichts Gutes. Tatsächlich bricht diese merkwürdige Partie schon nach zwölf Takten auf einer vielsagenden Taktpause ratlos ab. Und nun folgt der Höhepunkt des ganzen Satzes: ein schauerlicher Rückfall in die alte Verzweiflung; von jenem Septimenmotiv des Hauptthemas, das jetzt in Engführungen durchgeführt wird, kommt die Entwicklung überhaupt nicht mehr los. Im wildesten Aufruhr der Gefühle endet die Durchführung auf Grund eines früheren Nebenmotivs schließlich auf dem grellen, verminderten Septakkord von Cmoll mit folgender Generalpause! Das ist das erschütternde Ergebnis dieses Seelenkampfes, das schon auf den letzten Mozart vorausweist: Verzichten und dem Kampfe Stand halten bis zum letzen Ende. So tritt auch die Reprise in ein neues Licht; bezeichnend für Mozart ist, daß jetzt auch das Seitenthema, gleich den meisten seinesgleichen in Mozarts Mollsätzen, in Moll auftritt und damit eigentlich erst sein wahres Gesicht entschleiert. Das Andante trägt schon in seinem Hauptthema einen Zug stillen Leidens, der namentlich in der Durchführung ein rührendes Gepräge

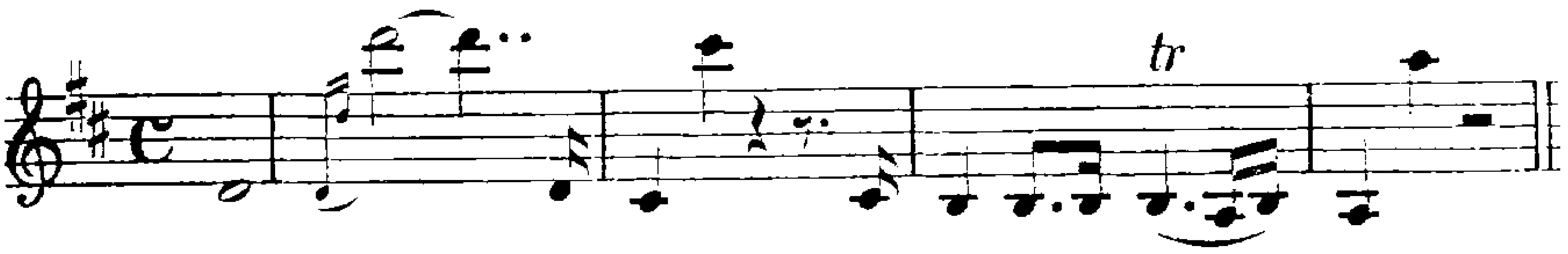
annimmt; besonders schön wirkt in diesem Satze die Zwiesprache einzelner Instrumentengruppen. Das Menuett greift gleich so manchen Beethovenschen Scherzi auf die Stimmung des ersten Satzes zurück. Sein Trio bringt nach J. Haydns Vorbild einen Kanon al rovescio und zwar in doppelter Führung; es steckt etwas seltsam Unstetes und Flüchtiges in diesem beständigen Sichjagen der vier Stimmen (mezza voce!)[1]. Der letzte Satz (Allegro) besteht aus Variationen über ein Thema von ganz ausgeprägtem Mollcharakter[2], den die ersten vier Variationen, jede nach ihrer Art, näher auslegen und steigern, die erste und vierte nach der trotzigen und leidenschaftlichen, die zweite und dritte (mit den echt Mozartschen Synkopen und dem dissonierenden Zusammenstoßen der Vorhalts- und Hauptnoten) nach der dämonischen Seite. Mit einem Hornmotiv, das später in den Trompeten in einer berühmten Stelle des Sextetts im Don Giovanni wiederkehrt, beginnt die fünfte Variation in Esdur, einer der wenigen Lichtblicke in dem düstern Grundton des Werkes. Die Hörner suchen diesen „schönen Augenblick" auch festzuhalten, aber die Klarinetten wenden jenes Motiv unvermutet nach Moll, und ebenso plötzlich stehen wir wieder mitten in dem aufs Neue leicht variierten Thema drin, eine Stelle, die in ihrer Einfachheit die Hand des Meisters und speziell Mozarts verrät. Und nicht minder genial ist die sechste Variation, in der das Thema schon in ganz Beethovenscher Weise durch Verwischung aller seiner melodischen Umrisse sozusagen zum Schatten seiner selbst wird und schließlich auf einem Orgelpunkt zusammensinkt. Eine beklemmende Stille folgt, da steht plötzlich das Thema, jetzt in strahlendem Cdur, vor uns[3]. Es ist, als erinnerte sich Mozart noch in letzter Stunde daran, daß sein Werk ja eigentlich eine Serenade sein und den Hörer mit freundlichen Eindrücken entlassen sollte. Daher kommt es denn, daß dieser Aufschwung des Schlusses mehr äußerlich angefügt als innerlich motiviert ist: nach dem vorhergegangenen düsteren Gefühlsverlauf klingt das Lächeln am Ende etwas konventionell.

---

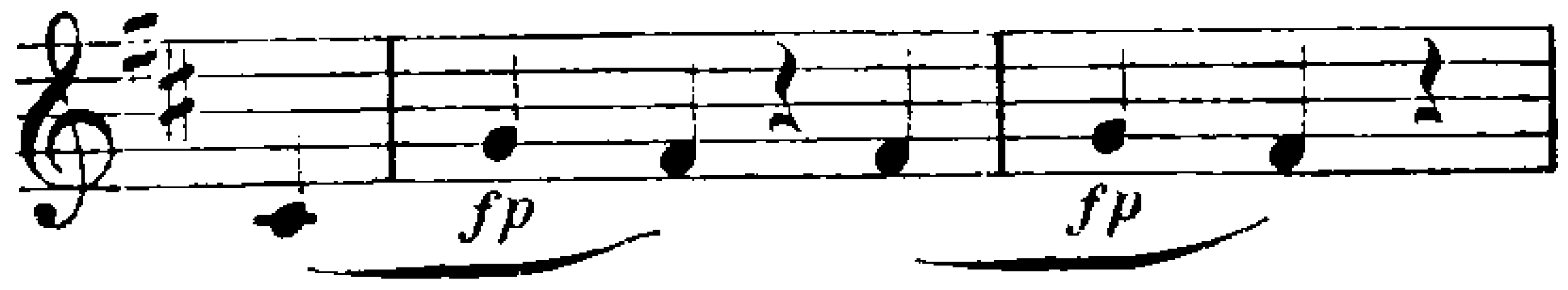
[1] Oboen und Fagotte führen je einen zweistimmigen Kanon aus, wobei die antwortende Stimme die Melodie der Vorgängerin in umgekehrten Intervallen wiedergibt. [2] Vgl. die feine Analyse von A. Heuß ZIMG VII 179 ff. [3] Die „unheimliche" Auffassung des Dur (Heuß S. 180), die sicher in Mozartschen Mollstücken oft ihre Berechtigung hat, ist meinem Empfinden nach hier doch nicht am Platze.

Mozart hat offenbar selbst den Eindruck gehabt, daß dieses Werk für eine Nachtmusik viel zu ernst sei. Das mag mit der Grund gewesen sein, warum er es, wohl vor 1784, zu einem Streichquintett (K.-V. 406, S. XIII. 2) umgearbeitet hat; dabei erfuhren die Mittelstimmen, Begleitungsfiguren u. dgl. leichte Änderungen, der Gedankengehalt im allgemeinen wurde nicht angetastet. Daß dabei klanglich ungemein viel verloren ging, ist Mozart selbst natürlich nicht verborgen geblieben.

Weit mehr Serenadencharakter trägt die später durch Weglassung des Marsches und des einen Menuetts zur Sinfonie erhobene Haffnermusik (K.-V. 385, S. VIII. 35). Sie beweist besonders in ihrem ersten Satz aufs neue Mozarts großen Respekt vor der Haffnerschen Familie. Ihr auffallend breit ausholendes Thema:

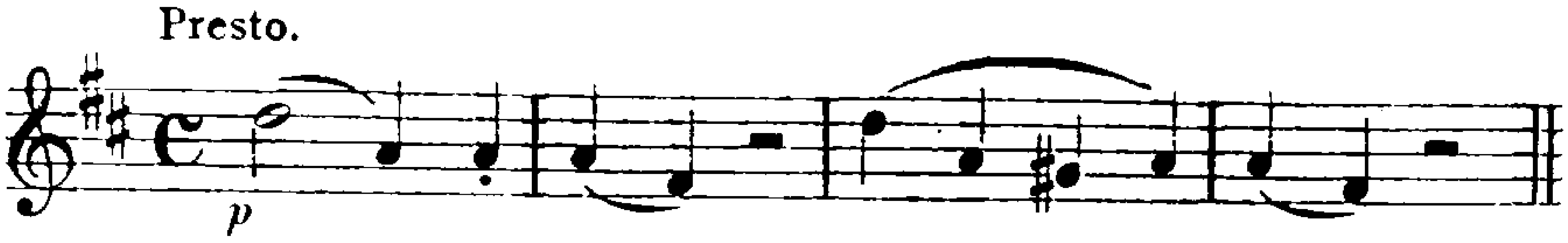


beherrscht nach Haydns Art den ganzen Satz, ein zweiter Gedanke kommt daneben überhaupt nicht auf. Das Thema durchwandert alle Stimmen, bald in vollem Festglanz, bald in heimlichem Geflüster, und gibt zu einer reichen Entfaltung kontrapunktischer Künste Anlaß. Einzelne dieser Kontrapunkte, wie z. B.



mischen dem heitern Grundton wehmütige Züge bei. Eine kurze Coda mit einem aus der Schlußfuge der Cdursinfonie bekannten Motiv beschließt den energischen Satz. Wie dieser in der thematischen Einheit auf Haydn, so weist das Andante auf Wien im allgemeinen hin: ein behagliches, marschartig daherschlenderndes Thema wird von allerhand flüsternden und kichernden Nebengedanken abgelöst; in ihnen, wie den kleinen Trillerchen und den plötzlichen Forteschlägen, wirken offenbar Eindrücke aus Natur und Alltagsleben nach. Auch das Menuett ist in seiner Knappheit und Frische, sowie in dem Liederton seines Trios, der zu Beginn des zweiten Teils eine echt Mozartsche, innige Färbung erhält, ein unverfälschtes Wiener Erzeugnis. Im Finale

tritt zunächst ganz unverhohlen der Dmoll der Entführung auf den Plan:



Dann geht es vermittelst einer serenadenhaften Partie von etwas umständlichem, festlichem Lärm in das Seitenthema hinüber, das deutlich die Züge J. Haydns trägt, und ganz Haydnisch ist auch in der Durchführung das schon nach wenigen Takten erfolgende Auftreten des Hauptthemas in der Grundtonart, sodaß sich der Zuhörer um die Durchführung betrogen glaubt, eine Täuschung, die Mozart diesmal noch dadurch verstärkt, daß er dem Hauptthema auch noch das Seitenthema folgen läßt[1]. Und Haydnisch ist endlich auch die lange und in ihrem romantischen Anfang äußerst vielsagende Coda.

Die in diesen Werken sichtbare Rückkehr zum Wiener Instrumentalstil, die in der Thematik und besonders in der Wiederaufnahme der thematischen Arbeit statt der Schobertschen Phantasiedurchführungen besteht, ist mehr oder minder auch den übrigen Instrumentalkompositionen dieses Abschnittes zu eigen. So namentlich den vier Violinsonaten in Fdur, Gdur und Esdur (K.-V. 376, 377, 379, 380, S. XVIII. 32, 33, 35, 36). Nur die letzte macht mit ihrer Durchführung, die nach älterer Art neue Gedanken einführt und sich in leidenschaftlichen harmonischen Sequenzen ergeht, eine Ausnahme, sie könnte darum zeitlich zuerst entstanden sein. Auch das Andante, das diesem kräftig pathetischen und virtuosen Satz folgt, bringt in seiner Durchführung einen neuen, seltsam spannenden Gedanken, der schließlich in einen überraschenden Ausbruch eines finsteren und strengen Pathos ausmündet — es ist der Höhepunkt jener schmerzverhüllten Stimmung, die diesen Gmollsatz zu einem der ergreifendsten Trauerstücke des ganzen Bandes macht. Das den Bann lösende Schlußrondo, inhaltlich der leichteste Satz des Werkes, ist typisch für Mozarts damalige Behandlung der Form: breite, mehrgliedrige Themen, das erste Seitenthema in der Dominante, wie beim Sonatensatz, das zweite, diesmal in Moll, ebenfalls breit ausholend und in seinem leidenschaftlichen Trotz auf den Mittelsatz zurückweisend; schön ist die zögernde Art, wie hier der Rückweg ins Hauptthema gefunden wird.

[1] Vgl. dazu die Serenade K.-V. 185 (S. 386).

Eng verwandt mit dieser Sonate ist die in F dur (K.-V. 376), nur daß sie einen intimeren und freundlicheren Charakter trägt. Auch sie beginnt die Durchführung ihres ersten Allegros mit einem neuen, kindlich rührenden Thema, das, wie schon früher[1], fast wie das ideelle Seitenthema des Ganzen klingt, und führt dann das Idyll unter geistreicher Verarbeitung eines Nebenmotivs mit großer Steigerung in die Reprise zurück. Der Mittelsatz, ein Gebilde voll schwellender Liebessehnsucht, ist ein vollendetes Beispiel für die nunmehr von Mozart erreichte Kunst des Dialogisierens beider Instrumente; wie selbstverständlich nehmen sie sich den schönen Gesang vom Munde, und auch wo das eine das andere zu begleiten hat, führt es die Begleitung seiner Eigenart gemäß selbständig aus[2]. Das Schlußrondo mit seinem flotten Wiener Marschthema, dem sich am Schluß noch ein überraschender Juchzer anhängt, gleicht im Bau dem in Es dur, nur ist es reicher und mannigfaltiger gegliedert.

Die beiden übrigen Sonaten in F- und G dur (K.-V. 377, 379) haben die freiere Anordnung der Sätze nach französischem Muster gemein; beide enthalten Variationen, die in dieser Zeit bei Mozart überhaupt eine große Rolle spielen, die erste außerdem noch ein Tempo di Minuetto als Schlußsatz. Die zweite nähert sich der Suite auch darin, daß sie keinen Tonartenwechsel kennt, sondern zwischen zwei G dursätze einen G mollsatz einschiebt. Inhaltlich bilden beide den Höhepunkt der ganzen Reihe. Ein in seiner feurigen Energie hinreißendes Stück ist der erste Satz der F dursonate, mit seiner straffen Einheitlichkeit zugleich ein treffliches Beispiel für das neue Stilideal, dem sich Mozart in Wien zuwandte: die drängende Triolenbewegung setzt keinen Takt aus und läßt einen Gegensatz zwischen Haupt- und Seitenthema gar nicht aufkommen. Die streng thematische Durchführung weist auch insofern auf den späteren Mozart hin, als sie ein rhythmisches Nebenmotiv plötzlich in den Vordergrund stellt. Die Reprise aber tritt nicht, wie früher so oft, unerwartet aus dem Nebel hervor, sondern bildet den Höhepunkt eines gewaltigen Anlaufs, der auch das Hauptthema gleich verändert: für seinen ursprünglichen zweiten Teil (mit dem Seufzer) ist jetzt kein Platz mehr, statt

[1] S. 867. [2] Man vergleiche schon am Anfang die flüsternde Begleitfigur der Geige mit der gleich darauf folgenden des Klaviers.

dessen erscheint eine unruhige Stelle aus der Durchführung wieder. Der Variationensatz[1] bildet in mehr als einer Hinsicht das Seitenstück zum Finale der Cmollserenade, vor allem in dem streng festgehaltenen Mollcharakter seines Themas, dessen Erregung durch die echt Mozartsche Synkope noch erhöht wird. Und wiederum wird dieser Grundcharakter in den ersten vier Variationen in stetig zunehmendem Maße gesteigert: die vierte Variation bildet mit ihrem wildhämmernden Begleitmotiv den Höhepunkt des Ganzen (vgl. auch die schneidende chromatische Stimmführung im 2. Teil). Daß die folgende Durvariation mit ihrer kindlichen Unschuld nicht als Befreiung von dem Banne gedacht ist, beweist die letzte Variation (Siciliana[2]), denn hier schlägt die Stimmung geradezu ins Schauerliche um. Man vergleiche dazu nur die Dynamik mit ihrem unmittelbaren Nebeneinander von Piano und explosivem Forte, das man freilich nicht mit der Davidschen Bearbeitung durch Crescendos verwischen darf. Die tief empfundene Coda, einer der schönsten Epiloge, die Mozart geschrieben hat, läßt den Schmerz schließlich in voller Hoffnungslosigkeit verhallen. Auch das Finale, eigentlich ein Rondo mit zwei aufeinanderfolgenden Seitensätzen, hat trotz seiner Lieblichkeit einen wehmütigen Zug; nach dem Nachtbilde der Variationen verzichtete Mozart auf eine Rückkehr zu der aktiven, kräftigen Stimmung des ersten Satzes, an die nur der erste Mittelsatz vorübergehend anklingt. Der Satz ist wohlweislich nur »Tempo di Minuetto« überschrieben und von einem wirklichen Tanze weit entfernt. Von besonders poetischer Wirkung ist wiederum die Coda mit dem immer wieder hinausgeschobenen Schluß und dem sanft verschwebenden Hauptthema.

Bei der zweiten Sonate könnte man über ihre Grundtonart im Zweifel sein. Ist sie Gmoll und sind die beiden Dursätze nur zur Vorbereitung und Lösung bestimmt, oder ist der Mollsatz nur eine finstere Episode in seiner hellen Umgebung? Wer Mozart überhaupt und diesen Gmollsatz im Besondern kennt, wird sich für den Mollsatz als Kernstück der Sonate entscheiden. Es gibt wenig Stücke, in denen Mozart eine explosive Leidenschaft in so kurze und knappe Form gebannt hätte. Wo ist die frühere italienische Redseligkeit geblieben? Selbst die Durchführung ist auf ein paar Takte zusammengedrängt, und um so stärker wirken die bescheidenen, aber vielsagenden Erweite-

[1] A. Heuß a. a. O. S. 181. [2] Das Thema kehrt im Finale des Dmollquartetts (K.-V. 421) wieder.

rungen in der Reprise. Der Vorgang des Gdur-Adagios mit seinem prachtvollen Gesang erinnert an die alte italienische Sonate, der Variationenschluß an die Franzosen. Auf einem volkstümlichen Thema aufgebaut sind diese Variationen das heitere Seitenstück zu dem entsprechenden Satze der Fdursonate. Das Prinzip, das ihnen zugrunde liegt, ist dasselbe: Steigerung des Grundcharakters des Themas[1]. Mozart hat diesmal auch eine langsame Variation eingefügt: wie in der Adursonate für Klavier ist es ein reich verzierter Gesang des Klaviers, ein Probestück für den „cantablen" Vortrag des Spielers; die Violine begleitet gitarrenartig in gebrochenen Pizzikatoakkorden. Darnach kehrt nach älterem Brauch das Thema Allegretto wieder, worauf eine Coda den liebenswürdigen Satz ausklingen läßt.

Was aber diese Sonaten außer ihrem bedeutenden Gehalt noch besonders auszeichnet, ist die vollendete Harmonie zwischen dem poetischen und dem konzertanten, virtuosen Element. An die ältere Zeit erinnert nur noch der Titel „Sonaten für Klavier mit Begleitung einer Violine." Tatsächlich ist von einer Begleitung im Sinne einer Unterordnung der Violine keine Spur mehr vorhanden. An beide Spieler werden dieselben technischen Anforderungen gestellt, beide haben denselben Anteil an der Verarbeitung des Gedankenmaterials. Neben der älteren, einfachen Art des Konzertierens, der Übernahme eines ganzen Themas auf das andere Instrument, steht die Verteilung einer und derselben Melodie auf beide Instrumente in kurzem Wechsel (s. o.) und namentlich eine geistvoll dialogisierende Art in leichten Imitationen, die sich besonders in den beiden Variationensätzen kundgibt. Zu strengeren kontrapunktischen Bildungen kommt es nicht, nur einzelne kurze Ansätze tauchen auf, allerdings mit großer poetischer Wirkung, wie z. B. die Vorhalte der Geige im Seitenthema des ersten Satzes von K.-V. 376 oder in der Mollvariation von K.-V. 379. Dazu gesellt sich ferner noch eine Anzahl klanglicher Reize, wie der Vortrag derselben Melodie durch beide Instrumente in Oktaven, die liegenden Stimmen (besonders schön gleich am Anfang von K.-V. 376), die Ausnützung der Register u. dgl. Die Freude an virtuosem Glanz ist

[1] Bemerkenswert ist, daß die Molltrübung zu Beginn des zweiten Teiles erst in den Variationen auftaucht, so gleich in der ersten (für Klavier allein), die mit ihrer ausdrucksvollen Figuration und der selbständigen Mittelstimme ein lehrreiches Beispiel dafür ist, was unter den Händen eines Meisters aus der alten „melodischen" Variation werden kann.

zwar stärker als in den vorhergehenden Werken, tritt jedoch noch nicht mit den späteren großen Ansprüchen auf. Virtuose Temperamentsausbrüche wie im Finale der Adursonate (K.-V. 526) und später bei Beethoven, suchen wir hier noch vergebens. Die Anzeige dieser sechs Sonaten traf das Richtige mit den Worten[1]:

Diese Sonaten sind die einzigen in ihrer Art; reich an neuen Gedanken und Spuren des großen musikalischen Genies des Verfassers, sehr brillant und dem Instrument angemessen. Dabei ist das Accompagnement der Violine mit der Clavierpartie so künstlich verbunden, daß beide Instrumente in beständiger Aufmerksamkeit erhalten werden, so daß diese Sonaten einen ebenso fertigen Violin- als Clavierspieler erfordern. Allein es ist nicht möglich, eine vollständige Beschreibung dieses originellen Werks zu geben. Die Liebhaber und Kenner müssen sie selbst erst durchspielen und alsdann werden sie erfahren, daß wir nichts übertrieben haben.

Ein ausgesprochenes Virtuosenstück ist dagegen die Sonate für zwei Klaviere in Ddur (K.-V. 448, S. XIX. 8), die an technischen Ansprüchen hinter keinem Klavierkonzert zurücksteht. Von Anfang an auf einen festlich glänzenden Ton gestimmt, ergeht sie sich in einer den übrigen Werken aus dieser Zeit fehlenden Breite und ist auch lockerer gebaut als jene. Die Durchführungen der ersten beiden Sätze führen wieder neue Themen ein, von denen das des ersten Satzes flüchtig sogar zu wildem Pathos anschwillt und am Schlusse triumphierend nochmals wiederkehrt. Der Schlußsatz, dessen Thema sich wie eine Umkehrung des alla turca von K.-V. 331 ausnimmt und durch dessen festliches Getriebe ab und zu Blondchens Gestalt dahintänzelt, ist ein Rondo von den allergrößten Dimensionen[2].

Es war kein Wunder, wenn Mozart gerade in dieser ersten Wiener Zeit, wo es galt Schüler zu sammeln und sich als Pianist bekannt zu machen, die beliebte Gattung der Variation besonders pflegte. Zwei dieser Werke, die schon durch ihre Themen, La bergère Célimène und Hélas j'ai perdu mon amant (K.-V. 359, 360, S. XVIII. 44, 45), den französischen Ursprung verraten, sind sogar für Klavier und Violine geschrieben[3]. Das zweite ist mit seinem wehmütigen Siciliano-

[1] Vgl. dazu C. Pichler, Denkwürdigkeiten I 90f. [2] Das innig-feierliche zweite Glied des ersten Seitenthemas scheint bei dem ebenfalls in Adur stehenden ersten Seitenthema des Schlußrondos von Beethovens erster Violinsonate Pate gestanden zu haben. [3] Merkwürdiger Weise fehlen die beiden Stücke in sämtlichen neueren Ausgaben von Mozarts Violinsonaten mit Ausnahme der Litolffschen, trotzdem sie, besonders das zweite, diese Zurücksetzung keineswegs verdienen

thema ein echtes Mozartsches Gmollstück voll verhaltener, schwerer Leidenschaft, die in merklicher Steigerung bis zum Schlusse anschwillt und nach der Durvariation nur um so ruheloser hervorbricht. Die beiden Klaviervariationen über den Marsch aus Grétrys Mariages Samnites und über Salve tu Domine aus Paisiellos Socrate immaginario („Der eingebildete Philosoph"; K.-V. 352, 398, S. XXI. 7, 10) sind einander so nahe verwandt, daß sie um dieselbe Zeit komponiert sein müssen[1]. Die Grétry-Variationen erinnern außerdem stark an die Variationen von K.-V. 331; die Adagiovariationen gehören alle dem cantabel-ornamentalen Typus an. Die Virtuosität spielt namentlich bei den Paisiellovariationen eine große Rolle; bezeichnend dafür sind die den drei letzten Variationen angehängten Kadenzen, eine Manier, auf die Mozart offenbar durch Clementi (s. o. S. 884 f.) hingeführt wurde. Ein Variationenwerk ist endlich auch das als Rondo bezeichnete neue Finale für das Ddurkonzert (K.-V. 382, S. XVI. 28).

Zur Gesangskomposition ist Mozart damals neben der Entführung kaum gelangt. Für Aloysia Lange schrieb er am 10. April 1782 die Gelegenheitsarie „Nehmt meinen Dank Ihr holden Gönner" (K.-V. 383, S. VI. 23)[2], ein einfaches, zweistrophiges Stück, dessen Hauptgedanke mit Pedrillos Adurmelodie aus dem Allegretto des Quartetts der Entführung identisch ist; die Begleitung besteht aus gebrochenen Pizzikatoakkorden der Streicher und kleinen, ausdrucksvollen Soli von Flöte, Oboe und Fagott. Weitere Gesangskompositionen sind nicht festzustellen. Ob die Arie „Der Liebe himmlisches Gefühl", von der nur der Klavierauszug erhalten ist (K.-V. 119, S. XXIV. 40), in diese Zeit gehört, muß dahingestellt bleiben[3].

---

[1] In seiner Akademie vom 22. März 1783 variierte Mozart „eine aria aus einer opera genannt die Philosophen" (B II 218). Möglich, daß es sich dabei um K.-V. 398 handelt. Paisiellos Oper wurde zum ersten Male 1781 deutsch in Wien gegeben. Grétrys Marsch kam erst 1782 bei der Neuinszenierung in die Oper hinein; damit wäre die Entstehung beider Werke also etwa in den Sommer 1782 zu setzen, vgl. WSF II 410. [2] Um welches Abschiedsbenefiz es sich handelte, ist nicht festzustellen. [3] Jahn I⁴ 265 setzt sie in eine weit frühere Zeit (etwa 1771), WSF II 410 dagegen, offenbar wegen der auffallenden Anklänge an die Entführung, ins Jahr 1782.

Das deutsche Singspiel

Nach ebenso kurzer wie verheißungsvoller Blütezeit hatte die von Heinrich Schütz begründete deutsche Oper um 1720 der italienischen endgiltig das Feld räumen müssen[1]. Ihr Andenken wurde durch diese Fremdherrschaft so gründlich ausgelöscht, daß die neuen Versuche zur Begründung einer national deutschen Oper, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzten, die Aufgabe auf ganz anderer Grundlage und sozusagen von vorne beginnen mußten. Auf dem Umwege über die in Deutschland niemals ganz ausgestorbene Gattung des Schauspiels mit Musikeinlagen schlich sich das neue „Singspiel" gewissermaßen durch eine Hintertüre wieder herein und trat außerdem ganz anders als die ältere Oper von Anfang an in bewußten, scharfen Gegensatz zu dem italienischen Renaissancekunstwerk. Dieselbe gegen die opera seria gerichtete Strömung, die in Italien die opera buffa und in Frankreich die opéra comique ins Leben gerufen hatte, erfaßte nunmehr auch Deutschland, wo sich während der italienischen Fremdherrschaft ebenfalls eine scharfe Gegnerschaft gegen die ernste Oper herausgebildet hatte.

Der Anstoß ging diesmal von England aus[2]. Dort war 1728 die berühmte »Beggars opera« von Gay und Pepusch aufgeführt worden[3], dem Inhalte nach ebenfalls ein Erzeugnis der nationalen Gegenströmung gegen die italienische Oper und zugleich eine flammende Satire auf die Zustände am damaligen englischen Hofe, formal ein Gemisch von gesprochenem Dialog und beliebten Volksmelodien[3], wie in den ersten Zeiten der französischen Vaudevillekomödie und offen-

---

[1] Als letzte deutsche Oper verzeichnet Gottsched, Nötiger Vorrat S. 314 die Atalante (Danzig 1742). Vgl. H. Kretzschmar SIMG III 270 ff. [2] Vgl. H. M. Schletterer, Das deutsche Singspiel 1863 (allerdings stark überholt); G. Calmus, Die ersten deutschen Singspiele von Standfuß und Hiller, Leipzig 1908. [3] G. Calmus SIMG VIII 286 ff. und im Neudruck des Werkes in „Zwei Opernburlesken aus der Rokokozeit", Berlin 1912.

sichtlich von dieser beeinflußt. Das Stück wurde häufig nachgebildet und eines dieser Werke »The devil to pay or the wives metamorphos'd« (1728) von dem Iren Coffey, eine derbe, mit phantastischen Motiven durchsetzte Ehestandsgeschichte, fand schließlich den Weg nach dem Festland, zunächst nach Deutschland, wo der Minister von Bork, der bekannte Shakespeareübersetzer, es ins Deutsche übertrug; 1743 wurde es unter dem Titel „Der Teufel ist los oder die verwandelten Weiber" von der Schönemannschen Truppe, wahrscheinlich mit den englischen Originalmelodien, in Berlin aufgeführt[1]. Es gefiel außerordentlich, und da Schönemann das Zugstück ängstlich hütete, kam sein Leipziger Kunstgenosse Koch, der sich bisher mit der Aufführung italienischer Intermezzi durchgeholfen hatte[2], in Verbindung mit dem ihm befreundeten Dichter Chr. Fel. Weiße auf den Gedanken, das Werk neu zu bearbeiten; Kochs Korrepetitor Standfuß schrieb die nötigen Musikstücke neu. Diese Bearbeitung ging am 6. Okt. 1752 erstmals in Leipzig in Szene und fand außergewöhnlichen Beifall; sie galt von Anfang an als das erste Werk der neuen Gattung. Gottsched, der gegen sie sofort seine alten Angriffe gegen die Oper erneuerte, erlitt eine gründliche Niederlage[3]. Den zweiten Teil „Der lustige Schuster" (nach Coffeys »The merry cobbler«) führte Koch 1759 zu Lübeck auf.

Freilich war das alles vorerst nur ein bescheidener Anfang. Es waren Schauspiele mit eingelegten Liedern, und diese Abhängigkeit vom Schauspiel haftete dem Singspiel noch lange an; sie wirkte namentlich auch insofern nach, als die Darsteller geraume Zeit hindurch nicht etwa geschulte Sänger, sondern stimmbegabte Schauspieler waren. Das mußte bei gesteigerten musikalischen Ansprüchen natürlich zu großen Unzuträglichkeiten führen[4], in den ersten Zeiten dagegen, wo es hauptsächlich auf eine frische und flotte Darstellung ankam und die Gesangsstücke keine großen technischen Anforderungen stellten, genügten die Schauspieler durchaus, so z. B. gerade bei der Kochschen Truppe[5]. Die Formenwelt des deutschen Singspiels wurde grundsätzlich schon durch Weiße und Standfuß festgestellt: der gesprochene

[1] Chronologie des deutschen Theaters 109 f. Plümicke, Entwurf einer Theatergesch. v. Berlin S. 193 f. [2] Chronol. S. 159 f. Cäcilia VIII 277 ff. [3] Blümner, Gesch. d. Theat. in Leipzig S. 98 ff. Danzel, Gottsched S. 172 ff. Minor, Chr. F. Weiße S. 144 ff. [4] Vgl. Reichardt, Über die deutsche komische Oper S. 14. Briefe e. aufmerksamen Reisenden I 147. [5] Calmus S. 12 ff.

Dialog für die Entwicklung der Handlung und die einfachen, volkstümlichen Liedformen für die Musikstücke, unter Berücksichtigung der Charakter- und Situationsschilderung.

Der siebenjährige Krieg brachte indessen die Bewegung ins Stocken, und als das Singspiel 1766 abermals auf den Plan trat, zeigte es ein ziemlich verändertes Gesicht. Weiße war unterdessen 1759 und 1760 in Paris gewesen, hatte dort die ersten Schöpfungen der opéra comique mit ihren Straßen- und Gesellschaftsliedern kennen gelernt und den Entschluß gefaßt, diese Kunstart auch in Deutschland einzuführen[1]. Damit trat an die Stelle des englischen Vorbildes das französische, und das Singspiel geriet in dieselbe Strömung wie das gleichzeitige Lied unter dem Einfluß der Berliner Schule, deren Ideal ebenfalls Volkstümlichkeit nach dem Muster der französischen chansons war. Noch einmal holte Weiße seinen alten Text der „Verwandelten Weiber" hervor, arbeitete ihn aber nunmehr nach dem Vorbild von Sedaines »Le diable à quatre« um, wobei der gesprochene Dialog beibehalten, die Liedeinlagen dagegen erheblich vermehrt wurden. Der Komponist war, da Standfuß unterdessen gestorben war, Joh. Adam Hiller (1728—1804), und in dieser neuen Gestalt[2] wurde das Werk am 28. Mai 1766 von der Kochschen Truppe in Leipzig aufgeführt. Der Erfolg war derart, daß Hiller noch im selben Jahre ein zweites Werk folgen ließ: „Lisuart und Dariolette" (25. Nov.), diesmal auf einen Text von Schiebeler, den dieser selbst als „romantisch" bezeichnete[3]; er stammte, vermittelt durch Favarts »Fée Urgèle«[4], wiederum aus England[5]. Hiller selbst hatte sich diesmal das hohe Ziel gesteckt, eine national deutsche Oper zu schreiben; tatsächlich hat er die Formenwelt des Singspiels hier durch Anleihen bei der italienischen opera seria und buffa beträchtlich erweitert, ohne freilich den gesprochenen Dialog aufzugeben. Indessen fanden seine hochfliegenden Pläne weder bei dem vorsichtigen Koch noch bei dem in französischen Anschauungen befangenen Weiße besonderen Anklang, auch mochte das Werk ihnen klar gemacht haben, daß Hillers Talent seinen Absichten doch nicht entsprach. So erfolgte die Rückkehr zu dem französischen

---

[1] Selbstbiogr. S. 102 ff. [2] Einige Gesänge von Standfuß wurden dabei übernommen. [3] Vgl. Hillers Wöchentl. Nachrichten II 135 ff. Unter „romantisch" versteht Schiebeler die Abenteuer eines irrenden Ritters, die von den Italienern „romantisch" genannt wurden. [4] Über dieses „romantische" Werk s. o. S. 649. [5] Calmus S. 27.

Vorbild, und mit Weißes „Lottchen am Hofe“ (nach Favarts Ninette à la cour), aufgeführt am 24. April 1767, war der Typus erreicht[1], der sich fortan bis in Mozarts Zeit hinein der größten Beliebtheit zu erfreuen hatte. Auch die der italienischen opera buffa entnommenen Stoffe der Dichtungen Eschenburgs und Meißners vermochten die französischen Muster nicht zu verdrängen, zumal als diese in der steigenden Einbürgerung von Pariser Originalen in Deutschland einen immer stärkeren Rückhalt fanden.

So wurde das Singspiel Jahrzehnte lang zu einem Hauptträger französischer Kulturideale auf deutschem Boden. Es hat die Wandlungen der opéra comique getreulich mitgemacht, von den Bauern- und Handwerkerstücken der älteren Zeit bis zu den „romantischen“ mit ihren Zaubereien, ihren abenteuerlichen Rettungsgeschichten und ihrer Erlösungsidee. Auch die geistigen Ziele sind im Wesentlichen dieselben: der Rousseausche Gegensatz zwischen der ländlichen Unschuld und der Verderbtheit der höheren Stände, zwischen Stadt und Land fehlt so wenig wie die Anspielungen auf die sozialen Zustände der Zeit; die schwüle Luft des „Figaro“ schlägt uns schon z. B. aus Weißes „Lottchen am Hofe“ entgegen. Das Burlesk-Komische, das noch in den Standfußschen Stücken eine große Rolle gespielt hatte, tritt jetzt, wie bei den Franzosen, stark zurück, dagegen nimmt das Hauptübel der damaligen Zeit, die Empfindsamkeit, mehr und mehr auch vom Singspiel Besitz, unterstützt von jener deutschen Eigenschaft des „Gemütes“, die unserem Volke schon so oft verhängnisvoll geworden ist. Vor allem aber treffen wir in Deutschland in verstärktem Maße jene ebenfalls bei den Franzosen beobachtete Neigung zum Moralisieren, die in der Stadt Gottscheds natürlich einen besonders fruchtbaren Boden fand; sie mußte in Deutschland um so aufdringlicher wirken, als ihr hier das elegante Formengewand der Franzosen fehlte.

Weiße selbst fühlte sich freilich durchaus nicht als bloßer Sklave der Franzosen. Er wollte die französische Kunst in Deutschland nationalisieren; sein Volk sollte seine eigene Kunst erhalten, die sich wohl im allgemeinen an das französische Vorbild anschließen, dabei aber doch den deutschen Verhältnissen Rechnung tragen sollte. Er wußte genau, wie es nach dem großen Kriege in der Seele der breiten Massen in Deutschland aussah: man war zwar für nationale Regungen weit

[1] Hiller, Lebensbeschr. berühmter Musikgelehrten S. 311 f.

empfänglicher geworden, aber man freute sich doch vor allem des Friedens und der mit ihm wiedergekehrten geordneten Verhältnisse, deren Segnungen man in behaglicher Ruhe zu genießen gedachte. So gelangten Weiße und Hiller zu einer Kunst, die unter nationaler Flagge segelte und sich dabei ohne alle Bildungsansprüche an das ganze Volk wandte. Der Erfolg gab ihnen Recht: das neue Singspiel eroberte sich die Gunst der breitesten Volksschichten in einem Grade, wie niemals eine dramatische Gattung zuvor. Das ist nicht allein ihm selbst, sondern auch dem mit ihm eng verbundenen Liede, ja überhaupt der deutschen Musik von außerordentlichem Nutzen geworden. Auch die Deutschen hatten jetzt ihre Volksoper so gut wie die Italiener, Engländer und Franzosen. Freilich stellten sich auch bei ihr alle jene Schwächen ein, die nun einmal allen derartigen „bürgerlichen" Kunstgattungen anzuhaften pflegen, so namentlich die Neigung, den Alltag für das einzig Wirkliche zu nehmen, die notwendig zur Hausbackenheit, Philistrosität und Langweiligkeit führen mußte. Auch die Pariser opéra comique war davon nicht frei, indessen bedeutete die „Alltäglichkeit" im damaligen Paris doch etwas ganz anderes, als in dem Stilleben der deutschen Staaten, und außerdem besaßen die Pariser Dichter Talent, Phantasie und formelle Gewandtheit genug, um jenen Mangel auszugleichen oder doch wenigstens zu verhüllen. In Deutschland dagegen kam die Spießbürgerei weit plumper und unverhohlener zum Vorschein. Einen geläuterten Geschmack konnte diese Welt der „Hänsgen" und „Liesgen" mit ihrer eng beschränkten Alltäglichkeit und ihrer häufigen Wiederkehr derselben Motive nicht befriedigen, sie mußte ihn aber geradeswegs abstoßen, wenn, wie das nicht selten vorkam, ihre Naivität zur Gespreiztheit, ihre Gefühlsäußerungen zur konventionellen Phrase oder zu weinerlicher Empfindsamkeit wurden, oder wenn die Poeten dem lieben Publikum zu Gefallen die selbstgefällige Philistermoral faustdick auftrugen. Die Dinge wurden auch nicht besser, als der Stoffkreis unter dem Einfluß von Werken wie Grétrys „Zemire" durch Zufuhr aus dem Reiche des Wunderbaren und des Märchens erweitert wurde, denn das geschah häufig nur in rein äußerlichem, sozusagen maschinellem Sinne, während das kleinbürgerliche Grundwesen mit seinen roh gezimmerten Charakteren, seiner Tändelei und Rührseligkeit dasselbe blieb. Lange Zeit war somit das Singspiel der wirksamste Bundesgenosse des bürgerlichen Rührstücks in Deutschland. Die Aufnahme, die es bei den gebildeten Kreisen,

zumal bei den literarischen, fand, war darum sehr geteilt. Wir verdanken jener Rundreise des Wiener Schauspielers Müller (S. 873) einige sehr bezeichnende Urteile bedeutender Männer. Lessing, der doch die Verbindung von Poesie und Musik für die vollkommenste hielt, „so daß die Natur selbst sie nicht sowohl zur Verbindung als vielmehr zu einer und derselben Kunst bestimmt zu haben scheine", und über die Ästhetik der Oper sehr viel Treffendes zu sagen wußte[1], erklärte sich ganz gegen die Singspiele: „sie sind das Verderben unserer Bühne; ein solches Werk ist leicht geschrieben, jede Komödie gibt dem Verfasser Stoff dazu, er schaltet Gesänge ein, so ist das Stück fertig; unsere neu entstehenden Theaterdichter finden diese kleine Mühe freilich leichter als ein gutes Charakterstück zu schreiben"[2]. Noch schärfer sprach sich Gleim aus, er nannte in einem Epigramm das Singspiel „die Hexe,

die schlau wie Schlang' und Krokodil
sich schleicht in aller Menschen Herzen,
und drinnen sitzt, als wie ein Huhn
auf seinem Nest und lehrt: nur kleine Taten tun
und über große Taten scherzen!"[3]

Beide Dichter, besonders Lessing, bezweifelten also die Möglichkeit einer künstlerischen Weiterbildung der ganzen Gattung; tatsächlich brachte ihr Charakter es mit sich, daß sich allerhand unberufene dilettantische Poeten herandrängten, die jene Furcht vor einer künstlerischen Stagnation rechtfertigten. Weiße selbst widersprach[4] natürlich: Operetten seien gewiß keine Werke der hohen dramatischen Kunst, auch hoffe er nicht den Kunstsinn seiner Nation durch sie zu erhöhen, fürchte ihn aber auch nicht zu verderben, sondern wolle nur — ein deutlicher Nachhall seiner französischen und Berliner Eindrücke — die Deutschen zum gesellschaftlichen Gesange anleiten und dadurch das allgemeine und das gesellige Vergnügen fördern[5]. Gotter, der selbst Singspiele dichtete und gleich Michaelis auf ernsthaftere Stoffe bedacht war, hielt sich begreiflicherweise mit seinem Urteil zurück und meinte nur, Abwechslung sei die Würze des Vergnügens[6]. Von Wieland, dem Dichter der „Alceste", der sich im Anschluß an Schweitzers Werke

[1] Werke XI 152 ff. [2] Müller, Abschied von der Bühne S. 140. [3] Müller S. 146, 157. [4] Müller S. 163. [5] Weiße, Selbstbiogr. S. 103 f. Ähnlich in der Vorrede zur Apotheke S. VIII. Schmid, Das Parterre S. 155 f. [6] Müller S. 183 f.

über die Ausbildung des Singspiels schon ausführlich geäußert hatte, bekam Müller natürlich eine zustimmende Antwort. Der deutsche Gesang müsse die vaterländische Bühne erst in Ansehen setzen; komische und ernsthafte Singspiele fehlten zwar noch, aber es würden sich schon die Dichter finden, diesem Mangel abzuhelfen[1]. Selbst ein Musiker wie Reichardt erklärte sich gegen das Singspiel, da es aber einmal da sei, müsse man es zu verbessern und so nutzbar wie möglich zu machen trachten[2].

Zu den Dichtern, die sich an der Lösung der Frage praktisch beteiligten, gehörte auch Göthe, dem schon in Leipzig „Weißes Opern, durch Hillern auf eine leichte Weise belebt, viel Vergnügen machten"[3]. Seine Singspiele unterscheiden sich von den landläufigen schon dadurch, daß sie größtenteils für die Geselligkeit am Weimarer Hofe, also für ein weit gebildeteres Publikum bestimmt sind; auch verfolgte er dabei, ganz anders als Weiße, den Nebenzweck, sich selbst über die Grundfragen des musikalischen Dramas ins Klare zu kommen. Seine Beiträge machten zur Tat, was Wieland erwartete: sie veredelten die dichterische Seite des Singspiels, ohne doch sein musikalisches Grundwesen anzutasten, und wiesen damit einen Weg, der, wenn er nachdrücklicher beschritten worden wäre, der Gattung viel unkünstlerische Mittelmäßigkeit hätte ersparen können. Welche Fülle von Anregungen steckt, verglichen mit den landläufigen Erzeugnissen, in diesen wenigen Göthischen Singspielen! Statt der herkömmlichen Anlehnung an die allein selig machende opéra comique wird der Stoffkreis durch spanische (Claudine von Villabella) und englische (Erwin und Elmire) Vorlagen bereichert, schweizerische und einheimische Eindrücke von Land und Volk werden lebendig (Jery und Bätely, Die Fischerin), Volkslied, Sage und Märchen herangezogen und in Scherz, List und Rache sogar die Sphäre der italienischen opera buffa erreicht. Der Mannigfaltigkeit des Inhalts entspricht aber auch die der Form. Am engsten schließen sich die Werke der Geniezeit, besonders Claudine und Erwin[4],

1 Ebenda S. 188. 2 Briefe e. aufm. Reis. I 141 ff. Über d. kom. Oper S. 6. Mus. Kunstmag. I 161 ff. Geist d. mus. Kunstmag. S. 94 ff. 3 Dichtung und Wahrheit II 8. 4 Natürlich in ihrer ersten Fassung. Claudine gemahnt auch in ihrer ganzen, den Sturm und Drang verratenden Haltung am meisten an die Franzosen. Claudines Wort: „Je näher wir der Natur sind, je näher fühlen wir uns der Gottheit" könnte in mancher Pariser komischen Oper stehen (Werke, Jub.-Ausg. XI 42), vgl. oben S. 642.

dem französisch-deutschen Typus an (Prosadialog mit Gesangseinlagen in Versen); Lila, Jery und Bätely, sowie die mehr improvisierte Fischerin folgten. Daß wir den Göthischen Singspielen eine Reihe der schönsten lyrischen Gedichte, wie das „Veilchen," den „Erlkönig," „Feiger Gedanken bängliches Schwanken," „Ihr verblühet süße Rosen" u. a. verdanken, ist bekannt, aber auch dem gesprochenen Dialoge, der in seiner Plattheit und Ungelenkheit stets ein wunder Punkt des Singspiels war, widmete Göthe in steigendem Maße seine Aufmerksamkeit[1]. Damit kreuzte sich sein Bestreben, den französischen Typus durch den durchkomponierten italienischen Buffotypus zu ersetzen; sein sicheres Stilgefühl ließ ihn das zwiespältige Wesen der französischen Art gar wohl erkennen. Jetzt arbeitete er auch Claudine und Erwin in diesem Sinne um, die sich somit formell stark den Versuchen einer durchkomponierten deutschen Oper annäherten. Sein Grundbestreben war aber auch hier fortwährend, die ganze Gattung in eine höhere dichterische Sphäre zu erheben[2]. Seine Worte über Mozarts „Entführung" werden uns noch bei dieser selbst beschäftigen. Im Ganzen aber sind seine Singspiele, auch ganz abgesehen von ihrem eigenen dichterischen Wert, für die Entwicklung der ganzen Gattung von hoher Bedeutung als der erste und auf lange Zeit hinaus einzige, von der dichterischen Seite unternommene Versuch, die Gattung künstlerisch weiterzubilden und so der drohenden Stockung vorzubeugen.

Auch in der Musik des Singspiels besteht zunächst ein beträchtlicher Unterschied zwischen Standfuß und Hiller. Standfuß war weit mehr Volkskind als Hiller: aus dem Wenigen, was uns dieser von ihm erhalten hat, spricht derselbe lebensfrohe, bis zur Derbheit kecke Geist, der der damaligen weltlichen Kantate mit ihren Quodlibets und andern Späßen zu eigen ist. Von hier stammen gewisse Eigentümlichkeiten seines Stils, wie die Einmischung kurzer Rezitative in seine Lieder, und besonders die drastischen Umschläge in Takt und Tempo (in komischer Absicht), aber auch die manchmal höchst witzigen, kleinen malerischen Koloraturen, die gelegentlich mit der Schlagkraft einer

[1] Von Italien schreibt er am 14. September 1787 (XXIII 90): „Erwin und Elmire ist zur Hälfte schon umgeschrieben. Ich habe gesucht dem Stückchen mehr Interesse und Leben zu verschaffen und habe den äußerst platten Dialog ganz weggeschmissen. Es ist Schülerarbeit oder vielmehr Sudelei". [2] Nur bei Jery und Bätely verfuhr er aus äußeren Gründen streckenweise umgekehrt.

Geberde wirken[1]. Gewiß steckt im allgemeinen in diesen Liedern ein sehr bescheidener Aufwand an höherer Kunst, dafür aber eine um so herzhaftere Freude am Einfachen und Natürlichen, sie sind gleich weit entfernt vom Gezierten wie vom Philiströsen, was man von den Hillerschen nicht immer rühmen kann, und offenbaren außerdem eine weit stärkere Begabung für derbe volkstümliche Komik. Auch ihre technischen Ansprüche sind noch geringer und von stimmbegabten Schauspielern wohl zu bewältigen. Die Melodik ist durchaus volkstümlich und bevorzugt die Intervalle des Dreiklangs, auch die Rhythmik ist bei aller Einfachheit schlagkräftig und lebendig. Die Form bewegt sich meist in der knappsten Zweiteiligkeit; das Orchester steuert ab und zu kleine malerische Randbemerkungen bei.

Unter den Händen J. A. Hillers machte die Stilisierung des Singspiels trotz dem bewußten Festhalten an der volkstümlichen Grundlage bedeutende Fortschritte. Hiller kam von der hohen italienischen Kunst Hasses und Grauns her und ist, wo es sich um das ganze weite Gebiet des Empfindsamen handelt, von diesen seinen Lieblingen niemals losgekommen. So gesellt sich fortan den deutsch-volkstümlichen und französischen Einflüssen der italienische von opera seria und buffa bei. Jener zeigt sich in Formgebung und Melodik der ernsten Gesänge, dieser besonders in der Vorliebe für die zweiteilige Arie mit Tempowechsel in den heiteren und in der Anlehnung an die bekannte realistische Buffomelodik[2]. Doch ist hinsichtlich der Form gleich zu bemerken, daß Hiller sich der allergrößten Knappheit auch in diesen kunstmäßigeren Sätzen befleißigt; voll ausgeführte Arien italienischen Schlages sind sehr selten[3]. Trotz dieser Beschränkung gehört aber die Art, wie er seine Gedanken bei der Wiederholung zusammendrängt und variiert, zu den besten Seiten seiner Kunst, und damit hat er auch auf die Liedkomposition anregend gewirkt. Die

[1] So gleich in der ersten Arie Jobsens in den „Verwandelten Weibern", die überhaupt in ihrem Tempowechsel und ihrem verbissenen Humor (vgl. dazu besonders den an Mozart gemahnenden chromatischen Quartenaufstieg) ein gutes Beispiel für Standfuß' ganze Art darbietet. [2] Die weit verbreitete Ansicht, Hiller habe grundsätzlich den hochgestellten Personen Arien, den Bauern usw. dagegen einfache Lieder in den Mund gelegt, trifft nicht zu, vielmehr benutzt er die Arie stets in Augenblicken gesteigerter Leidenschaft, gleichviel um welche Personen es sich handelt, vgl. Calmus S. 43 f. [3] So z. B. in Wilhelminens Arie „Lebe wohl Du Land der Knechtschaft", Grab des Mufti II 10, mit ihrem großen Ritornell und ihren Riesenkoloraturen.

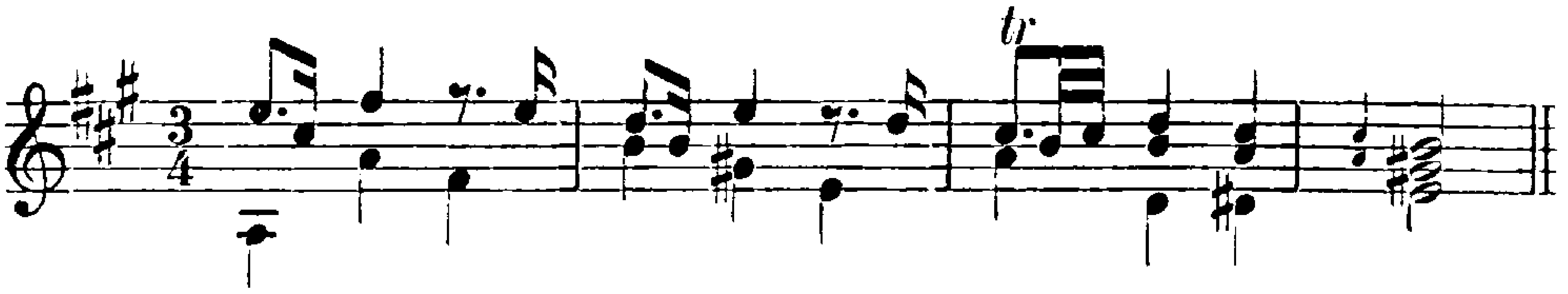
französischen Vorbilder, an denen Hiller theoretisch so manches auszusetzen hatte, wirken in seiner Kunst keineswegs bloß in deren allgemeinem Liedcharakter nach, sondern bis in einzelne Formen hinein, wie Rondo [1], Vaudeville und ähnliche Verbindungen von Einzel- und Ensemblegesang, ja selbst ganze Szenentypen, wie z. B. die tempête, kehren häufig wieder [2], und besonders die Rhythmik, sonst durchaus nicht Hillers stärkste Seite, gewinnt durch diesen französischen Zusatz ein erhöhtes Leben. Nimmt man dazu noch die häufigen, ebenso unbegründeten wie ausschweifenden Koloraturen, die schon bei ihm auch ins Singspiel einziehen, so zeigt sich klar, welch gewichtiges Wort nunmehr das Ausland bei diesem deutschen Singspiel mitzureden begann. Noch Standfuß war hierin viel weniger weit gegangen. Auch darin steht Hiller trotz seiner höheren Kultur hinter seinem Vorgänger zurück, daß ihm der Ton des übermütigen Volksgesanges und der Humor lange nicht so unmittelbar von Herzen gehen; ja von einem besonderen Talent für das Komische kann bei ihm überhaupt nicht gesprochen werden. Er macht dafür Anleihen teils bei Standfuß selbst, besonders in den älteren Werken, teils bei der komischen Oper der Italiener und Franzosen, ohne diese Vorbilder auch nur entfernt zu erreichen. Er kennt deren scherzhafte Malereien in Gesang und Begleitung, sowie die übrigen Witze, wie Lach- oder Schluchzmotive, Falsettsingen und Pfeifen, sehr wohl, aber ihre Anwendung entbehrt meist des Salzes und der Originalität. Überhaupt verfallen Hillers volkstümliche Melodien nur zu leicht ins Behäbige, Spießbürgerliche und Einförmige, wie die der gleichzeitigen Berliner ins Trockene und Doktrinäre; selbst berühmte Stücke wie Hannchens „Als ich auf meiner Bleiche" aus der „Jagd" machen keine Ausnahme davon, eines jener erzählenden Lieder („Romanzen"), die das Singspiel nach französischem Muster als besondere „Schlager" übernahm und zu denen auch Mozart in dem Ständchen Pedrillos einen Beitrag geliefert hat [3]. Am glücklichsten ist Hiller in der Wiedergabe

---

[1] Seine Rondos sind deshalb bemerkenswert, weil sie das Hauptthema mitunter selbständig variieren und auch in anderen Tonarten bringen, eine Behandlung, die ja in den Instrumentalrondos Ph. E. Bachs eine große Rolle spielt (vgl. das Quartett im Erntekranz III 13). [2] So besonders in der gelungenen Gewittersinfonie (Dmoll!) der „Jagd", die genau wie in der französischen Vorlage, Monsignys Roi et fermier, mit dem vorhergehenden Duett motivisch verbunden ist (s. o. S. 675). [3] Vgl. Ph. Spitta, Musikgesch. Aufs. 408, 410, 413.

mittlerer Stimmungsgebiete, der harmlosen, selbstgenügsamen Heiterkeit und der zarten Wehmut, und damit, sowie mit jenem hausbackenen Anflug seiner Kunst, hat er bei dem damaligen deutschen Publikum den Sieg auf der ganzen Linie errungen. Dabei muß ihm als weiteres Lob zugestanden werden, daß es ihm in der Mehrzahl der Fälle gelungen ist, in seinen Liedern den Eindruck der betreffenden Charaktere und Situationen wie in einem Brennpunkt zusammenzufassen. Auch den Formenschatz des Singspiels hat er nach französischem Muster durch Ensembles, ja sogar durch kleine Chöre bereichert. Allerdings geschieht das in einer primitiven Art, die die Italiener und Franzosen längst hinter sich hatten. Seine Terzette usw. verteilen dieselbe Melodie ganz unbekümmert auf die verschiedenen Personen, oft sogar im Wechsel von nur zwei Takten, und nur ab und zu, besonders in den späteren Werken, zeigt sich ein bescheidener Ansatz zur Charakteristik oder wenigstens zu selbständigerer Stimmführung. Hier blieb den Späteren noch sehr viel zu tun übrig. In den dreisätzigen Sinfonien seiner Opern schlägt sich Hiller vollständig auf die Seite der Italiener, höchstens daß mitunter das Fehlen eines vollständigen Schlusses auf die Franzosen hindeutet.

Die unmittelbare Ausbeute für Mozart ist darum bei Hiller verhältnismäßig gering und beschränkt sich im wesentlichen auf gemeinsam benutzte Quellen, wie z. B. das Seitenthema der Erntekranz-Sinfonie[1]:



oder das Thema von Lindforts Arie III derselben Oper:

beides charakteristische Beispiele für Hillers Art, das italienische Gut zopfig zu verschnörkeln.

Der ungeheure Erfolg der Hillerschen Singspiele blieb aber keineswegs aufs Theater beschränkt. Er kam auch dem von den Berlinern

[1] Das Hauptthema mag wegen seiner ausgesprochenen, in der italienischen Umgebung sonst sehr seltenen Kantabilität ebenfalls erwähnt werden.

angestrebten volkstümlichen Liedgesang in höchstem Maße zu statten, denn er brachte dem Liede, was ihm die Berliner nicht geben konnten: volkstümliche Texte und hat dadurch „dem Lied und damit der Musik auch den sog. dritten Stand erobert"[1]. Noch weit über Mozarts Zeit hinaus ist das Singspiel eine Hauptquelle für den deutschen Hausgesang gewesen.

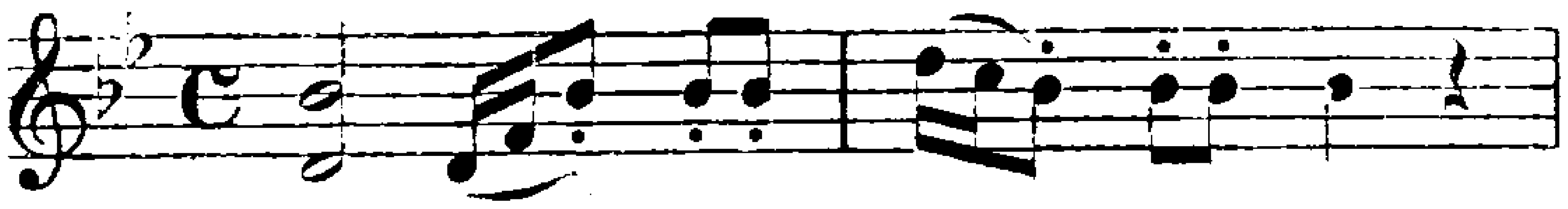
Noch zu Hillers Lebzeiten erhob es aber dichterisch wie musikalisch höhere Ansprüche. Stoffkreis und Formenschatz wurden erweitert, die Tonsprache im Allgemeinen vertieft. Damit wuchsen natürlich auch die Anforderungen an die Sänger. Da das Singspiel nach wie vor Privatunternehmern überlassen war, die für durchgebildete Gesangskräfte nicht immer die Mittel hatten, so kam es häufig zu mittelmäßigen und unzulänglichen Aufführungen[2]. Indessen wird man sich doch hüten müssen, diese Berichte zu verallgemeinern, denn ihnen widersprechen nicht bloß gegenteilige Nachrichten, sondern vor allem zahlreiche Partituren mit teilweise sehr anspruchsvollen Gesangspartien, die von den Komponisten für ganz bestimmte Sänger geschrieben sind.

Trotz allen Anfeindungen aus den Kreisen der Literatur und Musik erfreute sich die Gattung, namentlich in Norddeutschland, steigender Beliebtheit[3]. In Berlin z. B., wo Döbbelin 1769 zuerst regelmäßige Vorstellungen einrichtete, wurden 1781—1783 409 Opern gegeben[4]. Dem entsprach denn auch eine große Fruchtbarkeit der Komponisten. Da indessen der Einfluß dieser nord- und mitteldeutschen Kunst auf die Wiener aus bereits angeführten Gründen nur gering war, mag hier ein kurzer Überblick über die hervorragendsten Meister genügen; es sind größtenteils dieselben, die als Vertreter der Berliner Schule auch im deutschen Lied Bedeutung erlangt haben.

Das Meiste hatte das Singspiel in der Zeit zwischen Hiller und Mozart G. Benda[5] zu verdanken, den auch Mozart, wie wir wissen, unter den „lutherischen Komponisten" besonders schätzte. Seine Singspiele, von denen sich „Der Dorfjahrmarkt" (1775), „Walder" (1776) „Julie und Romeo" (1776), „Der Holzhauer", alle auf Texte von

[1] Kretzschmar, Gesch. d. neueren deutschen Liedes I 262. [2] Vgl. die Berichte Reichardts aus Berlin und Leipzig (Briefe e. aufm. Reis. I 147, II 94. Burney, Reise III 46 f.) und Müllers aus Dresden (Abschied 173). [3] Deutsches Museum 1779 II 268. Plümicke, Entw. e. Theatergesch. v. Berlin 205 ff. [4] L. Schneider, Gesch. der Oper in Berlin S. 209. [5] Vgl. F. Brückner SIMG V 571 ff.

F. W. Gotter, besonderer Beliebtheit erfreuten, zeigen gegenüber Hiller nach Form und Inhalt einen ganz überraschenden Fortschritt. Als neue Form kommt seit dem „Walder" das Akkompagnatorezitativ hinzu, das unter den Händen des Schöpfers von „Ariadne" und „Medea" namentlich in „Julie und Romeo" zu bedeutenden Leistungen führt[1]. Aber auch die von Hiller übernommenen volks- und kunstmäßigen Formen werden mit einer Freiheit behandelt, die Benda als Dramatiker weit über Hiller stellt. Für Mozart wichtig ist das volkstümliche Strophenlied des Bärbchen (Dorfjahrmarkt I 5) mit seinen geistvollen Variationen, in andern Fällen belebt Benda den Volkston durch ein eingeschobenes Rezitativ (Holzhauer 7). Erfordert es der Text, so durchbricht er unbedenklich die hergebrachte Form und schreibt z. B. viersätzige, aus volks- und kunstmäßigem Tone gemischte Arien (ebenda I 2), wie denn überhaupt Gesänge mit starken Gegensätzen, Takt- und Tempowechsel bei ihm nichts seltenes sind. Im „Romeo" schweißt er sogar ganze, große Szenengebilde zusammen (III 3—4), das eine Mal unter zyklischer Wiederholung eines Chorsatzes (III 1—2), eine Szene, die auch in ihrer musikalischen Ausführung an Gluck gemahnt. Den größten Fortschritt aber zeigen die Ensembles. Hier hat Benda nicht allein von den Franzosen, sondern auch von der italienischen Buffooper viel gelernt, wie allein schon die auch aus Mozart bekannten, durchgehenden Orchestermotive zeigen, vgl. Dorfjahrmarkt I 8:

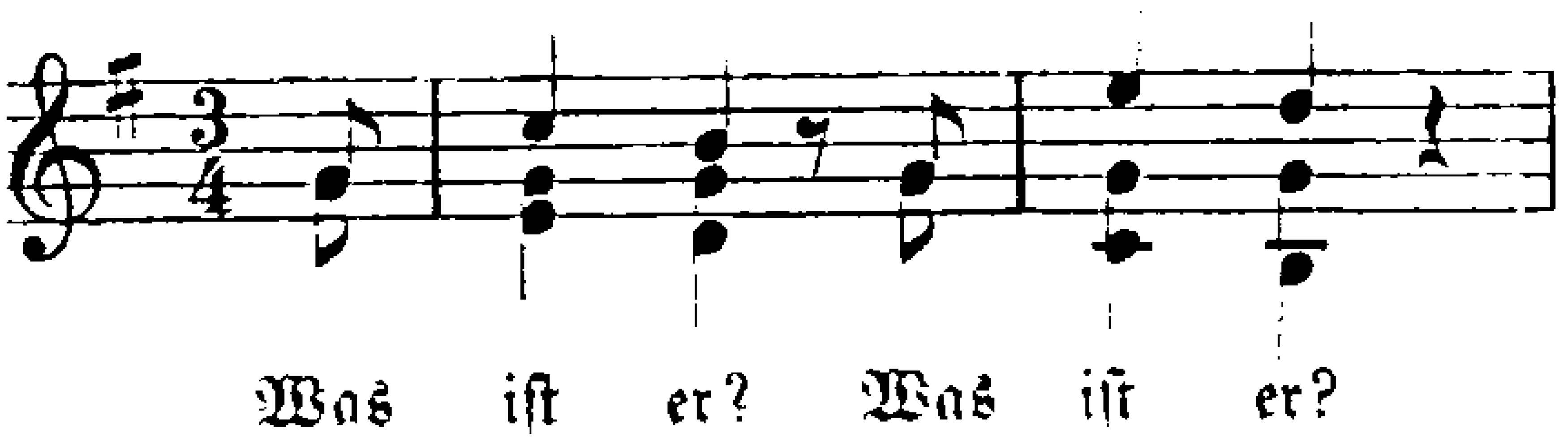


Die Neigung zu rein musikalischer Formgebung herrscht zwar auch bei Benda noch vor, doch weiß er innerhalb dieses Rahmens Charaktere und Situationen weit schärfer und drastischer zu schildern als Hiller, und in Ensembles wie dem Quartett des „Walder" oder dem Terzett des „Holzhauers" (Nr. 7), das zudem einen geistreichen Anklang an die Arie Nr. 4 bringt, stehen wir, was wirksame Gruppierung der Stimmen und Charakteristik betrifft, bereits auf der Höhe etwa

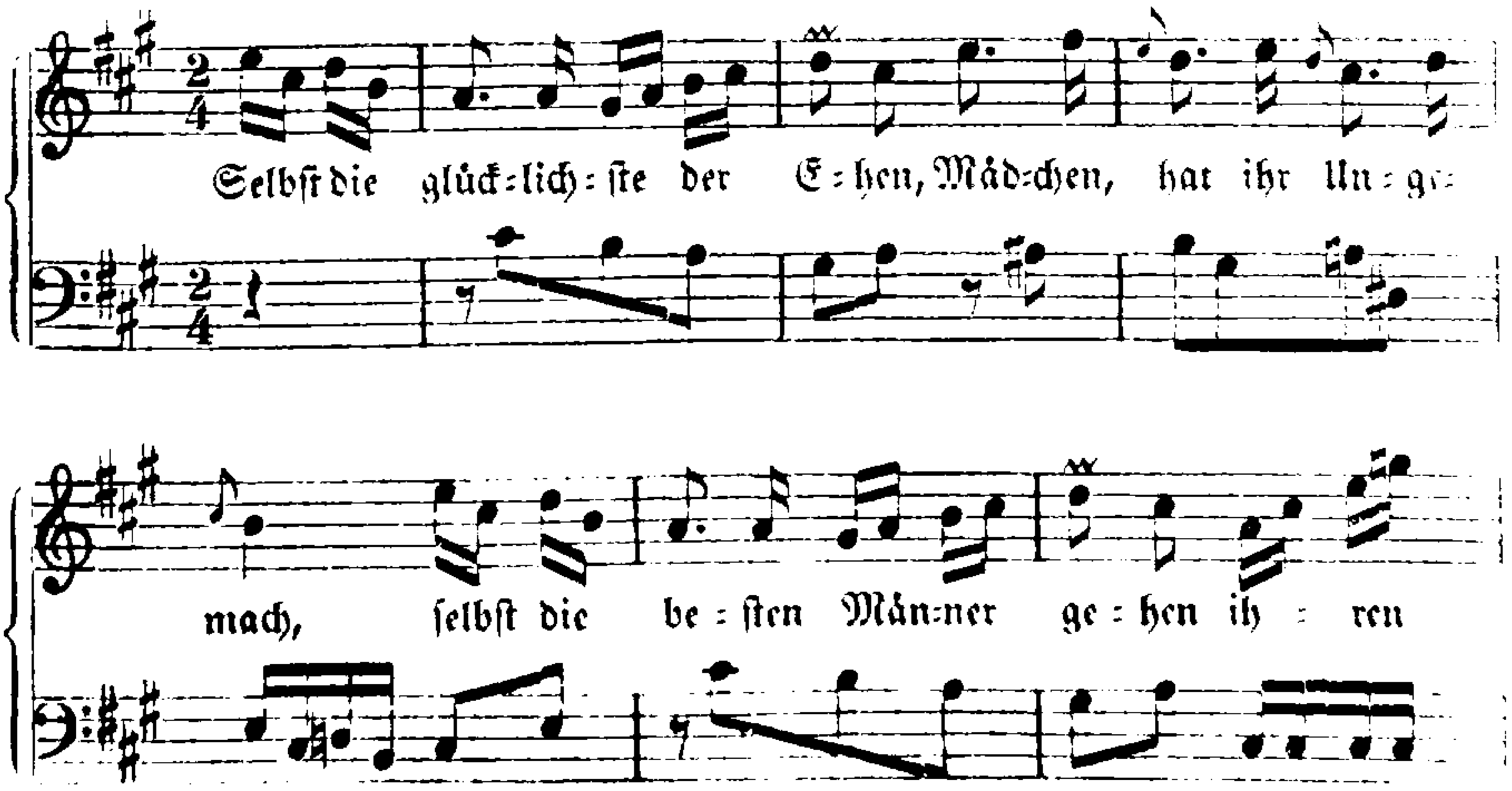
[1] Den ersten Anstoß dazu hatte Hiller selbst in seinem Lisuart III 7 gegeben, wo Derwin in ein ausgedehntes Orchesterstück von Zeit zu Zeit immer wieder ein paar Rezitativtakte hineinsingt. Ein eigentliches Akkompagnato im späteren Sinne kann man das aber kaum nennen, und Hiller selbst ist auf diesen Punkt später nicht wieder zurückgekommen.

der Mozartschen „Zaïde“. Auch in den Ouvertüren regt sich unter französischem Einfluß ein neuer Geist, ja die des „Holzhauers“ scheint ihrem Baue nach das unmittelbare Vorbild der Ouvertüre zur „Entführung“ abgegeben zu haben. Denn sie schiebt gleich dieser zwischen die beiden Teile ihres Allegros die Melodie der folgenden langsamen Arie Wilhelmines ein.

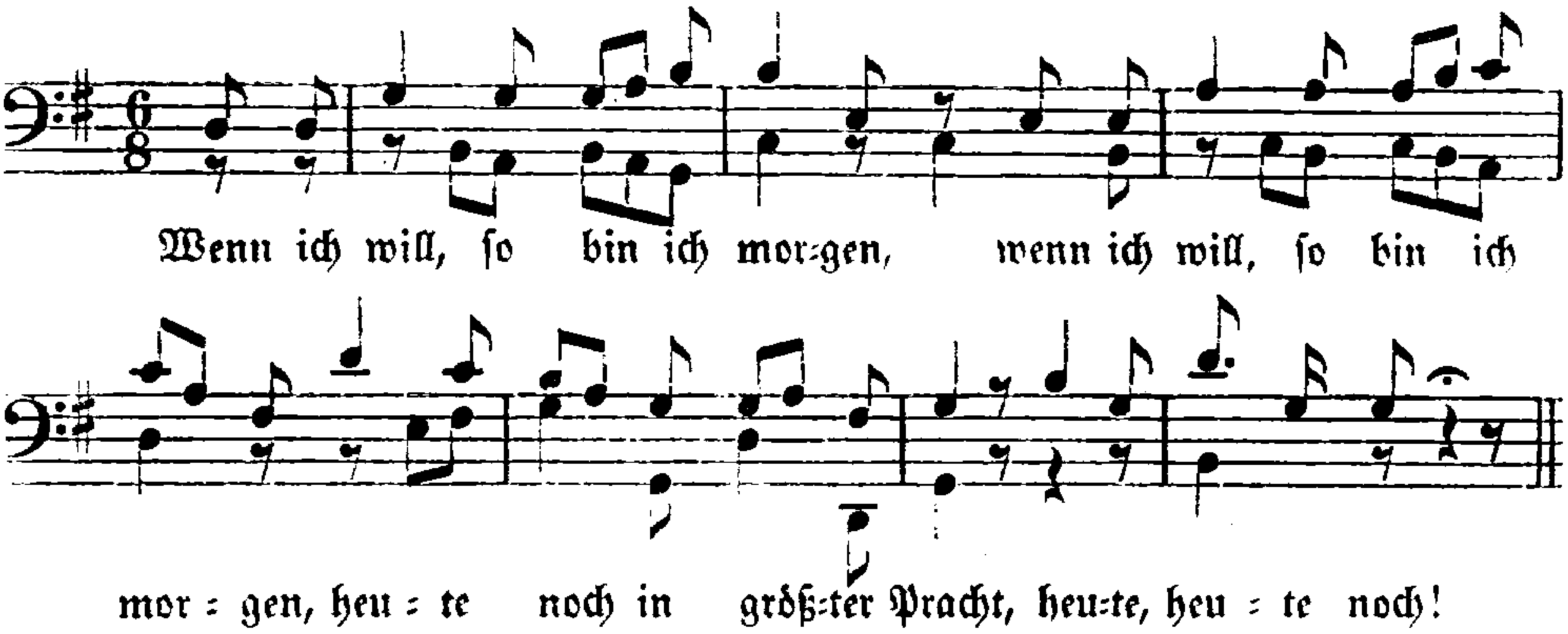
Im allgemeinen strebt Bendas Tonsprache trotz der Bevorzugung des Volkstons, den er mit besonderer Frische meistert, entschieden höheren Zielen zu. Das hat ihn zwar, wie alle Nachfolger Hillers, mitunter zu verstiegenem italienischem Pathos und überreichem Koloraturenflitter verführt, auf der anderen Seite aber auch eine Veredlung des gesamten Ausdrucks zur Folge gehabt, die sehr vorteilhaft von dem oft hausbackenen Tone Hillers absticht. Im Ausdrucke warmen, edlen Gefühls begegnet er sich, gewiß nicht zufällig, häufig mit Mozart, auch dessen plötzliche Emphasen im Flusse solcher Melodien fehlen nicht, wie z. B. in der Arie des Obristen im Dorfjahrmarkt I 2:



Nicht minder wird der eigentliche Volkston teils ins Graziöse, teils ins Gefühlvolle stilisiert, vgl. Sophiens Rondoliedchen im Walder mit der reizenden Koloratur:



und auch Valentin gibt seiner Freude über das nahe Glück in moderner Weise Ausdruck (Holzhauer 5):



Beide Stellen offenbaren zugleich eine weitere Seite des Bendaschen Talentes, die Hiller größtenteils abging: den frischen Humor. Er kommt besonders auch in der orchestralen Seite zum Ausdruck[1], die Benda überhaupt nicht nur technisch, durch starke Bevorzugung des Konzertierens, sondern auch poetisch äußerst geistreich weiterbildet, man merkt auf Schritt und Tritt seine beim Melodram errungene instrumentale Meisterschaft. Dahin gehören so manche poetischen Anspielungen in den Ritornellen[2], aber auch z. B. der Orchesterpart in der Militärarie des Dorfjahrmarktes (II 1), die gleich so manchen älteren italienischen Stücken dieser Art der Situation und Ausführung nach mit Figaros Non più andrai nahe verwandt ist[3].

Die Singspiele von Bendas Zeitgenossen Johann André (1741—1799), „Der Töpfer" 1773, „Die Bezauberten" 1777, „Das tatarische Gesetz" 1779, „Das wütende Heer" 1780[4], „Die Entführung aus dem Serail", 1781 stehen künstlerisch den Bendaschen zwar nach, ergänzen sie aber nach der Seite kecker Volkstümlichkeit und drastischen Humors;

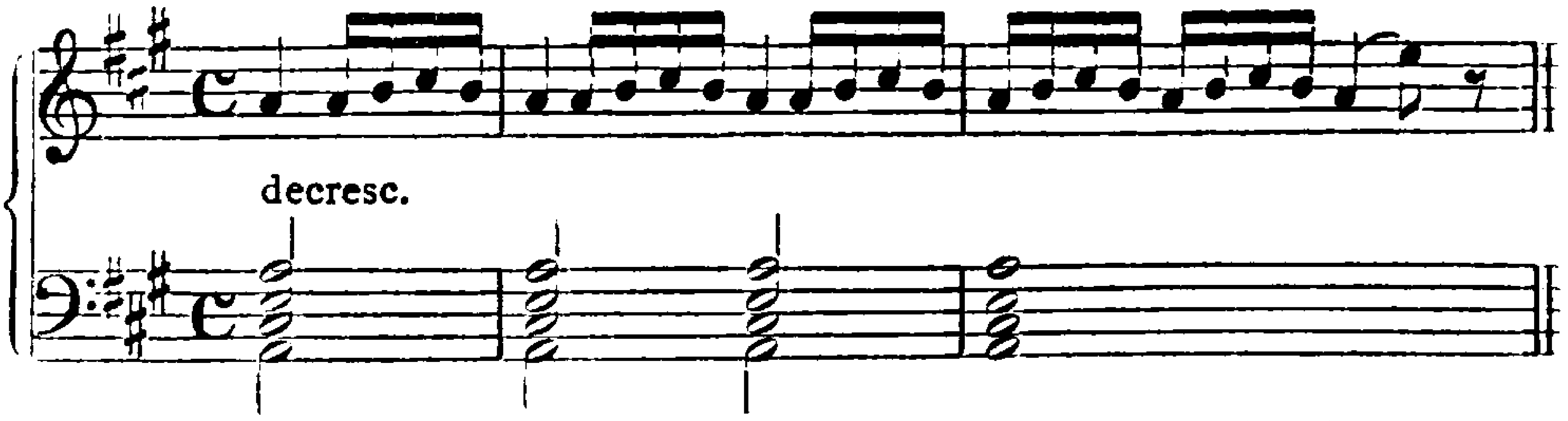
[1] Hierher gehört gleich der witzige Tusch der Instrumente in dem ersten Trinkerchor des Dorfjahrmarkts. [2] Vgl. Walder 3. [3] S. o. S. 435.
[4] Dichterisch wichtig als Vorläufer des Freischützterxtes, dessen wilde Jagd in diesem „wütenden Heer" vorweg genommen ist.

der Geist Standfußens scheint in modernerer Form wieder aufzuleben. Andrés Humor schillert in allen Farben, vom harmlos Drolligen bis zum Mürrischen und Spießigen; auch an Orchesterwitzen fehlt es nicht[1]. Der französische Geist ist bei ihm stärker am Werke als bei Benda. Das beweisen nicht allein seine Rhythmik, Melodik[2] und seine Vorliebe für das Rondo, sondern besonders der seiner Kunst eigene pittoreske Zug, der sich namentlich in mehr oder minder ausgeführten Orchestermalereien äußert (tempêtes).[3] Sein Orchester ist überhaupt nicht minder reich und glänzend bedacht als das Bendasche[4]. Auch in den Ensembles strebt er nach Pariser Muster höheren Zielen zu[5] und folgt seit dem „Tatarischen Gesetz" im Akkompagnato mit Glück den Spuren seines Zeitgenossen. Seine „Entführung" wird uns bei dem Mozartschen Werke wieder begegnen.

Der dritte Meister, der hier Erwähnung verdient, Chr. Gottl. Neefe (1748—1798), hat sich in seinen ersten Werken („Die Apotheke" 1771, „Amors Guckkasten" 1772) von allen am engsten an Hiller angeschlossen, dessen Geist und Formenwelt trotz der freien und moderneren Haltung noch deutlich zu erkennen sind. Die Verwandtschaft des Singspiels mit dem gleichzeitigen Berliner Liede wird hier besonders klar. Aber bald drängte es auch Neefe aus den alten Bahnen heraus. Schon sein „Guckkasten Amors" macht den allerdings wenig geglückten Versuch, dem Singspiel die antike Mythologie zuzuführen, „Zemire und Azor" erobern 1776 das romantische, „Die Zigeuner" und „Adelheid von Veltheim" 1781 das exotische Gebiet; die Adelheid gehört außerdem als orientalische Entführungsoper mit unter die unmittelbaren Vorläufer des Mozartschen Werkes. Seine sinnfälligste formale Neuerung war die Einführung des Bendaschen Melodrams in das Singspiel (Adelheid II 1); ob er die etwas frühere Mozartsche Zaïde gekannt hat, ist zweifelhaft; wahrscheinlich sind beide Meister unabhängig von einander

[1] In Roberts Arie Wütendes Heer II 8 bricht die Singstimme plötzlich ab: „macht mein Weibchen mich zum — —", ein Hahnruf der Oboen und Fagotte ergänzt das Bild des Hahnreis, ein Seitenstück zu dem damals beliebten, auch im Figaro auftauchenden Witz mit den Hörnern. [2] Auch die gesprochenen Zwischenbemerkungen in den Gesängen gehören dazu. [3] Vgl. die Zeichnung der wilden Jagd Wüt. Heer II 3—4, in deren Chorsätzen auch Glucks Vorbild nachwirkt. Die Szene ist außerdem nach Pariser Muster auch in der Ouvertüre benutzt. [4] Schon der Töpfer verlangt Klarinetten. [5] Vgl. besonders das Quintett des Töpfers (7) und die beiden groß angelegten Duette des Tatarischen Gesetzes (II 2) und des Wütenden Heeres (I 12).

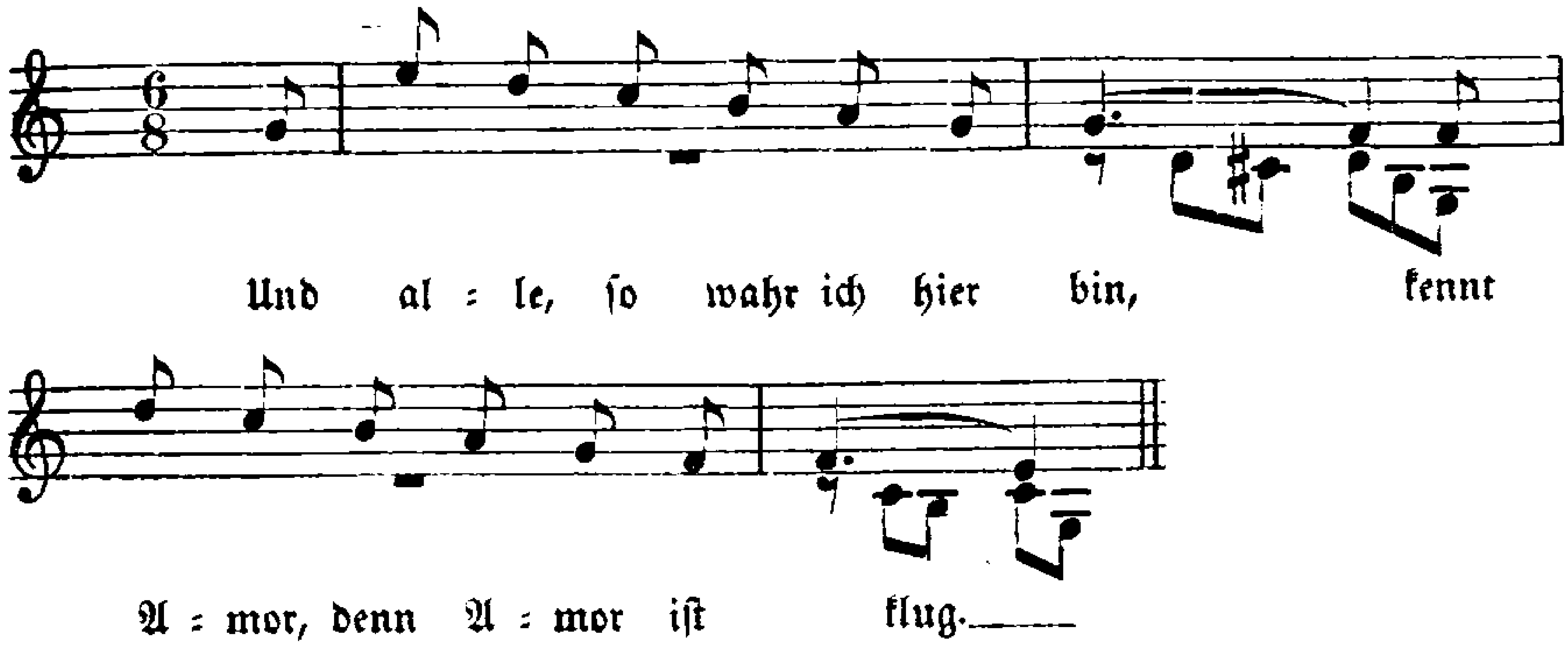
auf diesen damals ja sehr naheliegenden Gedanken verfallen. Ein neues Gesicht tragen bei Neefe aber auch die Ensembles an den Aktschlüssen. Schon in dem Schlußdivertissement von Amors Guckkasten — textlich übrigens einem drastischen Beispiel dafür, was sich auch das Singspiel bei all seiner Philistrosität an Lüsternheit mitunter leistete, — ist das Prinzip der strophischen Variation mit größter Freiheit und bester dramatischer Wirkung durchgeführt, und vollends die Adelheid beschließt ihre beiden Mittelakte mit großen, vielgliedrigen Finales, von denen das erste aus einer Kette verschiedener Sätze in Lied- und Arienform besteht, während das zweite seine Glieder durch freie Wiederholung einzelner Hauptthemen rondoartig zur Einheit zusammenzuschließen strebt, eine offenkundige Nachbildung der Piccinnischen Art[1]. An dramatischem Leben stehen beide freilich hinter den weit kürzeren Bendaschen Ensembles zurück. Davon steckt überhaupt in Neefes Liedern und dramatischen Kantaten durchschnittlich mehr als in seinen Singspielen, wo es sich meist nur in einzelnen, besonders originellen Stücken äußert. Auch das Pittoreske fehlt nicht; schon in der Apotheke sind das heuchlerische Frauenduett II 1 und die drastische Arie des hypochondrischen Trist II 4 gute Belege dafür. Dagegen kommt in der Adelheid das türkische Lokalkolorit, das doch so nahe gelegen hätte, nur in der Ouvertüre zum Ausdruck, einem Stück, das übrigens mit seinem beständigen Wechsel zwischen gewöhnlichem und Janitscharenorchester lebhaft an Mozarts Ouvertüre zur „Entführung" gemahnt. Dafür beginnt und schließt in Amors Guckkasten Komus seine erste Arie in überraschend witzigem Jahrmarktston[2]:



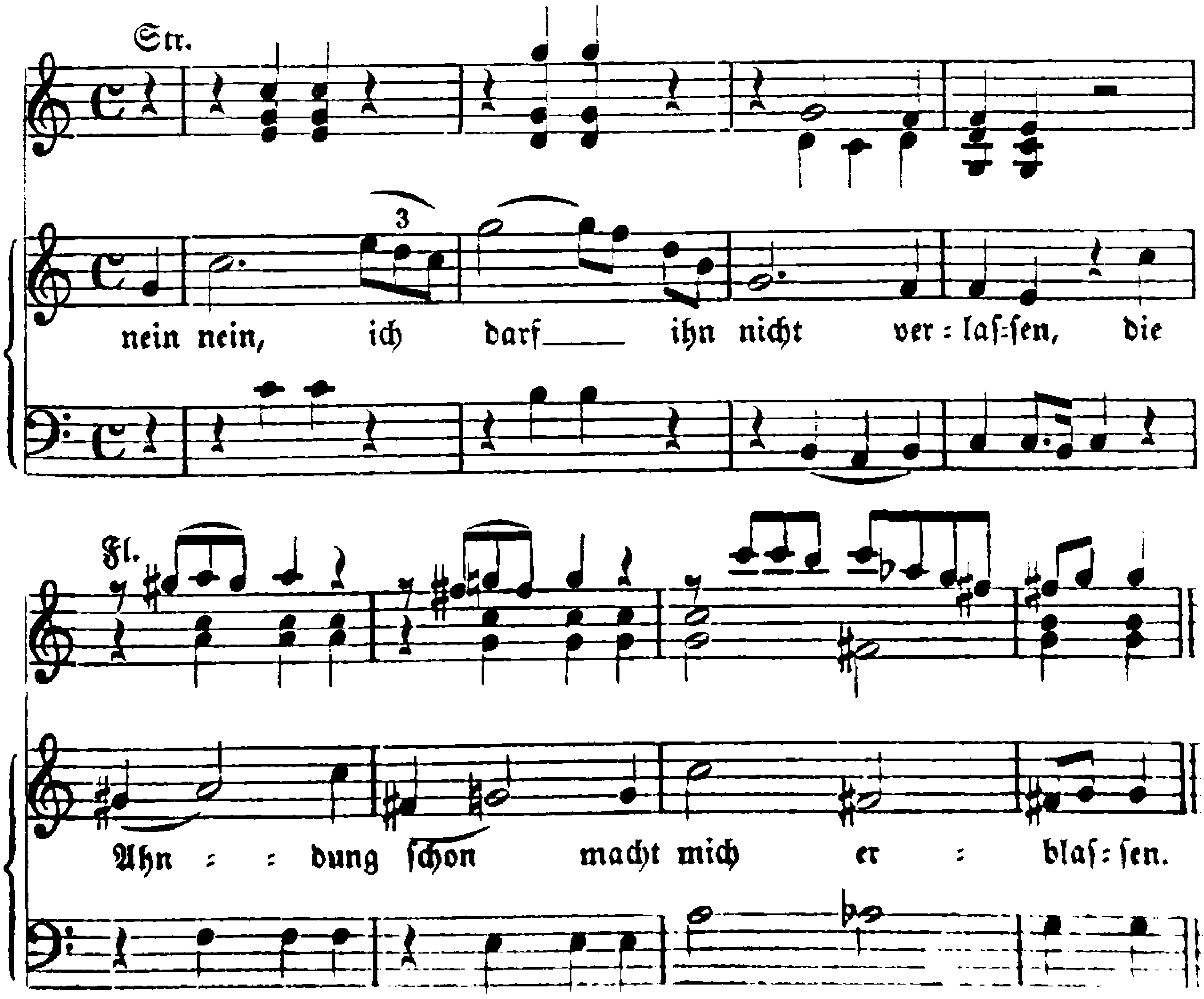
In derartigen scharf geschauten Einzelbildern ruht Neefes dramatische Stärke; zu einer durchgeführten Charakteristik finden sich dagegen nur Ansätze, wie z. B. gleich bei dem Enoch der Apotheke, wogegen der Mehmet der Adelheid, die Osmingestalt des Stückes, nur

[1] Das vierte besteht in einem eigentümlich hochgestimmten, auch im Satze strenger gehaltenen Chor. [2] Das gemahnt an die Art der „Serenaten" von 1777, vgl. Kretzschmar, Gesch. des neueren deutschen Liedes I 275 f.

ausnahmsweise über den Rahmen des gewöhnlichen, gutmütigen Singspielpolterers hinauswächst. Im allgemeinen bewährt sich Neefe auch in seinen Singspielen als ganz hervorragender, fortschrittlicher Melodiker; seine volkstümlichen Lieder wie seine Arien sind reich an geistvoller melodischer Entwicklung, sowie an poetischen Anspielungen und Wiederholungen. Mit Mozart berühren sie sich mehr als einmal: schon im Amors Guckkasten singt Psyche (15):



und in der Adelheid heißt es I 8:



In beiden Fällen liegen wohl allerdings gemeinsame italienische Quellen zu Grunde[1].

Während das norddeutsche Singspiel im Südwesten in der Stuttgarter Schule (J. F. Gauß, Chr. L. Dieter und J. R. Zumsteeg, sämtlich alten Eleven der Karlsschule[2]), eifrige Nachfolge fand, stieß es in Wien auf starken Widerstand. Er war nicht allein in den politischen und konfessionellen Gegensätzen[3] begründet, sondern besonders auch in der selbständigen musikalischen Kultur der Wiener, die man der fremden Kunst zu opfern keineswegs gesonnen war[4]. Vor allem sträubte sich die eingesessene Volksmusik gegen die Einführung des Hillerschen Stils. Man war dem Singspiel als solchem wohl gewogen, aber man wollte seinen Volkston aus eigenen Mitteln bestreiten. In der beliebten Stegreifkomödie, bei der die Musik ja stets eine große Rolle spielte — und zwar nicht allein mit Einzelgesängen, sondern auch mit Ensembles und Chören — fand das Singspiel bereits eine verwandte Gattung vor[5]. Dazu kam das in Österreich besonders beliebte Marionettentheater, das Haydn zu seinen Komponisten zählte[6] und die in Wien wie in Paris stark bevorzugte Parodie pflegte[7], und endlich regten sich seit etwa 1760 die ersten Versuche eines eigentlichen Singspiels[8].

Das „Nationalsingspiel" Josephs II. fand somit einen wohl vorbereiteten Boden. Fand sich ein Meister, der Talent, Kunstverstand, und den ernsten Drang nach höheren Idealen besaß, so konnte gerade

[1] S. o. S. 437. [2] In Schwaben hatte sich, wie im Liede, so auch in der dramatischen Kunst eine derbe, volkstümliche Richtung erhalten, die im Gegensatz zu den theoretisierenden Norddeutschen alles Heil im Zurückgehen auf die Musik des Volkes selbst erblickte. Den Beweis liefern Sammlungen wie die Ostracher Liederhandschrift und Rathgebers Tafelkonfekt mit ihren Liedern, Quodlibets und komischen Kantaten, namentlich aber Singspiele, wie des bekannten schwäbischen Geistlichen und Dialektdichters Seb. Sailer „Schöpfung" (1743, also lange vor Standfuß). Vgl. R. Lach, Denkschr. der Kais. Akad. der Wissensch. in Wien, phil.-hist. Klasse, Bd. 60, 1 (1917). Auch das Lied D. F. Schubarts ist aus diesem Boden erwachsen. Über die Singspielkomponisten der Karlsschule vgl. H. Abert, Herzog Karl Eugen u. s. Zeit, Heft 7 (Eßlingen 1905), S. 588 ff. [3] S. o. S. 875. [4] R. Haas DTÖ XVIII 1. [5] J. Haydn hat im Winter 1751/52 seine dramatische Tätigkeit mit einem derartigen Stücke „Der neue krumme Teufel" von J. F. v. Kurz begonnen. Pohl, Haydn I 153. [6] Pohl II 356. [7] Haas S. XXIV. Vgl. im allgemeinen noch Theaterkalender von Wien für 1772 S. 5 ff. [8] Haas zählt S. XXIII einige dieser Stücke auf, unter denen sich auch Mozarts „Bastien" befindet.

Wien die Stätte werden, von der in der Geschichte der deutschen Opernkunst ein neuer Aufschwung ausging. Die Vorbedingung dazu waren freilich, wie immer, die geeigneten Dichter, und an diesen mangelte es in Wien noch mehr als in Norddeutschland. Ein Blick auf den Spielplan des Nationalsingspiels zeigt ein ziemlich buntscheckiges Bild, das ohne originelle Züge Motive aus der französischen und italienischen komischen Oper und aus dem deutschen Lustspiel vor und nach Lessing mit mehr oder weniger Geschick neu verarbeitet; auch Ritterdrama und Geisterroman wirken nach: sie haben in Verbindung mit den Pariser Feerien und Zauberopern besonders zur Beliebtheit des Zaubersingspiels in Wien beigetragen. Die Charakterzeichnung ist ebenso unselbständig und plump wie der Dialog, der die Plattheiten der „Zauberflöte" zum guten Teil noch übertrifft[1].

Für den musikalischen Stil bieten Umlaufs „Bergknappen" ein lehrreiches Beispiel[2]. Da stehen Stücke im niedrigsten Wiener Volkston (12) neben stilisierten, die sich dem gleichzeitigen Kunstliede nähern (19), und neben voll entwickelten italienischen Koloraturarien (10) und Buffogebilden (11); selbst Reminiszenzen an die alte, strenge Art der Fuxschen Zeit fehlen nicht (5). Dazu kommen noch zwei musikalisch sehr wirkungsvolle Chöre, einige Ensembles, unter denen namentlich ein Terzett (4) durch gute Charakteristik der einzelnen Teilnehmer hervorragt, und endlich ein französischer Rundgesang am Schluß. Französisch ist auch die zweisätzige, eines vollen Abschlusses entbehrende Sinfonie. An stilistischer Mannigfaltigkeit ist demnach dieses Werk nicht allein Hiller und seiner Schule, sondern auch Mozarts Entführung entschieden überlegen; nur fehlt dem Komponisten das dramatische Gewissen: auf den Gedanken, alle diesen Stilarten dramatischen Zwecken dienstbar zu machen, ist er überhaupt nicht gekommen, sondern bedient sich ihrer lediglich zum Zwecke musikalischer Abwechslung, läßt seine Personen bald in diesem, bald in jenem Tone singen und verstößt damit nicht nur gegen die dramatische Charakteristik, sondern bisweilen auch gegen den gesunden Menschenverstand. Was hier für Möglichkeiten schlummerten, sollte erst Mozarts „Zauberflöte" offenbaren.

Damit tritt aber auch Mozarts scharfes Urteil über Umlauf in dem Briefe vom 6. Oktober 1781 in ein besonderes Licht, denn es spielt eben auf diese planlose Vielseitigkeit an[3]:

[1] Haas S. XXV. [2] Neudruck von Haas a. a. O., vgl. dazu A. Heuß, ZIMG XIII 164 ff. [3] B II 126.

Der Umlauf muß auch mit seiner fertigen Opera warten, die er in einem Jahre geschrieben hat; Sie dürfen aber nicht glauben, daß sie deswegen gut ist (unter uns gesagt) weil er ein ganzes Jahr dazu gebraucht hat. Diese Opera (aber unter uns) hätte ich immer für eine Arbeit von 14 bis 15 Tägen gehalten, besonders da der Mann so viele Opern muß auswendig gelernt haben! — und da hat er sich ja nichts als niedersetzen dürfen, und er hat es gewiß so gemacht — man hört es ja!

In diese beschauliche Welt der Umlauf, Ordonnez, Aspelmayr, Ulbrich und Genossen trat nun Mozarts Entführung selbst wie eine Fee aus dem vielgepriesenen Märchenland ein.

Die Entführung aus dem Serail

Daß die Wiener Abneigung gegen das norddeutsche Singspiel wesentlich nur der Musik, nicht aber auch den Texten galt, beweist die Beliebtheit, deren sich die Singspieldichtungen des Leipziger Kaufmanns **Christoph Fr. Bretzner** (1748—1807)[1] bei den Wiener Komponisten erfreuten[2]. Diesen Ruhm verdankte Bretzner nicht etwa einem hervorragenden dichterischen Talent — er ragt hierin kaum über den Durchschnitt hinaus — sondern einem feinen Spürsinn für das, was das große Publikum vom Singspiel erwartete. Er war in allen Sätteln gerecht, bevorzugte aber als ein Dichter, der sich auf der Höhe seiner Zeit fühlte, besonders die zauberhaften und romantischen Stoffe. Gerade seinen verbreitetsten Texten, dem „Irrwisch" und dem „Wütenden Heer", kommt deshalb trotz ihrem bescheidenen Kunstwert und ihrer Abhängigkeit von fremden Vorbildern eine gewisse geschichtliche Bedeutung zu: jener ist eine „romantische" Erlösungsgeschichte, dieses ein wichtiger Vorläufer des „Freischütz" und seiner wilden Jagd. Auch sein „**Belmont und Constanze oder die Entführung aus dem Serail**"[3] gehört des türkischen Lokalkolorits halber zu den Versuchen, dem Singspiel durch allerhand außergewöhnliche Reize neues Blut zuzuführen. Die Handlung ist folgende:

Belmonts Geliebte **Constanze** ist in die Gewalt des Bassa **Selim** geraten, der vergeblich um ihre Liebe wirbt. Als weiterer Gefangener befindet sich auch Belmonts ehemaliger Diener **Pedrillo** im Serail des Bassa; er hat die Aufsicht über dessen Gärten erhalten und dabei die Liebe von Constanzes Zofe **Blondchen** gewonnen. Belmont, durch Pedrillo von Constanzes Aufenthaltsort benachrichtigt, eilt herbei, wird aber

[1] E. Kneschke, Das deutsche Lustspiel in Vergangenheit und Gegenwart 1861. Bretzners Dichtungen erschienen gesammelt 1779 als Operetten I. Band und 1796 als Singspiele in Leipzig. [2] Haas S. XXV. [3] Erschienen in Leipzig 1781. Französische Bearbeitungen lieferten Ch. Deffrais 1857 und Pascal 1859 (Wilder S. 168). Über eine neugriechische Übersetzung für eine Aufführung in Alexandrien vgl. Hamburg. Musikzeitung 1889, Nr. 24.

zunächst samt Pedrillo von Osmin, dem Aufseher des Landhauses, hart abgewiesen. Indessen gelingt es Pedrillo zum großen Verdruß Osmins, seinen alten Herrn als geschickten Baumeister bei dem Bassa einzuführen. Der zweite Akt bringt zunächst eine komische Szene, worin Blondchen den gewalttätigen und lüsternen Osmin abfertigt, und eine ernste, die dem Bassa eine neue Abweisung durch Constanze einträgt. Dann macht Pedrillo den Osmin durch Wein unschädlich; die Liebenden verabreden ihre gemeinsame Flucht für die nächste Nacht. Im dritten Akt gelingt es Belmont, auf ein Zeichen Pedrillos mit Constanze zu entkommen; den Pedrillo dagegen, der mit Blondchen gleichfalls entwischen will, überrascht der noch schlaftrunkene Osmin. Sie reißen sich zwar los, aber Osmin läßt sie verfolgen und beide Liebespaare dem Bassa vorführen. Dieser befiehlt zuerst sie zu töten, erkennt aber dann in Belmont seinen Sohn und gestattet den Liebenden großmütig verzeihend die Heimkehr.

Eine bestimmte, italienische oder französische Vorlage hat sich für diesen Text bis jetzt noch nicht auffinden lassen. Sie hat auch wohl kaum existiert. Dagegen ist Bretzners Dichtung ein sinnfälliger Beweis für sein unleugbares Geschick, bereits bewährtes Gut aus den verschiedensten Gattungen und Zeiten zusammenzulesen und zu einem neuen Zugstück zu verschmelzen[1]. Weder die Charaktere, noch die Situationen, weder die Motive noch die türkische Umgebung sind irgendwie neu. Das Grundmotiv der Trennung und Wiedervereinigung zweier Liebender gehört zum eisernen Bestand des Singspiels in allen Ländern, zumal seit es zum Rührstück geworden war, und auch die abenteuerliche Form gewaltsamer Entführung war durchaus nichts neues. Derartige Rettungsgeschichten begannen eben damals wieder modern zu werden. Die Lösung des Knotens dadurch, daß Belmont sich als Sohn des Bassa entpuppt, ist ebenfalls ein uraltes dramatisches Motiv, das sich Bretzner zu Nutze gemacht hat. Das Liebespaar unterscheidet sich in nichts von seines Gleichen im älteren Singspiel[2]; es ist, wie sie alle, echt rationalistisch lediglich auf Liebe und Treue zugeschnitten, der edle Wettstreit am Schluß, für einander zu sterben, stammt sogar aus Metastasio. Pedrillo und Blondchen sind Absenker der alten confidenti der opera buffa; er zeigt mit seiner Hasenfußnatur diese Abkunft noch deutlicher als sie, die mehr französisches Blut in den Adern hat[3]. Die beiden Türken

[1] Vgl. darüber W. Preibisch SIMG X 430 ff. [2] Daß sie Spanier sind, ist ebenfalls schon alt. Bereits der Hamburger „Kara Mustapha" von 1682 stellt den Türken die beiden spanischen Gefangenen Don Gasparo und Donna Manuela gegenüber. [3] Über ihre englische Nationalität s. u.

Selim und Osmin endlich waren dem Publikum gleichfalls seit alters wohl vertraut. Die italienische Opernbühne kannte den Türken schon seit der venezianischen Zeit, wo man ihn aus seinen zahlreichen Raubzügen und Kriegen gründlich kennen gelernt hatte; in der neapolitanischen ist er der ernsten wie der komischen Oper bereits eng vertraut. Die komische Oper aller Länder führt die Türken als grausame Paschas, geriebene Kaufleute, dummdreiste Kadis, lüsterne Haremswächter u. dgl. ein; bald aber ändert sich unter dem Einflusse Rousseauscher Ideen das Bild, und der wilde Türke wird durch den edlen verdrängt; liebte man es doch damals besonders, der verderbten europäischen Kultur die entlegenen Völkerschaften als Beispiele guter Sitten vorzuhalten[1]. Verstärkt wurde die Stellung der Türkenoper noch durch die steigende Beliebtheit der orientalischen Märchenwelt (vgl. Gozzi), aus der ebenfalls manche Züge, wie z. B. die Überlistung Osmins durch den von Mohamed verbotenen Wein, herrühren.

Bretzners Bassa Selim vereinigt beide Anschauungen in sich, den grausamen Tyrannen, den Sultan Soliman der Zaide, und den edlen Ausländer. Osmin aber, der aufgeblasene, gewalttätige und dabei lüsterne Orientale, war ebenfalls in der opera buffa längst zu Hause, ja es handelt sich hier, wie der immer wiederkehrende Name Osmin (vergrößert Osmirone[2]) zeigt, um einen feststehenden Typus, der als Haremswächter, Palastaufseher u. a. in den Türkenstücken regelmäßig wiederkehrt.

Ein Dichter, der sich auf die Mache des Singspiels verstand, wie Bretzner, brauchte also bei dieser Fülle von Vorlagen nur zuzugreifen, um ein neues, wirkungsvolles Zugstück zu schaffen. Immerhin scheint er einzelne darunter bevorzugt zu haben. Die älteste davon ist La rencontre imprévue (Die Pilgrimme von Mekka) von Dancourt und Gluck aus dem Jahre 1764[3]. Der Grundgedanke der Fabel ist genau derselbe wie bei Bretzner, nur wird die Entführung vom Sultan schon im Plane vereitelt, auch sind der Liebhaber Ali und sein Diener Osmin ebenfalls Orientalen, und die Haupthandlung wird durch eine ganze Anzahl Episoden immer

---

1 Preibisch zählt a. a. O. eine ganze Reihe Türkenopern auf, die allerdings, namentlich was die opera buffa anlangt, nicht vollständig ist. Zur Ergänzung mögen noch angeführt werden Paisiellos Arabo cortese und Dardane, Grétrys Caravane du Caire (wo ebenfalls ein Osmin und ein Stummer auftreten) und die ins Phantastische spielende Isle sonnante Monsignys. 2 S. o. S. 440.
3 Marx, Gluck und die Oper I 271 ff. Preibisch S. 443 f.

wieder abgelenkt. Die von Martinelli gedichtete, 1768 von Jommelli für Stuttgart und 1777 von Jos. Schuster für Dresden komponierte opera semiseria: La schiava liberata[1] bewirkt die Befreiung der beiden Europäerinnen zwar nicht durch List und Gewalt, sondern durch friedliche Übereinkunft, stimmt aber dafür in der Gruppierung und Charakteristik der handelnden Personen ganz auffallend mit dem Bretznerschen Stücke überein. Jede Bretznersche Figur hat ihr Seitenstück bei Martinelli, nur sind Soliman und Selim, Vater und Sohn bei Martinelli, in der Entführung durch den einen Selim ersetzt, der von Soliman Hoheit und Würde, von Selim aber die hoffnungslose Liebe und die Großmut geerbt hat. Die verwandte Charakteristik der Personen hat sogar, wie bei der Eifersuchtsszene zwischen dem blöden Pedrillo und dem überlegenen Blondchen, dem Ständchen Pedrillos und dem buffomäßigen Wutausbruch Osmins „Erst geköpft, dann gehangen", der freilich von Stephanie stammt[2], zu entsprechenden Szenentypen geführt. Bretzner wird das Martinellische Werk wohl in Dresden gehört haben. Ob er dagegen die verwandten englischen Stücke The Sultan or a Peep into the Seraglio von J. Bickerstaffe und The Captive (1769) gekannt hat[3], ist zweifelhaft; sie beweisen nur, daß der Entführungsstoff in türkischem Gewande bereits vor Mozart in allen Ländern populär war. Dagegen war Bretzner sicher mit Großmanns Adelheid von Veltheim bekannt, die ja gleichfalls eine orientalische Entführungsgeschichte behandelt[4], nur daß das Liebespaar diesmal deutscher Nation ist. Eine große Rolle spielt wiederum der Haremswächter Mehmed. Die tragische Färbung, die bei Bretzner und Mozart die Figur Constanzes erhalten hat, mag wohl auf die Rechnung dieser Adelheid gehören; im allgemeinen steht freilich das Großmannsche Stück dichterisch weit unter dem Bretznerschen.

Der Bretznersche Text ist zwar ohne jeden höheren Schwung und

---

[1] H. Abert, Jommelli S. 435 ff., Preibisch S. 439 ff. [2] Albumazar droht bei Martinelli dem Räuber Giuliettas: »per li cappelli lo prenderei, con le mie mani lo graffierei, ne mai contento di strapazzarlo, di maltrattarlo, di bastonarlo, di fracassarlo farei che in polvere volasse ancor.« Abert S. 437. [3] Preibisch S. 446 ff. Merkwürdig ist allerdings die Verwandtschaft des ja ebenfalls als Engländerin bezeichneten Blondchen mit Bickerstaffes Roxelana, die dem auch hier Osmin genannten Haremswächter gegenüber die selbstbewußte Lady hervorkehrt und ihm ebenso wie Blondchen klar macht, daß die Frauen im Abendland eine ganz andere Behandlung von den Männern gewohnt seien als im Orient. [4] Inhalt bei H. Lewy, Chr. Gottl. Neefe, Rostock 1901 (Diss.) S. 58 f.

hat seinen guten Anteil an der Philistrosität der ganzen Gattung, überragt aber doch seine Vorlagen ganz entschieden an Klarheit und Einfachheit. Er belastet seine Handlung nicht wie Dancourt und Großmann mit allerlei Nebenfiguren und Episoden, sondern führt sie in gerader Linie zu Ende. Kein Wunder, daß die Dichtung noch im Jahre ihres Erscheinens 1781 zwei Komponisten fand, erst André, dann Mozart, 1784 folgte der Stuttgarter Dieter (s. oben) und 1790 der Biberacher J. H. Knecht[1].

Mozart selbst war diese Art von Stoff von der Zaide her wohl wohl vertraut. Höchst wichtig für sein ganzes dramatisches Schaffen sind aber die Änderungen, die er durch Stephanie an Bretzners Text vornehmen ließ. Auf unzulängliche Sänger brauchte er diesmal zum Glück keine Rücksicht zu nehmen, nur der Bravourgesang der Cavalieri[2] rang ihm einige Zugeständnisse ab, dagegen konnte er in den Partien Adambergers[3] und besonders Fischers durchweg aus dem Vollen schöpfen. Daß dieser Osmin unter Mozarts Händen himmelhoch über alle seines Gleichen hinauswuchs und die Reihe seiner klassischen Charakterfiguren in kaum noch zu überbietender Weise eröffnet, verdanken wir neben Mozarts Genie eben der Kunst dieses ausgezeichneten Sängers und Darstellers[4]. Der erste Schritt war, daß Osmin, der bei Bretzner nur eine Nebenrolle spielte, von Mozart in die Reihe der Hauptpersonen erhoben wurde. Er berichtet dem Vater am 26. Sept. 1781[5]:

---

[1] Von der Komposition A. J. Kuzzis (Gerber, N. Lex. III 154) ist nichts näheres bekannt geworden. Eine Vergleichung der vier übrigen Kompositionen bei Preibisch S. 457 ff. [2] S. o. S. 876. [3] Er wird allgemein wegen seiner schönen, echten Tenorstimme und seiner trefflichen Schule gerühmt. Nur in der Höhe fielen einige Nasentöne auf, Meyer, Schröder I 368. Gebler, Briefe 101. [4] Reichardt sagt von ihm in der Mus. Monatsschr. 1792, S. 67: „Er ist ein vortrefflicher Baßsänger; seine Stimme hat fast die Tiefe des Violoncells und die natürliche Höhe eines Tenors (ihr Umfang war C—a′), dabei ist weder seine Tiefe schnarrend noch seine Höhe dünn; die Stimme gibt mit Leichtigkeit, Sicherheit und Annehmlichkeit an. Zum Lobe seiner Singart darf man nur sagen, daß er ein braver Schüler des großen Tenoristen Raaff ist, der in der ganzen europäischen singenden Welt für den ersten Tenoristen galt und immer noch gilt. Auch hat er mehr Fertigkeit und Leichtigkeit in der Kehle als vielleicht noch je ein Baßsänger gehabt hat, und in seiner Action weiß er sich auf dem ernsthaften Theater wie auf dem komischen zu nehmen". Gebler, Briefe 105: „Ein vortrefflicher Bassist, welcher die tiefsten Töne mit einer Völle, Leichtigkeit und Annehmlichkeit singt, die man sonsten nur bei guten Tenoristen antrifft". [5] B II 121 f. Von den drei übrigen Komponisten hat nur Knecht die geänderte Form Mozarts benutzt.

Die Oper hatte mit einem Monologue angefangen, und da bat ich Herrn Stephanie, eine kleine Ariette daraus zu machen, — und daß, anstatt nach dem Liedchen des Osmin die Zwey zusammen schwätzen, ein Duo daraus würde. — Da wir die Rolle des Osmin Hrn. Fischer zugedacht, welcher gewiß eine vortreffliche Baßstimme hat, — ohngeacht der Erzbischof zu mir gesagt, er singe zu tief für einen Bassisten, und ich ihm aber betheuert, er würde mit nächsten höher singen — so muß man so einen Mann nutzen, besonders da er das hiesige Publicum ganz für sich hat. — Dieser Osmin hat aber im Original-Büchel das einzige Liedchen zum singen und sonst nichts, außer dem Terzett und Finale. Dieser hat also im ersten Act eine Aria bekommen und wird auch im zweyten noch eine haben. Die Aria hab ich dem Hrn. Stephanie ganz gegeben — und die Hauptsache der Musik davon war schon fertig, ehe Stephanie ein Wort davon wußte. — Sie haben nur den Anfang davon, und das Ende, welches von guter Wirkung seyn muß.

So treten Belmont und Osmin, für Mozart die beiden Hauptgegenspieler der Oper, gleich zu Anfang einander scharf gegenüber, jeder mit einem außerordentlich charakteristischen Stück und ohne daß der gesprochene Dialog sich länger ausbreiten könnte. Nimmt man nun noch hinzu, daß Belmontes „Ariette" in hochpoetischer Weise schon in der Ouvertüre anklingt, so erkennt man schon aus diesem Anfang, mit wie ganz anderen Augen Mozart seinen Stoff betrachtete als Bretzner. Auch im zweiten Akt wurde dem Osmin zuliebe aus einem ursprünglichen Dialog ein Duett, diesmal mit Blondchen zusammen (9). Dagegen fiel das nichtssagende Duett zwischen Constanze und Blondchen „Hoffnung, Trösterin im Leiden" zu Gunsten einer zweiten Arie Blondchens weg (12); die Freude über die bevorstehende Rettung sollte zunächst von Blondchen allein ausgesprochen werden. Constanze aber erhielt ebenfalls eine neue Arie, sodaß das ursprüngliche Duett gleichsam in zwei Arien aufgelöst wurde; es ist die Bravourarie „Martern aller Arten" (11), dramatisch entschieden ein Mißgriff, da sie eine bereits dagewesene Situation nur wiederholt.

Höchst bezeichnend für Mozart ist sein Verhältnis zu der eigentlichen Entführungsszene. Die stand bei Bretzner in Form eines großen Ensemblesatzes am Anfang des dritten Aktes. Er beginnt mit einem Duett des auf der Lauer stehenden Paares Belmont und Pedrillo, in das die bekannte Romanze eingelegt ist[1]. Dann entführt Belmont seine Constanze; als Pedrillo mit Blondchen ein Gleiches tun will, erscheint der noch schlaftrunkene Osmin, bemerkt die Flucht und läßt

[1] Vgl. die Behandlung bei André und Dieter, Preibisch S. 471 f.

alle vier von der Wache einholen. Alle Bitten und Bestechungsversuche nützen nichts, sondern steigern nur die Wut und Rachsucht des Türken, sodaß das Stück in höchster Erregung schließt. Mozart erkannte sofort, daß hier ein unvergleichliches Finale vorlag, er wollte deshalb „dieses charmante Quintett oder vielmehr Finale lieber zum Schluß des zweiten Actes haben"[1], wo bei Bretzner die beiden Paare in einem Quartett ihrer Zuversicht einen ziemlich farblosen Ausdruck verleihen. Dieses Entführungsfinale sollte der Höhepunkt des Ganzen werden, nachdem Mozart bereits jenes Ensemble zu Beginn des dritten Aktes zu komponieren angefangen hatte[2]. Damit war aber die Notwendigkeit einer „großen Veränderung, ja einer ganz neuen Intrige" gegeben, denn für den dritten Akt blieb auf diese Weise nur noch die Lösung des Knotens durch den verzeihenden Selim übrig, es sei denn, man hätte diese Szene als Schlußstück noch in aller Kürze jenem Finale angeschlossen, was freilich wiederum den Schluß übers Knie gebrochen und der Oper ihren abendfüllenden Charakter genommen hätte. An dem Unvermögen Stephanies, für den dritten Akt eine „neue Intrige" zu ersinnen, ist jene Umarbeitung allem Anscheine nach gescheitert. Die Entführungsszene blieb an ihrer alten Stelle, wurde aber jetzt nicht mehr als Ensemble, sondern, mit Ausnahme der Romanze, als reine Dialogszene behandelt, dagegen bekamen die Hauptpersonen Belmont und Osmin, wie im ersten Akt, abermals zwei neue, charakteristische Arien (17, 19), das Duett Belmonts und Constanzes (20) wurde nur den Worten, aber nicht der Situation nach geändert, eine Bretznersche Arie Constanzes „Ach mit freudigem Entzücken" gestrichen. Die Lösung des Schlusses wurde dem Wiener Geschmacke zuliebe verändert. Jetzt verzeiht der Bassa den Liebenden nicht mehr, weil er in Belmont seinen Sohn erkennt, sondern aus reiner Großmut, die nach einem Berichte damals in Wien Mode war[3]. Bretzner bringt endlich als Schlußmoral den geistreichen Satz, daß der Himmel sich zwar oft bewölke, durch einen Sonnenstrahl aber immer wieder zur Heiterkeit zurückgeführt werde. Stephanie läßt dagegen in einem Vaudeville Alle der Reihe nach dem Bassa ihren Dank für seinen Edelsinn abstatten, worauf ein Chor zu seinem Lobe die Oper beschließt.

[1] B II 124. [2] Das Duett zwischen Belmont und Pedrillo vor der Romanze ist zum größten Teil in der Skizze vorhanden (K.-V. 389, S. XXIV. 42).
[3] Cramer, Magaz. d. Mus. II 1057.

Aber auch der Schluß des zweiten Aktes blieb nicht ohne Änderung. Auch hier erhielt Belmont noch eine Arie (15), vor allem aber trat an die Stelle des farblosen Quartetts bei Bretzner ein neues, dramatischeres, das gleichsam ein kleines Drama für sich einschließt: Wiedervereinigung, Entzweiung durch Eifersucht und Versöhnung der beiden Liebespaare.

Diese Veränderungen strafen die oft, selbst von R. Wagner[1], aufgestellte Behauptung Lügen, Mozart habe wahllos alle Texte, die ihm unter die Hände gekommen seien, komponiert. Er hatte, wie man sieht, im Gegenteil schon an dem Bretznerschen Texte recht viel auszusetzen, und, was noch mehr heißen will, seine Änderungsvorschläge bedeuten mit der einen Ausnahme der Marternarie zugleich auch Verbesserungen. Die ganze Handlung wurde durch das schärfere Herausarbeiten der einzelnen Charaktere in eine höhere Sphäre gehoben, ihr Grundgedanke erhielt dadurch, daß Osmin zum Hauptgegenspieler des Liebespaares aufrückte, eine ungemeine Vertiefung weit über den Rahmen des Singspiels hinaus. Alle Zusätze Mozarts sind scharf geschaute musikalische Porträts, vom bühnenkundigen Auge des Musikers aufgenommen und vom Dichter, so gut es in seinen Kräften stand, ausgeführt. Mozart hatte seinen Dichter da, wo er ihn haben wollte, er verteidigte ihn deshalb auch gegen den Vater am 13. Oktober 1781[2]:

Nun wegen dem Text von der Opera. — Was des Stephanie seine Arbeit anbelangt, so haben Sie freylich Recht — doch ist die Poesie dem Charakter des dummen, groben und boshaften Osmin ganz angemessen, und ich weiß wohl, daß die Verseart darin nicht von den besten ist; doch ist sie so passend mit meinen musikalischen Gedanken (die schon vorher in meinem Kopfe herum spazierten) übereins gekommen, daß sie mir nothwendig gefallen mußte; und ich wollte wetten, daß man bey dessen Aufführung nichts vermissen wird. Was die in dem Stück selbst sich befindende Poesie betrifft, könnte ich sie wirklich nicht verachten. — Die Aria von Belmont: O wie ängstlich rc. könnte fast für die Musik nicht besser geschrieben seyn. — Das Hui und Kummer ruht in meinem Schooß (denn der Kummer kann nicht ruhen) ausgenommen[3] ist die Aria auch

---

[1] Oper und Drama, Ges. Schriften III 246. [2] B II 127 ff. [3] In der Arie der Constanze (6) heißt es:

Doch im Hui schwand meine Freude,
Trennung war mein banges Los;
Und nun schwimmt mein Aug' in Tränen,
Kummer ruht in meinem Schoß.

Man beachte auch hier die Kritik dem unlogischen „ruhenden Kummer" gegenüber

nicht schlecht, besonders der erste Teil; und ich weiß nicht, — bey einer Opera muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter seyn. — Warum gefallen denn die welschen komischen Opern überall? mit all dem Elend, was das Buch anbelangt? sogar in Paris, wovon ich selbst ein Zeuge war? — Weil da ganz die Musik herrscht und man darüber alles vergißt. Um so mehr muß ja eine Opera gefallen, wo der Plan des Stückes gut ausgearbeitet, die Wörter aber nur bloß für die Musik geschrieben sind und nicht hier und dort, einem elenden Reim zu gefallen (die doch bey Gott zum Werthe einer theatralischen Vorstellung, es mag seyn, was es wolle, gar nichts beytragen, wohl aber eher Schaden bringen) Worte setzen oder ganze Strophen, die des Componisten seine ganze Idee verderben[1]. — Verse sind wohl für die Musik das Unentbehrlichste, aber Reime — des Reimens wegen — das Schädlichste; die Herrn, die so pedantisch zu Werke gehen, werden immer mit sammt der Musik zu Grunde gehen. — Da ist es am besten, wenn ein guter Componist, der das Theater versteht und selbst etwas anzugeben im Stande ist, und ein gescheidter Poet als ein wahrer Phönix zusammen kommen — dann darf einem vor dem Beyfalle des Unwissenden auch nicht bange seyn. — Die Poeten kommen mir fast vor, wie die Trompeter mit ihren Handwerkspossen; wenn wir Componisten immer so getreu unsern Regeln (die damals, als man noch nichts Besseres wußte, ganz gut waren) folgen wollten, so würden wir eben so untaugliche Musik, als sie untaugliche Bücheln verfertigen.

„Nun habe ich Ihnen, dünkt mich, genug albernes Zeug daher geschwätzt". Mit dieser echt Mozartschen Selbstironie schließt der Brief, neben den Ausführungen über den Idomeneo eines der seltenen Selbstbekenntnisse Mozarts über seine Stellung zu der damals so heiß umstrittenen Frage nach dem Verhältnis zwischen Wort und Ton in der Oper.

Die Worte sind viel mißverstanden worden, besonders als Mozart das Unglück hatte, in den Kampf um R. Wagners Musikdrama hineingezogen zu werden. Es muß also kurz darauf eingegangen werden, zumal da es sich dabei um die geistigen Grundlagen der Mozartschen

---

Über das „Hui" hatte Mozart seinem Vater schon vorher geschrieben (26. September 1781); „Das Hui habe ich in schnell verändert, also: Doch wie schnell schwand meine Freude etc. Ich weiß nicht, was sich unsere deutschen Dichter denken; wenn sie schon das Theater nicht verstehen, was die Opern anbelangt, so sollten sie doch wenigstens die Leute nicht reden lassen, als wenn Schweine vor ihnen stünden. Hui Sau!"   [1] Reichardt verwirft in seinem Brief über die musikalische Poesie (Anhang seiner kleinen Schrift über die deutsche komische Oper. Leipzig 1774), S. 115 ebenfalls den Reim.

Oper überhaupt handelt. Allerdings muß zunächst vor dem verhängnisvollen Glauben gewarnt werden, als gäbe es ein einziges, unverrückbares dramatisches Ideal, dem der eine Meister mehr, der andere minder nahe gekommen wäre. Gerade unsere drei größten neueren Musikdramatiker, Gluck, Mozart und Wagner, beweisen das Gegenteil. Dank dem Unterschiede der Persönlichkeiten sowohl als der dramatischen Anschauungen der betreffenden Zeitalter nimmt jeder einzelne von ihnen nicht nur dem Grundproblem des musikalischen Dramas, dem Verhältnis zwischen Poesie und Musik, sondern auch dem allgemeinen Problem des Dramas gegenüber eine so eigentümliche und selbständige Stellung ein, daß wir entschieden besser daran tun, den Gesetzen ihres eigenen Schaffens nachzuspüren, als sie einem postulierten allgemeinen Gesetze unterzuordnen, das sich bei kräftigerem Zufassen als Schall und Rauch erweist.

Alles musikdramatische, ja im Grunde alles vokale Schaffen beginnt mit einer vom Musiker bewußt oder unbewußt an seinem Texte geübten Kritik. Der Satz, daß man die dramatischen Eigenschaften eines Komponisten an der Wahl seiner Texte erkenne, hat entschieden etwas Richtiges: Dichtungen, deren poetischer Gehalt nicht über die Konvention einer bestimmten Zeit hinausreicht oder die schon in ihrer Anlage musikwidrig sind, hat, wie die Neapolitaner und Webers Euryanthe lehren, auch die geistvollste Musik nicht dauernd über Wasser zu halten vermocht. Dabei braucht jener poetische Goldgehalt, dessen ein Libretto zu seiner dauernden Wirkung bedarf, nicht einmal vom Dichter selbst ausgemünzt zu sein, wenn er nur überhaupt vorhanden und der Musiker genial genug ist, ihn aus allen Schlacken herauszuholen. Dies führt uns aber sofort zu der grundlegenden Frage, auf welche verschiedene Weise die Inspiration des Musikers durch den Dichter überhaupt erfolgen kann. Der idealste Fall, die Vereinigung des Dichters und des Musikers in einer Person, wie sie bei R. Wagner vorliegt, scheidet wegen seiner ungemeinen Seltenheit von vornherein aus. Aber auch die Dichter, die imstande sind, ihre Textbücher poetisch wertvoll und dabei doch aus dem Geiste der Musik heraus zu gestalten, sind in der Operngeschichte spärlich genug gesät. Calsabigi kam diesem Ideal zwar nahe, vermochte es jedoch wegen seines Mangels an ursprünglicher Schöpferkraft nicht voll zu erreichen. Erst Gluck schuf aus seinen Texten Werke von bleibender Größe, aber, wie gezeigt wurde, zunächst nicht als Musiker, sondern als dramatischer

Denker. Er ist der schroffste Verfechter der Anschauung, daß in der Oper die dramatisch-dichterische Konzeption die Hauptsache ist.

Ganz anders Mozart. Seine angebliche Kritiklosigkeit seinen Texten gegenüber wird nicht allein durch das Studium der „hundert Bücheln" vor der Komposition des Figaro, sondern vor allem durch die oben angeführten Bemerkungen über die Unfähigkeit der zeitgenössischen Librettisten gründlich wiederlegt. Seinem scharfen Auge entging der Tiefstand der zeitgenössischen Singspieldichtung nicht, es durchschaute auch, wie der prachtvolle, echt Mozartsche Vergleich mit den „Handwerkspossen der Trompeter" lehrt, den Grund alles Übels, das stumpfsinnige Kleben an der Schablone, das Fehlen jedes frischen Luftzuges. Auch das Handwerk dieser Poeten war ihm wohl vertraut, wie seine heftigen Worte über ihr ödes Reimgeklingel beweisen. Wohl waren diese Mißstände den bedeutenderen unter seinen Vorgängern, z. B. Benda, bereits zum Bewußtsein gekommen, und an Versuchen, den Puppengestalten dieser Texte individuelleres Leben einzuhauchen hatte es nicht gefehlt. Aber es war doch bei mehr oder minder geglückten Ansätzen geblieben — der Respekt vor den Dichtern und dem Publikum zwang jene Meister immer wieder in die alte Sphäre zurück. Mozart kennt diese Rücksicht nicht mehr. Wäre er von Gluckschem Geblüte gewesen, so hätte er sich zunächst nach einem Dichter umgesehen, der mit starker Hand den ganzen Augiasstall gereinigt und ihm Muster einer neuen, geläuterten Singspielgattung vorgelegt hätte. Aber dieses spekulative Vorgehen war nicht seine Sache. Seine ungeheure musikalische Schöpferkraft wies ihn auf einen ganz andern Weg. Der Kernsatz seiner ganzen Opernästhetik liegt in den wenigen Worten jenes Briefes: „Da ist es am besten, wenn ein guter Komponist, der das Theater versteht und selbst etwas anzugeben im Stande ist, und ein gescheiter Poet als ein wahrer Phönix zusammenkommen". Kurz vorher stellt er den welschen komischen Opern, „in denen die Musik herrscht", eine idealere Opernkunst entgegen, „worin der Plan der Stücke gut ausgearbeitet" ist. Von diesen beiden Stellen aus will auch jenes andere, oft angeführte und viel mißdeutete Wort verstanden sein, daß „in der Oper die Poesie schlechterdings die gehorsame Tochter der Musik sein" müsse. Der Musiker, dem sich nach Mozarts Forderung der Dichter unterzuordnen hat, ist eben nicht der nächste beste, sondern nur derjenige, der kraft einer gründlichen Kenntnis des „Theaters", d. h. der dramatischen Dinge

überhaupt, imstande ist „etwas anzugeben“, d. h. die Initiative bei der gemeinsamen Arbeit zu ergreifen, wenn es nötig ist. Es handelt sich also hier durchaus nicht um einen Freibrief für den absoluten Musiker, der ihm gestattete, ohne Rücksicht auf den Text selbstherrlich seine Künste spielen zu lassen, sondern nur um einen Appell von dem dramatisch schlecht unterrichteten Dichter an den besser unterrichteten Musiker. Und Mozart war damit vollständig im Recht, denn er war tatsächlich den damaligen Dichtern an dramatischer Kenntnis himmelhoch überlegen, von seinem genialen psychologischen Scharfblick gar nicht zu reden. Es war nur sein angestammtes Herrenrecht, das er da über sie ausübte; genügten sie doch oft kaum seiner ersten Forderung nach einem „gut ausgearbeiteten Plan“. Die Umarbeitung des Bretznerschen Textes, die Stephanie nach seinen Angaben vornehmen mußte, liefert den besten praktischen Beleg für diese Anschauungen: man sieht, wie der Plan zum Teile völlig verändert wird, und erkennt als die Hauptaufgabe des Dichters, die einzelnen Soli, Ensembles und Chöre so auf das Ganze zu verteilen, wie es dem Komponisten dramatisch am wirksamsten erscheint.

Mozart ließ sich also zunächst von seinen Texten ganz allgemein anregen, d. h. seine Phantasie in eine bestimmte Richtung lenken. Dann aber erfolgte sofort der eigentliche Schöpferakt, und der war nicht, wie bei Gluck, rein geistiger, verstandesmäßiger, sondern künstlerisch-schöpferischer, musikalischer Natur. Er nahm den dichterischen Grundriß nicht als etwas Feststehendes hin, das der Musiker nur in vollen Farben auszuführen hätte, sondern schmiedete ihn in der Glut seiner musikalisch-dramatischen Phantasie sofort um. Auf die Verse des Dichters kam es ihm dabei nicht selten überhaupt nicht an; die Musik der ersten Osminarie z. B. „spazierte bereits in seinem Kopfe herum“, ehe er den Text in Händen hatte. Stimmte nun in derlei Fällen der Text auch nur einigermaßen mit dem ihm vorschwebenden Bilde überein, so ließ er ihn im Vertrauen auf die Macht seiner Tonsprache stehen, wo nicht, so mußte er geändert werden. Was Mozart auf diese Weise aus seinen oft banalen Texten herausholte, hat von jeher die größte Bewunderung erregt. Die ursprünglichen Verse verhalten sich dazu wie hilfloses Gestammel gegenüber der monumentalen Sprache des Genies. Seine musikalische Intuition reißt wie mit einem Zauberschlage alle diese hausbackenen Gestalten aus dem trüben Schlamme der Konvention in das Gebiet des echt Mensch-

lichen in seiner ganzen Fülle empor. Er hat gewiß nicht die Absicht gehabt, „durch schöne Musik den Sinn ganz von den unzulänglichen Texten abzulenken“[1]. Sicherlich gehören Schönheit und Ebenmaß zu den Haupteigenschaften seiner Kunst, aber sie entsprachen durchaus einer allgemeinen Forderung der damaligen Zeit, der sich auch Gluck trotz seiner wachsenden Neigung zum Deklamatorischen stets gebeugt hat. Die Hauptsache ist vielmehr auch bei Mozart das Streben nach dramatischem Ausdruck. Es hat bei ihm nicht wie bei Gluck zu einer Kriegserklärung an die bestehende Formenwelt geführt, sowenig er, wie jener Brief lehrt, die überkommenen „Regeln“ als etwas Unantastbares, Geheiligtes ansah. Aber jene Formen genügten seinem dramatischen Ideal, zumal in der freien Umbildung, die er ihnen zuteil werden ließ. Auch darin hat er die Ansprüche des Musikers gegen den Dichter durchzusetzen verstanden.

Jenes Ideal sah nun freilich wiederum ganz anders aus als das Glucksche. Es kennt weder die Unterordnung des Ganzen unter eine monumentale Grundidee[2], wie sie in den italienischen, noch die Zurückführung der Charaktere auf die einfachsten Formeln, wie sie in den französischen Reformopern Glucks zu Tage tritt. Wohl sind auch für ihn die Charaktere, und zwar noch weit ausschließlicher als für Gluck, die Hauptsache. Ihre Darstellung, Entwicklung und ihr Widerspiel sind für ihn der eigentliche Inhalt des Dramas, weit mehr als das dramatische Geschehen als solches. Darum konnte er sich auch bis zum Schluß mit gesprochenem Dialog und Seccorezitativ begnügen[3]. Seine Phantasie verschmäht es, den Gang der Handlung Schritt für Schritt in Tönen wiederzugeben, sie greift nur die entscheidenden Momente heraus und stellt an ihnen in großen, reich ausgeführten Seelengemälden die Entwicklung der einzelnen Charaktere dar. Sie vertraut darauf, daß die Kraft ihrer Tonsprache den Zuschauer auch während jener Zwischenpartien im Banne hält, bis eine neue Wendung der Handlung auch einen Wechsel jener Charakterbilder nötig macht. Findet er es aber für angemessen, einen größeren Komplex dramatischen Geschehens musikalisch voll auszugestalten, so wählt er dazu nicht etwa die Form des Orchesterrezitativs, sondern die des dramatischen Ensembles und Finales. Im Grunde kommt

[1] A. Schweitzer, J. S. Bach, 2. Aufl. 1915. S. 432 f. [2] Nur die Zauberflöte macht hiervon eine Ausnahme. [3] Bezeichnend dafür ist die geringe Rolle, die bei Mozart das Orchesterrezitativ spielt.

es ihm auch hier nicht sowohl auf den dramatischen Verlauf als solchen an, sondern auf die Eindrücke, die davon gleichzeitig auf die verschiedenen Charaktere ausstrahlen, auf die Wandlungen, die ein solches Gegenspiel bei ihnen erzeugt. Es ist kein Zufall, daß gerade Mozart bis auf den heutigen Tag als der unerreichte Meister des dramatischen Ensembles dasteht. Der ganz einzige Bund, den in seiner Persönlichkeit dichterische Intuition und musikalisches Schöpfertum eingehen, ließ ihn hier ein besonderes Vorrecht der Musik in vollendeter Weise ausnützen: die Fähigkeit, Gedanken und Gefühle, die verschiedene Personen gleichzeitig bewegen, auf einmal zum Ausdruck zu bringen und außerdem noch im Orchester die äußere Situation anzudeuten.

So ist Mozarts Dramatik in erster Linie Charakterdramatik. Aber auch der Begriff des dramatischen Charakters ist bei ihm ein anderer als bei Gluck. Die Gluckschen Charaktere gleichen verkörperten Begriffen, sie erhalten ihr ganzes Licht und Leben von der Idee, deren Träger sie sind, alle sonstigen Regungen, die damit nichts zu tun haben, werden bei der Wiedergabe streng fern gehalten[1]. Für Mozart dagegen, der sich auch hierin als moderner Geist erweist, ist der einzelne Charakter nicht der Vertreter einer bestimmten Idee, sondern eine unteilbare Einheit lebendiger Seelenkräfte, etwas Einmaliges, Individuelles, das seine Entwicklungsmöglichkeiten nur in sich selbst trägt. Gewiß sind auch die Mozartschen Charaktere Typen, d. h. sie weisen über sich selbst hinaus auf ein Allgemeines hin, aber sie behalten dabei doch ihr individuelles Gepräge und verlieren sich niemals ins Begriffliche oder gar Allegorische. Diese Art war aber von Hause aus auf die volle schöpferische Kraft des Musikers angewiesen. Seine Aufgabe bestand eben darin, alle die vielverschlungenen Regungen ans Licht zu ziehen und in seelische Tiefen hinabzuleuchten, die den Poeten verschlossen blieben. Ein Gluckscher Charakter ist in seinen wenigen Grundzügen von vornherein fertig, alle Phasen der Handlung dienen nur dazu, dieses Grundwesen noch zu steigern. Ein Mozartscher dagegen ist bei all seiner Einheitlichkeit stets in Bewegung, er offenbart immer wieder neue Seiten, Nebenzüge, die kommen und wieder verschwinden und doch dadurch die Einheit nicht zerstören, sondern nur bekräftigen. Die Gestalten in Mozarts Singspielen und Buffoopern

[1] S. o. S. 680 ff.

tragen deshalb auch weit mehr Wirklichkeitsgepräge als die Gluckschen Idealfiguren. Allerdings verstand Mozart unter Wirklichkeit nicht etwa, wie die gleichzeitigen Stürmer und Dränger in der Literatur, das Nächstliegende, „Zeitgemäße", sondern das, was zu allen Zeiten wirklich und wahr ist. Seine Behandlung des Figarostoffes lehrt dies am deutlichsten. Diesem Realismus im höchsten Sinne ist es zu verdanken, daß seine Gestalten bis auf den heutigen Tag nichts von ihrer Wirkung eingebüßt haben. Sie gehören keiner bestimmten, sondern jeder Gegenwart an.

Der Dichter Bretzner war dagegen von Mozarts und Stephanies Bearbeitung keineswegs erbaut, sondern schrieb 1782 in der Leipziger Zeitung:[1]

> Ein gewisser Mensch Namens Mozart in Wien hat sich erdreistet, mein Drama „Belmont und Constanze" zu einem Operntexte zu mißbrauchen. Ich protestiere hiermit feierlichst gegen diesen Eingriff in meine Rechte und behalte mir weiteres vor.
>
> Christoph Friedrich Bretzner, Verfasser des Räuschchen.

Ein zweiter Protest folgte 1783[2] gegen den „ungenannten Umarbeiter", der eine „Menge Gesänge mit gar herzbrechenden und erbaulichen Verslein" eingeschoben habe. Von weiteren Schritten des selbstbewußten Poeten ist allerdings nichts bekannt geworden.

Die oft gehörte Behauptung, Mozart habe mit der Entführung „die deutsche Oper geschaffen", verrät mehr Begeisterung als Verständnis für die geschichtlichen Tatsachen. Das hatten Schweitzer und Holzbauer in Mannheim versucht, ohne freilich damit durchzudringen. Die Entführung dagegen ist dem Geiste wie der Form nach ein Singspiel mit dem ganzen, dieser Gattung eigentümlichen Gemisch deutscher, französischer und italienischer Züge, ja die Figur des Osmin hat sogar mehr italienisches Blut mitbekommen, als sonst im deutschen Singspiel üblich war. Stilistisch bringt das Werk also nichts Neues, was nicht im Keime bereits im älteren Singspiel, namentlich im Wiener, vorhanden gewesen wäre. Wohl aber mag man einen deutschen Zug in der Energie und Tiefe erblicken, womit hier der Rahmen des Unterhaltungsstücks gesprengt und mit dem Drama als einem Spiegel des menschlichen Lebens Ernst gemacht wird. In dieser Hinsicht hat die Entführung der späteren deutschen Oper tat-

[1] Wurzbach, Mozartbuch 1869, S. 261. [2] Berliner Literatur- und Theaterzeitung 1783, II 398 ff., vgl. Jahn I⁴ 759.

sächlich eine Vorarbeit von unermeßlichem Werte geleistet. Sie war aber zugleich auch in Mozarts eigenem Schaffen das erste Werk, worin seine dramatische Muse ihre eigentümlichen Züge voll entschleierte. Darum bildet sie und nicht der Idomeneo das stolze Eingangsportal zum Tempel seiner Dramatik[1].

Mozarts vertiefte Auffassung von seinem Stoffe offenbart sich schon in der Ouvertüre. Die meisten älteren Singspielouvertüren waren mehr oder weniger solid gearbeitete Musikstücke ohne individuellere Züge gewesen, eine Minderheit hatte nach französischem Vorbild eine innere Verbindung mit der ganzen Oper oder wenigstens mit ihrer ersten Szene angestrebt. Ihr folgt Mozart, aber auf eine ganz eigentümliche, hochpoetische Art. Formell ist dieses Stück ein ausgedehnter Sonatensatz, nur daß an die Stelle der Durchführung in Anlehnung an die italienische Sinfonie ein kurzer, langsamer Satz tritt. Aber dieses Andante ist wiederum viel zu kurz, um als selbstständiger Satz empfunden zu werden, sodaß das Ganze tatsächlich aus einem Satze mit einer Episode in der Mitte besteht. Diese Einheitlichkeit wird noch dadurch verstärkt, daß das Seitenthema nach J. Haydns Art keinen Gegensatz bringt, sondern aus dem Hauptthema abgeleitet wird. Auch Mozart selbst legte auf den Eindruck der Knappheit großen Wert[2]: „sie ist ganz kurz, wechselt immer mit forte und piano ab, wobey beim forte allzeit die türkische Musik einfällt, moduliert so durch die Töne fort, und ich glaube, man wird dabey nicht schlafen können, und sollte man eine ganze Nacht durch nicht geschlafen haben".

Im Charakter fällt zunächst das hauptsächlich durch die Mitwirkung der Janitscharenmusik erzeugte orientalische Lokalkolorit auf. Die Idee dazu mag in Mozart besonders durch Glucks Pilgrime von

[1] Die Originalpartitur der Oper (K.-V. 384, S. V. 15 mit Wüllners R.-B.) schenkte Mozart seiner Schwägerin Hofer, als sie ihm eines Abends besonders zu Dank gesungen hatte. Später gelangte sie in den Besitz Paul v. Mendelssohn-Bartholdys in Berlin und befindet sich jetzt auf der dortigen Staatsbibliothek. Von den Beiblättern ist aber nur ein Teil in Andrés Sammlung erhalten. Am 20. Juli 1782 schreibt Mozart dem Vater (B II 173): „Sie werden viel Ausgestrichenes darin finden, das ist, weil ich gewußt habe, daß hier gleich die Partitur copirt wird; mithin ließ ich meinen Gedanken freyen Lauf, und bevor ich es zum Schreiben gab, machte ich erst hie und da meine Veränderungen und Abkürzungen." In der Tat sind diese umfangreicher und bedeutender als in den meisten Mozartschen Partituren. [2] B II 123.

Mekka wachgerufen worden sein[1]. Neu aber ist ein anderer Zug, der dem türkischen nicht allein die Wage hält, sondern weit stärker den Grundcharakter des Ganzen bestimmt. Was ist das für ein geheimnisvolles, phantastisches Flüstern und Wispern, mit dem das auf einfachen Dreiklangsintervallen sich aufbauende Thema zunächst einsetzt? Märchenstimmung umfängt uns, wie später im Allegro der Zauberflötenouvertüre, und hält uns bald mit heimlichem Raunen, bald mit hellem Flimmern bis zum Schlusse dieses genialen Stimmungsbildes in ihrem Bann. Auch der häufige, unvermittelte Wechsel von forte und piano, sowie das beständige Modulieren gehört dazu, sie verstärken den fremdartigen Eindruck, der gleich vom Beginn an weit hinwegführt aus der biederen Welt des alten Singspiels. Erst im achten Takt offenbart der Eintritt der türkischen Musik, daß dieser romantische Ritt dem Orient gilt, dessen Märchenwelt Mozart ja ganz besonders liebte. Der Orient ist für seine Anschauung aber nicht allein das Land greller, berauschender Farbenpracht, sondern auch unheimlicher, schwüler Sinnlichkeit, wie in der Oper selbst Osmin zeigt; schon in der Ouvertüre deuten die plötzlich sich einschleichenden Mollpartien auf diese Sphäre hin. Da bricht das phantastische Treiben mit einem Male ab; in schwerem C moll betritt ein fremder Gast die Szene, von Trauer und Sehnsucht zugleich erfüllt; von tiefer Wirkung ist dabei das Konzertieren zwischen Streichern und Bläsern, sowie der Ausbruch auf der Fermate, die die ganze Sehnsucht wie in einem Brennpunkt zusammenfaßt. Aber der Zuhörer hat kaum Zeit, sich in die klagenden Züge dieses Bildes zu versenken: ehe er sich dessen recht bewußt wird, steht er schon wieder mitten in dem alten Wirbel drin, dessen prickelnder Eindruck jetzt noch durch allerhand Zusätze, wie gleich der Klarinetten und des Triangels am Anfang, verstärkt wird; auch die Mollpartie des Schlusses wird erweitert und in ihrer Wirkung gesteigert. Wie hinter einem feinen Schleier verschwindet das glänzende Bild auf einem fragenden Halbschluß. Die Antwort gibt die unmittelbar folgende Arie des Belmonte: Hier soll ich Dich denn sehen, Constanze! (1). Es ist die Melodie jenes Mittelsatzes der Ouvertüre, nur jetzt in C dur statt in C moll — eine ebenso einfache wie poetische Verwendung dieses

[1] Die musikalischen Gedanken selbst tragen, im Durchschnitt wenigstens, ein weit weniger erotisches Gepräge als in der Gluckschen Ouvertüre, dem Janitscharenchor (5) und Mozarts bekanntem Rondo Alla turca aus der A dur-Sonate.

Gegensatzes, um die durch jenen Mollsatz erzeugte Spannung zu lösen. Der sehnsüchtige Klageruf, der vorhin, wie von fernher, gedrückt und gedämpft an unser Ohr gedrungen war, enthüllt sich jetzt als die Stimme Belmontes, des treuen Liebenden, der nach „allzuviel der Leiden" den Strand seiner Sehnsucht erreicht hat und wie aus dem Nebel auf uns zutritt. So gibt die Ouvertüre den äußeren Stimmungskreis der Oper wieder, deutet aber zugleich auch auf das Grundthema des Ganzen hin, die treue, unschuldsvolle Liebe, die aller feindlichen Mächte Herr werden wird[1]. Sie zeigt, was unter den Händen eines wirklichen Poeten aus jener französischen Verknüpfung von Ouvertüre und Oper werden konnte. Es ist weder die mehr oder minder mechanische Art mancher älteren Singspielkomponisten, noch die pittoreske Grétrys (S. 672)[2], sondern sie trifft den eigentlichen Lebensnerv des Stückes. Jene Arie gehört zur Ouvertüre als Erfüllung dessen, was der Mittelsatz verhieß, sie gehört aber auch, wie gleich zu zeigen sein wird, ideell sehr nahe zum Folgenden; so ergibt sich ein fortlaufender Komplex, dessen Glieder alle mit einander in lebendiger Verbindung stehen. Jetzt erst begreifen wir den tieferen Sinn von Mozarts lakonischen Worten, Stephanie habe auf seinen Wunsch aus dem ursprünglichen Monolog „eine Ariette gemacht". Wenige der damaligen Komponisten hätten der Versuchung widerstanden, diese Stimmung in einer größeren, italienisch gefärbten Arie wiederzugeben. Mozarts Komposition ist ein einfaches Lied, wie das folgende von Belmontes Gegenspieler Osmin, und nur wenig länger als jener Mittelsatz. Auch hier ist der Märchenton festgehalten: in reiner, unschuldiger Herzlichkeit, ohne jede seelische Komplikation spricht dieser Ritter seine tiefe Liebe aus; nur eine edle Sehnsucht dämpft das volle Glücksgefühl, die in der kleinen, von Empfindung überströmenden Coda mit der schwellenden Bläserbegleitung ihren Höhepunkt erreicht. Und ebenso lapidar wie hier die ideale, sittliche Liebe äußert sich in Osmins folgendem Liede (2) ihr Gegenstück, die unverfälscht sinnliche, bei der der Naturtrieb mit allerhand anderen dunklen Regungen, wie Eifersucht, Gewalttätigkeit und Bosheit, ge-

[1] Auch Wagner, Ges. Schr. I 195 betont diesen bestimmten Charakter der Ouvertüre. [2] Über Bendas Holzhauer vgl. S. 923. Die äußere Form beider Stücke ist genau dieselbe, und doch fehlt dem Bendaschen die zwingende poetische Kraft, die in der Wiederholung des Ouvertürenmittelsatzes durch die Singstimme liegt, auch fehlt der Gegensatz von Moll und Dur.

paart ist. Osmin ist damit die erste in der Reihe der Kontrastfiguren geworden, die Mozart in seine Dramen hineinstellt, nicht um unterhaltender Episoden willen, sondern um seine Helden besser herauszumodellieren. Auch bei Osmin ist die Liebe die treibende Kraft, von seinen plumpen Zärtlichkeiten gegen Blonde bis zu den Ausbrüchen wilder Grausamkeit: nicht zufällig ist auch s e i n erster Gesang ein Liebeslied. Aber diese Liebe bleibt im Roh-Sinnlichen, Triebhaften stecken, die sittlichen Motive, die Belmonte leiten, sind ihr vollständig fremd. Es ist bereits die Art, die später dem Don Giovanni den Leporello zu Seite gestellt hat. Erst die Ausgestaltung Osmins zum Hauptgegenspieler des Helden hat dem Ganzen die dramatische Seele eingehaucht: ohne seinen Riesenschatten blieben auch die Lichtgestalten des Liebespaares ohne dramatische Wirkung. Auch seine komische Färbung entspringt durchaus nicht allein dem Bestreben, innerhalb der Tradition zu bleiben. Denn dieser Osmin ist weder ein hausbackener Spaßmacher im Sinne des deutschen Singspiels, noch eine Karikatur in dem der opera buffa. Mozart kennt überhaupt keine Komik im älteren Sinne mehr. Es war wohl seine größte geistige Tat, daß er die Oper von dem künstlichen Gegensatz verstiegener Heroendarstellung und nicht minder unwahrer komischer Verzerrung befreite und für Tragik und Komik auf die letzte Quelle, das menschliche Leben selbst, zurückging. Er ist der größte Realist des musikalischen Dramas, seine Gestalten stehen ausschließlich auf dem Boden der Wirklichkeit und sind allein auf sie bezogen. Er hat damit die Kenntnis vom Menschen, soweit es das musikalische Drama betrifft, ganz ungeheuer erweitert, indem er Tragik und Komik in ganz eigentümlicher Weise verschmolz und das Niederste dem Höchsten zugesellte. Noch in der Finta giardiniera hatte er diesem Ziele in unbewußtem Drange zugestrebt, aber ohne Erfolg; das dunkel geahnte Ideal war ihm unter den Händen zergangen. Jetzt, in der Entführung, war sein Lebensblick soweit gereift, daß er es wirklich festzuhalten vermochte, jetzt erst war er imstande, den Charakteren seiner Figuren auf den Grund zu blicken und sie als individuelle, unteilbare Einheiten starker und schwacher, aufwärtsstrebender und an die Erde sich anklammernder Kräfte zu erkennen. Damit wurde Mozart aber zum Schöpfer eines ganz neuen Weltbildes in der Oper. Diese Gestalten mußten ganz anders fühlen, erleben und handeln, als die, die man bisher gewohnt war. Sie wollen weder bestimmte Ideen verkörpern, noch Verstand und Witz

belustigen, noch, wie ein Lieblingswort der rationalistischen Ästhetik lautete, „die Natur nachahmen". Sie waren vielmehr selbst Natur, d. h. unmittelbares schöpferisches Leben. Daher sind sie auch weder gut noch böse im Sinne gemeiner Moral; sie werden nicht beständig an einem außerhalb der Wirklichkeit stehenden Sittengesetz gemessen, sondern allein an der Wirklichkeit selbst. Mozart fühlt sich nie als Richter seiner Gestalten, er faßt weder z. B. den Sturz seines Don Giovanni als ein moralisches Verdammungsurteil auf, noch will er seinen sog. „komischen" Figuren, populär gesprochen, eines „auswischen"; sein Humor ist weit weniger scharf und angriffslustig als der der Italiener, aber es fehlt ihm auch deren Kälte und Selbstgerechtigkeit. Auch diese armen Schelme sind keine bläßlichen Konstruktionen, sondern nach dem Leben gezeichnet. Man vergleiche nur z. B. den Leporello mit den einzelnen Gliedern seiner stattlichen romanischen Ahnenreihe, und man wird sofort erkennen, daß es gerade Mozart war, der dieser Figur die Maske abgerissen hat. Die Behauptung, Mozarts Oper sei im Grunde nur ein geistvolles Maskenspiel, ist deshalb so oberflächlich wie nur möglich.

Mozart ist aber auch darin ein Dramatiker weit moderneren Stils, daß er seine einzelnen Figuren genau aufeinander bezieht. Keine steht für sich da, jede ist aus dem Licht und Schatten der übrigen heraus modelliert. Daher das reich dahin strömende, ewig bewegte Leben dieser Dramen, ihr ausgeprägter Wirklichkeitscharakter, der sie heute noch so frisch und wahr erscheinen läßt wie am ersten Tag. Doch zurück zur Entführung.

Schlag auf Schlag entwickelt Mozart im ersten Teil seiner Exposition die Charaktere der beiden Gegenspieler Belmonte und Osmin zu vollster Schärfe. Ein Stück zieht das andere nach sich; Osmin, die elementare Natur, entschleiert sein Wesen zuerst (3), aber unmittelbar darauf wird auch Belmontes Charakterbild voller ausgeführt (4).

Osmins Lied hat drei variierte Strophen, die immer wieder eine neue Seite seiner Natur aufblitzen lassen. Dem Texte nach ist es als harmloses Volksliedchen gedacht, das er beim Feigenpflücken singt. Dieters Komposition[1] zeigt, wie die Komponisten gewöhnlichen Schlages derlei Stücke auffaßten: es ist eine etwas spießbürgerliche Weise im

[1] Anfang bei Preibisch S. 159, vollständig bei H. Abert, Herzog Karl Eugen v. Württ. Heft 7, Anhang.

Volkston, ohne eigentümlicheren Zug, die ohne weiteres auch jedes Bauernmädchen bei der Ernte singen könnte. Beim Mozartschen Osmin ist dagegen schon dieser erste Gesang eine unverhohlene Äußerung seines innersten Wesens. Zum ersten Male im deutschen Singspiel wird ein ganz einfaches Lied in der Musik dem Charakter des Sängers angepaßt. Schon die Wahl der Molltonart und speziell des Gmoll, das bei Mozart stets etwas Besonderes zu sagen hat, ist bezeichnend. Es liegt etwas Schwüles, Unheimliches in diesem schwerfällig sich fortbewegenden Gesang mit seinen beredten Terz-Quint-Klauseln in der Melodik, seinem selbstgefälligen Wiederholen der letzten Phrase in der unteren Oktav und endlich dem kolossalen Aufschwung in das Trallalera! hinauf, in dem mit einem Male die fanatische Bösartigkeit des Gesellen elementar hervorbricht[1]. Die folgenden Variationen betreffen neben harmonischen Änderungen, zu denen z. B. das unheimliche As in der zweiten Geige beim zweiten Trallalera gehört, vor allem die Instrumentation. In der zweiten Strophe tritt ein kurzes Bläsermotiv hinzu, das halb wie eine Geberde, halb wie ein tierischer Naturlaut klingt, in der dritten wird die Färbung durch die merkwürdig erregten Oktavengänge der Bläser, zu denen noch eine Flöte tritt, noch bedeutend sinnlicher, und gerade in diesem Moment bricht der aufs höchste eifersüchtige Osmin aus dem bisherigen Tempo aus ins Allegro hinüber. Von düsterer Wildheit, ebenso unberechenbar wie schwerfällig, von stets lauernder Sinnlichkeit, so tritt uns Osmin zuerst entgegen. Das folgende Duett schließt sich unmittelbar an, indem der erzürnte Belmonte dem Osmin sein Trallalera nachplärrt. Es ist ein ganz merkwürdiges, echt Mozartsches Stück, durchaus frei in der Form (nur mit Wiederholung einzelner Motive) und ganz auffallend schwankend in seiner Tonalität. Das erzeugt eine wirksame Spannung, die durch die lebendige Charakteristik der beiden Gegner und einige besondere Züge noch gesteigert wird. Dazu gehört gleich Belmontes zweimalige Frage[2]. Bei der Amollstelle (Seht selber zu) mit Osmins Unisoni beginnt bei diesem

[1] Auch die Mozartsche Betonung trallaléra weicht von der herkömmlichen ab. Dieter und die übrigen deklamieren regelmäßig trállălĕrá. Eine ähnliche, schwüle Stimmung mit unmittelbarem melodischem Anklang an Mozart bei Piccinni Notte critica I 1. [2] Ihr Orchestermotiv mit der in gestoßenen Achteln liegen bleibenden Oberstimme ist eine Reminiscenz an Chr. Bach, vgl. dessen Catone I 6 und Orione, Arie Solcar pensa un mar sicuro.

die Bestie bereits ihre Krallen zu zeigen. Die folgende Zankszene behandelt Mozart, wie viele ihresgleichen, nach französischen Mustern[1] kanonisch, der erste Anprall wirkt wegen des heulenden Motivs und der engen Intervalle gleich recht bedenklich; sehr drastisch ist auch die Art, wie Belmontes Lob des Pedrillo von Osmin durch die Mollimitation gleich in sein Gegenteil verkehrt wird. Von der G moll-stelle (Er ist fürwahr ein guter Tropf) an rücken die beiden Gegner hart aufeinander, Osmin schnattert in seiner Wut buffoartig drauf los, während Belmonte den guten Pedrillo in seinem chromatischen Abstieg halb ironisch bedauert — auch der Märchenprinz hat seine Augenblicke guter Laune. Immer heißer wird die Stimmung und entlädt sich schließlich in dem D dur-Presto, worin sich die Beiden, jetzt von dem gleichem Wunsche beseelt, einander los zu werden, auf Grund eines ungehobelten Motives die dicksten Grobheiten an den Kopf werfen; mit unwirschem Gepolter hinkt der Baß kanonisch nach. Eine echt italienische Zankszene mit kurzen, spitzen, immer wiederholten Motiven, langgezogenen Wutschreien und abgerissenen Drohrufen schließt das lebendige Bild ab. Nun kommt auch noch der Sündenbock Pedrillo dazu, und das benützt Mozart zu einem Charaktergemälde Osmins, dessen Wurzeln, wie wir sahen, gar nicht in der Dichtung lagen, sondern allein in der von Mozart selbst geschauten dramatischen Idee (3). Der Zorn des Alten eröffnet einen wahren Hexenkessel der verschiedensten Leidenschaften, deren toller Wirbel schließlich sogar die Form sprengt. Die Grundempfindung ist dabei die der vermeintlichen absoluten Herrschaft über die Situation, das Vollgefühl der Überlegenheit, das bei einem Menschen seines Schlages alle übrigen Regungen zum Schweigen bringt und nur in seinen eigenen verschiedenen Spielarten schwelgt. Auf ein Ritornell läßt er sich gar nicht erst ein, sondern beginnt nach einem beredten pathetischen Forteakkord leise in mühsam verhaltener Wut sein unheimliches Thema mit der grotesken Koloratur, die schließlich mit knurrenden Trillern und einem bösartigen chromatischen Gang in mächtigem Crescendo auf einem Oktavensprung explodiert. Das ist ganz die naturalistische Sprache des italienischen Buffostils, namentlich Paisiellos, und ihr bleibt Osmin auch das ganze Stück hindurch treu. Der Ausbruch hat ihm selbst wohlgetan, mit selbstgefälliger

[1] Vgl. Monsigny, Belle Arsène III 5. Grétry, Silvain-Ouvertüre.

Grandezza geht er den „Laffen“ zu Leibe, deren Schleicherei die einander kanonisch jagenden Geigen sehr drastisch schildern. Hochpathetisch rühmt er sich seiner Menschenkenntnis, um gleich darauf seinem Selbstgefühl in greller Brutalität die Zügel schießen zu lassen (Eure Tücken, eure Ränke); die Galle bricht dabei freilich immer wieder hervor, und ganz unheimlich bösartig klingt sein letztes „sind mir ganz bekannt“ mit dem Triller. Abermals mildert sich sein Toben: in dem köstlichen „ich hab auch Verstand“ mit der listig schmunzelnden Oboe, das im zweiten Teil noch in die tiefsten Baßregionen hinein erweitert wird, kommt nach aller Wildheit und Dämonie noch der Philister mit seiner ganzen eitlen Selbstgerechtigkeit zu Worte. Charakteristisch ist, daß in dem ganzen Stücke sich die verschiedenen Abstufungen des einen Grundgefühls, Zorn, Prahlsucht, Gewalttätigkeit und gemeine Eitelkeit meist in ganz unvermitteltem, elementarem Wechsel ablösen, das drastische Bild einer nur von den niedersten Trieben beherrschten Seele, und dazu leistete dem Komponisten die schmiegsame italienische Buffosprache die besten Dienste. Mit dem Ende des zweiten Teils schließt die Arie regulär ab. Aber Osmin ist noch nicht fertig. Am 26. September 1781 schreibt Mozart[1]:

> Das Drum beim Barte des Propheten :c. ist zwar im nämlichen Tempo, aber mit geschwinden Noten, und da sein Zorn immer wächst, so muß, da man glaubt, die Aria seye schon zu Ende, das Allegro assai ganz in einem andern Zeitmaß und in einem andern Ton eben den besten Effect machen. Denn ein Mensch, der sich in einem so heftigen Zorn befindet, überschreitet alle Ordnung, Maß und Ziel, er kennt sich nicht — so muß sich auch die Musik nicht mehr kennen. Weil aber die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt seyn müssen, und die Musik, auch in der schaudervollsten Lage, das Ohr niemalen beleidigen, sondern doch dabey vergnügen muß, folglich allzeit Musik bleiben muß, so habe ich keinen fremden Ton zum F (zum Ton der Aria), sondern einen befreundten dazu, aber nicht den nächsten, D minor, sondern den weitern, A minor, gewählt.

Auch diese Stelle beweist, wie bewußt Mozart bei seinem Schaffen vorging. Sie jedoch als ästhetischen Kanon für alle Zeiten verkünden zu wollen[2] geht nicht an; denn ihre Forderungen lassen sich nur aus der damaligen Zeit selbst erklären. Das musikalische Rokoko schließt die Darstellung der Leidenschaften zwar nicht aus, wenn es sie auch

[1] B II 122. [2] Jahn I⁴ 769 identifiziert hier wiederum die Mozartsche mit „aller wahren“ Kunst.

sehr leicht entweder ins Theatralische oder ins Weinerliche zieht, aber es sieht streng darauf, daß die Schönheit der melodischen Linie gewahrt bleibt. Selbst die wütendsten Medeen und Armiden vergessen das in ihren Arien niemals, und auch Mozart ist hierin durchaus ein Sohn seiner Zeit. Es ist schon sehr viel von ihm, daß er sagt, die Musik „dürfe sich hier nicht mehr kennen". Fand doch der alte Chr. G. Krause[1], daß „Zorn, Raserey und Verzweifelung" sich überhaupt nicht zur musikalischen Darstellung eigneten.

Der erste Anhang „Drum beim Barte" behält die Tonart bei und setzt demgemäß die Stimmung einfach steigernd fort; zum ersten Male bricht hier eine weitere Seite Osmins hervor: die Grausamkeit. Wohl „kennt sich" bereits hier „die Musik nicht mehr", denn zu einer geordneten Melodiebildung kommt es überhaupt nicht: Osmin zischt seine Quinten- und Oktavensprünge nur so heraus[2], obendrein noch auf einen anderen Taktteil, als das Orchester eigentlich angibt — es scheint alles aus Rand und Band zu geraten. Und dieses tolle Herumreiten auf denselben kleinen Motiven, das ebenfalls der Buffooper entstammt, beherrscht in verstärktem Grade auch das Allegro assai, das dem Bilde den letzten Zug in Form des dämonischen Fanatismus hinzufügt. Bezeichnender Weise hängt Mozart seinem Osmin jetzt erst im Orchester den orientalischen Mantel um. Diese instrumentale Hetzjagd wirkt in ihrer Eintönigkeit um so unheimlicher; einzelne naturalistische Motive verstärken den Eindruck, wie gleich zu Anfang der scharfe Mordent in den Holzbläsern, der hier wirklich einen „beißenden" Charakter hat[3], und später im Blech der dumpf aufreizende Rhythmus , der die wilde Jagd der Streicher[4] und Pikkoloflöte begleitet. Der Gegensatz zwischen dem, was Osmin sein möchte, und dem, was er wirklich ist, erreicht seine höchste

1 Von der musikal. Poesie 1752. 2 Ganz ähnlich in Paisiellos Somiglianza de' Numi I 5 (Arie Se mi scaldo, m'infurio, m'impesto). Dieselbe Oper enthält in der Arie I 1 auch lehrreiche Parallelen für Osmins „Eure Tücken, Eure Ränke" und „Mich zu hintergehen". Natürlich sind das keine bewußten Entlehnungen, sondern nur Beweise dafür, wie stark Mozart für seinen Osmin auf die Buffooper zurückgegriffen hat. 3 Ähnlich erscheint er im Hochzeitsmarsch des Figaro, ebenfalls des fremdartigen Kolorits wegen. 4 Ganz dasselbe, unaufhörlich wiederholte Unisonomotiv, das hier das Stück beschließt, findet sich auch in Paisiellos Astuzie amorose II 3 auf die Worte che brutto fracasso ve faccio vedè. Die Häufung der Drohungen auch in Paisiellos Frascatana II 7.

Schärfe, darum ist auch der Eindruck des Komischen hier am stärksten. „Der Zorn des Osmin“, schreibt Mozart, „wird dadurch in das Komische gebracht, weil die türkische Musik dabey angebracht ist“.

Nach dieser Charakterarie, die selbst die besten bisherigen Singspielleistungen meilenweit hinter sich ließ, enthüllt nun aber auch Belmonte sein innerstes Wesen bestimmter als zuvor. Das Adur dieser Arie (4) ist im bewußten Gegensatz gegen das vorhergehende Amoll gewählt: abermals rücken die beiden Gegenspieler ideell aufs Engste zusammen. Mozart erschien sie so wichtig, daß er sie sogleich nach Empfang des Buches komponierte; er schreibt dem Vater[1]:

> Nun die Aria von Belmont in A dur: O wie ängstlich o wie feurig, wissen Sie wie es ausgedrückt ist — auch ist das klopfende liebevolle Herz schon angezeigt — mit 2 Violinen in Oktaven[2]. Dies ist die Favorit-Aria von allen die sie gehört haben, auch von mir und ganz für die Stimme des Adamberger geschrieben. Man sieht das Zittern, Wanken[3], man sieht, wie sich die schwellende Brust hebt, welches durch ein Crescendo exprimiert ist[4], man hört das Lispeln und Seufzen, welches durch die ersten Violinen mit Sordinen und einer Flaute mit in unisono ausgedrückt ist[5].

Die Arie ist ein treffliches Beispiel für die Schärfe, mit der Mozart seine Charaktere aus einer bestimmten Situation heraus zu entwickeln versteht. Belmonte weiß zwar, daß er die Geliebte sehen wird, aber daß dieses Wiedersehen so bald stattfinden soll, das überrascht ihn doch so, daß nicht allein die Wiedersehensfreude sich sofort in echt Mozartscher Weise mit schmerzlicher Erinnerung an das Vergangene und ängstlicher Besorgnis vor dem Kommenden vermischt, sondern daß dieser ganze drangvolle Schwall der Gefühle sich auch in seinem äußeren Menschen kundgibt. Daher rührt die große Rolle der Tonmalerei; sie geht zwar in ihrer äußeren Ausführung kaum über die stehenden italienischen Bilder des palpitare, vacillare, sospirare u. a. hinaus, ist aber so lebenswahr in der ganzen Situation begründet, daß der bei den Italienern so häufige Eindruck der äußerlichen Zutat gar nicht aufkommt. Aber noch mehr: Mozart faßt das ganze Bild so scharf, daß die Gestaltung mitunter einen fast dialogischen Charakter annimmt. Wir hören z. B. das Lispeln und Seufzen des Mädchens, und gleich darauf ringt sichs aus Belmontes

[1] B II 122. [2] Part. S. 59, T. 5 ff. [3] P. S. 60, T. 9 ff. [4] P. S. 61, T. 3 ff. [5] P. S. 61, T. 8 ff. Das Hauptthema der Arie erinnert stark an den Seitengedanken der Arie Pupille amate in Chr. Bachs Lucio Silla III 5.

Brust in vollem Überschwang los: „es wird mir so bange!“ „es glüht mir die Wange!“ So nimmt alles, was zur Situation gehört[1], selbst das Kleinste, Gestalt an, während Andrés und Dieters Helden aus der Maske einer italienischen Kastratenarie nicht herauskommen, und schon diese Arie ist ein vollgültiges Beispiel für Mozarts neue Kunst dramatisch-psychologischer Orchesterbehandlung. Sie enthält in ihren zwei Teilen (dies ist Mozarts Lieblingsform auch in dieser Oper) aber zugleich eine feine Steigerung des Affekts. Der Gedanke an „der Trennung bangen Schmerz“ verschwindet im zweiten Teil, dagegen ist das Bangen vor der Zukunft breiter ausgeführt, und zum Schlusse quillt dann die mit heißer Sehnsucht gemischte Freude unverhüllt hervor; im Orchester verhallt schließlich das Lispeln der Geliebten im pp.

Der Janitscharenchor (5), der den Auftritt des Bassa begleitet, ist, wie Mozart schreibt[2], „für einen Janitscharenchor alles was man verlangen kann, kurz und lustig und ganz für die Wiener geschrieben.“ Er ist dreiteilig, mit einer französischen Soloepisode in der Mitte und von ausgesprochen orientalischem Gepräge. Dahin gehört nicht allein die Janitscharenmusik, sondern auch der rasselnde Rhythmus, einzelne melodische Züge, wie z. B. das hart nebeneinander gerückte f″ und fis″ des sechsten Chortaktes und namentlich der an die Ouvertüre gemahnende, scharfe Modulationswechsel[3]; so wird gleich am Anfang die Haupttonart C dur erst auf dem Umweg über das fremdartige A moll[4] erreicht. Die Verwandtschaft mit Glucks Ouvertüre zu den „Pilgrimen“ ist unverkennbar.

Die Rolle des Bassa Selim, die Mozart ursprünglich ebenfalls musikalisch ausführen wollte[5], ist schließlich eine Sprechrolle geblieben. Der spätere Mozart hätte es dabei schwerlich bewenden lassen, wäre es ihm doch ein Leichtes gewesen, durch Stephanie einige Arien einlegen zu lassen. Er sah indessen damals keinen Grund, von der

---

[1] Hierher gehört das in seiner Kürze elementar wirkende kleine Rezitativ und namentlich das in ein Piano ausmündende kleine Crescendo der ersten beiden Arientakte. [2] B II 122 f. [3] Ulibischeff (II 375 ff.) erinnert dafür an gewisse russische Volksmelodien, die Mozart vielleicht beim Fürsten Galitzin kennen lernte. [4] A moll benützt Mozart gerne für derartige exotische Bilder, vgl. den Schluß der Arie Osmins und das Alla turca der A dursonate (K.-V. 331), das auch im Rhythmus an diesen Chor gemahnt. [5] Darauf deutet die Erwähnung des Sängers Walther in dem Briefe vom 1. August 1781 hin (B II 105).

Fassung Bretzners abzuweichen. Für seine Auffassung von seinem Stoff genügte das Liebespaar samt seinen Sekundariern und Osmin als Kontrastfigur, der Bassa dagegen verdichtete sich überhaupt nicht zu einem musikalischen Charakter. Seine Stellung als türkischer Pascha war durch sein Gefolge, seine Feindschaft gegen das Liebespaar und seine unerwiderte Liebe durch Osmin, seinen Diener, und durch die Gesänge Constanzes zur Genüge angedeutet; eine volle musikalische Ausführung dieser Figur, die den Komponisten zudem wieder in bedrohliche Nähe der opera seria, etwa im Stil des Soliman der Zaide, führen mußte, schien ihm die einfache Herzensgeschichte des Liebespaares allzusehr zu belasten. So hielt er sie musikalisch einfach im Hintergrund, ein Verfahren, das bei der schwankenden Stellung des Singspiels zwischen Schauspiel und Oper damals durchaus nicht als anstößig empfunden wurde; noch Webers „Oberon" bietet ein Seitenstück dazu.

Selims ersten Ansturm auf ihr Herz beantwortet Constanze in einer Arie (6), deren Adagioteil mit der abgerissenen, seufzerartigen Melodik und den liegenden Bläsern bei allem Schmerze die Treue gegen den Geliebten schlicht und innig zum Ausdruck bringt. Es ist die würdige Geliebte Belmontes, die sich hier ausspricht. Leider entspricht der Allegroteil diesem Anfange nicht. Mozart selbst bekennt[1]: „Die Aria von der Constanze habe ich ein wenig der geläufigen Gurgel der Mlle. Cavalieri aufgeopfert. Trennung war mein banges Los und nun schwimmt mein Aug in Tränen — habe ich, soviel es eine wälsche Bravouraria zuläßt, auszudrücken gesucht." Dieses Verfahren, das freilich im Singspiel durchaus nichts Neues war, hat in Constanzes Charakterbild einen unheilvollen Riß hineingebracht, dessen beide Gegenpole später in den beiden Arien 10 und 11 noch schärfer auseinandertreten: auf der einen Seite steht die dem Belmonte entsprechende Constanze, die ihr Gefühl einfach, wahr und edel kundgibt, auf der andern ihr Zerrbild, die italienische Primadonna, die sich in das Pathos der Armiden und Medeen versteigt — ein Mangel, der es verbietet, die Entführung trotz allen ihren Vorzügen den späteren Schöpfungen ebenbürtig zur Seite zu stellen. Auch die Arien der Königin der Nacht wirken nicht so störend, da sie von einer rachedürstenden, zauberischen Fürstin und nicht von einem ein-

[1] B II 123.

fachen, liebenden Mädchen gesungen werden. Und wie stets, wenn Mozart sich auf das seiner Natur nicht besonders liegende Gebiet der opera seria wagt, verliert seine Tonsprache viel an Eindringlichkeit und Originalität. Nur einzelne Züge in der Bläserbehandlung und in der Melodik, besonders chromatischer Natur, vor allem aber die Hereinziehung des Adagioteils in den Mittelsatz, verraten die Hand des Meisters, alles übrige gibt zwar die Stimmung im allgemeinen wieder, aber ohne individuelle Charakteristik, und besonders abstoßend wirkt die sinnlose Koloratur auf dem unbetonten Worte „meinem" (Schoß). Wie anders schwelgt das „liebevolle Herz" Belmontes in dessen Arie (4) auf der Koloratur!

In dem Terzett (7) erzwingen sich Belmonte und Pedrillo dem wütenden Osmin gegenüber den Eintritt in das Haus des Bassa. Mozart berichtet dem Vater darüber[1]:

> Nun das Terzett, nämlich der Schluß vom ersten Act. Pedrillo hat seinen Herrn für einen Baumeister ausgegeben, damit er Gelegenheit hat, mit seiner Constanze im Garten zusammenzukommen. Der Bassa hat ihn in Diensten genommen, Osmin als Aufseher und der darum nichts weiß, ist als ein grober Flegel und Erzfeind von allen Fremden impertinent und will sie nicht in dem Garten lassen. Das Erste, was angezeigt, ist sehr kurz, und weil der Text dazu Anlaß gegeben, so habe ich es so ziemlich gut dreistimmig geschrieben; dann fängt aber gleich das Major pianissimo an, welches sehr geschwind gehen muß, und der Schluß wird recht viel Lärmen machen, und das ist ja alles, was zu einem Schluß von einem Acte gehört: je mehr Lärm, je besser, — je kürzer, je besser, — damit die Leute zum Klatschen nicht kalt werden.

Diese, zum Schlusse übrigens ziemlich ironisch gefärbte Stelle zeigt, daß es Mozart hier mehr um drastische Situationsschilderung, als um feiner ausgeführte Charakteristik zu tun war. Damit, sowie mit den kurzen, schlagkräftigen Motiven und der spannenden Rhythmik steht das Stück, namentlich in seinem Mollteil, ganz offensichtlich unter dem Einflusse bestimmter Ensembles der Pariser opéra comique. Auch an Einzelmalerei fehlt es nicht, wie z. B. bei dem von Osmin angestimmten Prügelmotiv („sonst schlag ich drein"), einem Verwandten des Wagnerschen in den Meistersingern, und dann nach der Fermate bei den drohenden Baßgängen und den Bläservorhalten, zur Bezeichnung des erbitterten Ringens. Auch die Charakteristik ist wenig-

[1] B II 123.

stens im Umriß angedeutet; vor allem ist es Osmin, der auch hier wieder, in düsterem Emoll, den Ton angibt und auch sonst den beiden andern gegenüber meist seine eigenen Wege geht, bis zum Schluß, wo er, schon überwunden, noch sein wütendes marsch! auf den schlechten Taktteil dazwischen schreit.

Der zweite Akt führt zunächst Blondchen mit einer Arie (8) auf den Plan. Sie hat den Osmin vor, der, wie gewöhnlich, auch bei ihr zunächst durch Brutalität zum Ziele zu kommen sucht. Darum hat dieser in knappster Rondoform angelegte Satz in seinem Charakter etwas bewußt Manierliches; sie will dem täppischen Orientalen zeigen, daß man im Abendlande mit Anmut und Sitte zu werben gewohnt ist. Gewiß hat Blondchen zahlreiche Vorgängerinnen in der italienischen und besonders der französischen komischen Oper, aber es fehlt ihr jeder Stich in das Gebiet herzloser Koketterie, die bei jenen nur zu häufig die Hauptsache ist. Ihre anmutige Schalkhaftigkeit stammt nicht aus dem Kopfe, sondern aus dem Herzen, aus einem natürlichen, warmen Empfinden. Das ist ein deutscher Zug, und Jahn hat Recht, wenn er hier die ersten Linien für die naiven Mädchenrollen der deutschen Oper gezogen findet[1]. Daß das Hauptthema der Arie altes italienisches Gut ist, sahen wir bereits früher[2]. Ihr Hauptreiz besteht darin, daß sie dem Alten trotz dem manierlichen Grundton verschiedene spürbare Seitenhiebe versetzt, wie z. B. bei dem vielsagenden Oktavensprung auf „in wenig Tagen" oder der scherzhaften kleinen Koloratur auf „entweicht", die gleich abgelassenem Dampf zischend verpufft, sie geht das zweite Mal bis ins e''' hinauf, ein beredtes Zeugnis für die Kunst der Mlle. Teyber. Auch die unwirschen Zweiunddreißigstelfiguren der Streicher im ersten Zwischensatz gehören hieher[3]; sie tauchen in ähnlicher Absicht sowohl bei Guglielmi als bei Grétry[4] auf und finden sich später auch öfters bei Mozart selbst.

Im folgenden Duett (9) nimmt sich denn auch Osmin mehr zusammen. Er poltert zwar zunächst immer noch, aber in bedeutend gutmütigerem Tone. Blonde zieht jedoch jetzt erst recht vom Leder und überhäuft ihn mit einem gewaltigen Wortschwall ohne alle Pausen, sodaß er überhaupt nicht mehr zum Worte kommt. Seinen

[1] I⁴ 775. [2] S. o. S. 269, 446. [3] Sie kamen in der ersten Fassung der Arie zweimal vor. Vgl. zu diesen Kürzungen die G.-A. Anh. 293. [4] Guglielmi, Matrimonio in contrasto I 4. Grétry, Tableau parlant 7.

letzten Trumpf, den gravitätischen Abstieg in die tiefsten Baßregionen, macht sie ihm durch drastisches Nachäffen zu Schanden. Und nun stimmt er in dem langsamen Emoll-Mittelsatz eine melancholische Weise an, halb Klagelied, halb Liebkosung. Seine verschämte Art hat hier geradezu etwas Rührendes, und doch bleibt er in seiner mürrischen Ungeschlachtheit durchaus er selber, wie grotesk klingt z. B. jedesmal sein gepreßtes „geplagt und geschoren!" Blonde aber schlägt ihn auch hier mit seinen eigenen Waffen, indem sie seine Melodie halb anmutig, halb spöttisch verziert. Im zweiten Allegro, einer vollständig freien Wiederholung des ersten, hat sie ihn völlig gezähmt: *sie* ist es, die jetzt den Ton angibt, nicht mehr er; ihm bleibt nur noch übrig, an der Hand ihrer melodischen Gedanken sich furchtsam und unterwürfig davonzumachen; jubelnd schickt das Orchester dem verliebten Toren noch eine wahrhaftige Siegesfanfare nach.

Constanzes nächste *Arie* (10) wird von einem größeren Rezitativ eingeleitet, einer Form, mit der Mozart im Vergleich zu seinen Vorgängern und Zeitgenossen ziemlich sparsam ist. Nach einem spannenden, mit seinem Baßgang den ganzen seelischen Druck verratenden Anfang schwebt ein Seufzermotiv heran, gefolgt von einem erregten, scharfen Synkopenmotiv. Das ausdrucksvoll deklamierte Rezitativ erreicht schließlich gegen Schluß den Höhepunkt seines Affektes, und gleich darauf beginnt die Arie mit jenem gepreßten Klageruf „Traurigkeit", der zuerst in den Bläsern und dann in der Singstimme ertönt, ein glänzendes Beispiel für Mozarts geniale Art, den Hörer statt durch geschwätzige Ritornelle durch ein kurzes, plastisches Motiv in die Stimmung einzuführen. Die Arie gehört mit ihrem Ausdruck rührender Klage, deren resignierte Färbung bereits auf den letzten Mozart hindeutet, zu den Höhepunkten der Oper. Hier steht die Constanze vor uns, die Mozart eigentlich vorschwebte, schlicht, natürlich und ohne jedes falsche Pathos. Nicht allein der Tonart G moll, sondern auch dem ganzen Ausdruck nach steht das Stück auf der Linie, die von der Ilia des Idomeneo zur Pamina hinüberführt. Die Form ist abermals zweiteilig, denn die vier Überleitungstakte können nicht als selbständiger Teil gelten, so geistvoll und echt Mozartisch sie uns auch an der Hand des Hauptgedankens unvermutet wieder zum Anfang zurückführen. Dieser zweite Teil trägt insofern ebenfalls den unverkennbaren Stempel Mozarts, als er nicht bloß alle Durwendungen des ersten vermeidet, sondern obendrein noch

hartnäckig an der einen Tonart Gmoll festhält, die nunmehr alle Gedanken des Satzes in sich aufsaugt, als gäbe es anderswo nicht Rat noch Hilfe mehr; außerdem werden alle früheren Gedanken unter einen erhöhten seelischen Druck gestellt und in ihrem Ausdruck getrübt oder verschärft, so namentlich der (aus der Zaide stammende) Gesang an die Lüfte, der im ersten Teil noch einen bescheidenen Lichtblick in das trübe Bild gebracht hatte. Alle melodischen und harmonischen Eigentümlichkeiten, mit denen Mozart seine Gmollstücke ausstattet, finden sich wieder, wie die große Rolle der sechsten und der erniedrigten zweiten Stufe, dazu kommt die echt Mozartsche Verwendung der Synkope als der Hauptträgerin der inneren Erregung, die geniale Erweiterung einer Phrase bei gleichzeitiger Verteilung auf Singstimme und Instrumente („weil ich Dir entrissen bin") und die geheimnisvolle Einführung eines neuen Gedankens durch ein kurzes, oft bloß rhythmisch wirkendes Motiv in den Bläsern, besonders den Hörnern (so vor „Gleich der wurmzernagten Rose"), ein Zug, der ebenfalls in das Bild des „romantischen" Mozart gehört.

Dieses schöne Bild wird nun freilich alsbald durch die folgende Arie (11) empfindlich getrübt. Sie ist dramatisch, wie wir sahen, vom Übel und wirft zudem durch ihre musikalische Ausführung als italienische Bravourarie die ganze Gestalt Constanzes wieder über den Haufen. Das Orchester ist besonders reich bedacht, insofern der gewöhnlichen „großen" Besetzung mit Trompeten und Pauken auch noch ein Konzertino von Flöte, Oboe, Violine und Cello gegenübertritt. Schon das erste Ritornell nimmt sich, in krassem Gegensatz zu dem Seufzer der vorhergehenden Arie, wie das Tutti eines Konzertes aus, mit verschiedenen Themen und einer Kadenz; dabei ist auf möglichst wirksames Konzertieren Bedacht genommen. Auch die Singstimme beginnt ganz im italienischen Pathos, ja sie verfällt sogar in die Manier der Jugendopern, indem sie gleich das Thema mit einer langen Koloratur ausstattet; ebenso gemahnt der Brauch, die Themen des Ritornells nicht alle auszunützen, sondern dafür neue einzuführen, an Mozarts ältere Art. Trotz dem anspruchsvollen Gewande macht das Stück nicht dem Dramatiker, sondern höchstens dem Musiker Mozart Ehre. Freilich behilft sich auch dieser häufig genug mit allgemeinen Phrasen und erhebt sich nur an den gesangsmäßigen Stellen und in der geistvollen Ausnützung der Konzertwirkungen zu bedeutenderer Höhe. Doch hat man auch bei diesem Zusammengehen der

Singstimmen mit dem Konzertino meist den Eindruck eines virtuosen Zusammenspiels von fünf Instrumenten[1].

Nun gibt Blondchen ihrer Freude über die bevorstehende Entführung in einer Arie (12) Ausdruck. Jetzt gibt sie sich, wie sie ist: voll frischen, munteren Lebens, dabei warm und herzlich; wie übermütig klingt das hohe g″, das sie am Schlusse hinausschmettert! Auch das Orchester ist ganz besonders gut gelaunt, von den munter kichernden Flöten und sprudelnden zweiten Geigen des Anfangs an über die schon fast an die Elfen der Romantik gemahnenden, huschenden Streichermotive bei „Ohne Aufschub will ich springen" hinweg bis zu dem lustigen Gelächter, das die Instrumente am Schlusse dem Mädchen nachsenden[2].

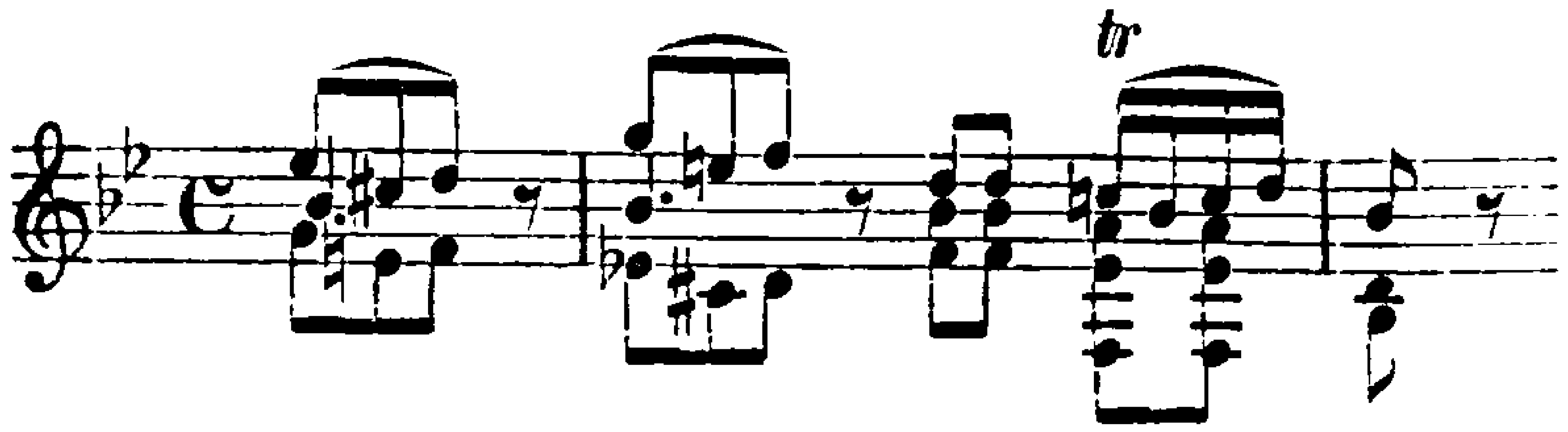
Ganz anders ist Blondchens Partner Pedrillo in der Arie Frisch zum Kampfe (13) gezeichnet. Die Italiener behandeln seinesgleichen entweder als Tölpel oder aber als auf allen geraden und krummen Wegen fabelhaft beschlagene, gerissene Helfershelfer ihrer Helden, als Ideale, die bei dem italienischen Volke von jeher besonders hoch im Preise standen. Mozarts Pedrillo steht dagegen abermals weit fester auf dem Boden der Wirklichkeit. Er ist ein Bursche, der das Herz auf dem rechten Flecke und den besten Willen hat, den Plan zum guten Ende zu führen. Aber auch er hat eine Stelle, wo er sterblich ist: er ist ein tüchtiger Hasenfuß, und auf der fortwährenden Kreuzung dieser beiden Gegensätze beruht der Humor des Stückes. Er beginnt mit einer wahrhaftigen Kriegsmusik mit Pauken und Trompeten, aber gleich bei der Stelle „Nur ein feiger Tropf verzagt" duckt er sich zusammen, der „feige Tropf" scheint ihm durchaus nicht unbekannt, und gleich darauf läuft ihm eine gelinde Gänsehaut über den Rücken, ja zum Schlusse knickt er sogar hörbar zusammen. Dadurch erhalten aber auch seine kriegerischen Ausbrüche etwas Ge-

[1] Die ursprüngliche, längere Fassung G.-A. S. 294 ff. Rochlitz erzählt (AMZ I 145), Mozart habe in späteren Jahren eine strenge Rezension der Entführung vorgenommen, in welcher er vieles abgeändert, besonders abgekürzt habe. „Ich hörte ihn eine Hauptarie der Constanze nach beiden Recensionen spielen und bedauerte einige weggestrichene Stellen. — Beim Klavier mags wohl so angehen, sagte er, aber nicht auf dem Theater. Als ich dies schrieb, hörte ich mich noch selbst zu gern und konnte das Ende immer nicht finden." Was es damit für eine Bewandtnis hat, ist nicht festzustellen; es war nicht Mozarts Art, seine Werke später in dieser Weise zu ändern. [2] Auch diese Arie ist gekürzt, vgl. G.-A. S. 296.

waltsames, Krampfhaftes, als kämen sie aus keinem ganz reinen Herzen; man beachte dabei besonders die vielen Fermaten, mit denen die gegensätzlichen Partien abschließen. Geradezu köstlich ist es, wenn am Schluß, nach dem streitbaren Triller Pedrillos, die Instrumente in der Coda nochmals selbständig auf den „feigen Tropfen" zurückkommen. Man ist tatsächlich nach diesem echt Mozartschen Charakterbild nach wie vor im Ungewissen, wie sich dieser brave Bursche im Ernstfall benehmen wird. Der Angriff auf den Erzfeind Osmin geschieht mit der Weinflasche in dem berühmten „Saufduett [14] (per li sig^ri Viennesi), welches in nichts als in meinem türkischen Zapfenstreich besteht[1]." Schon die Begleitung durch das türkische Orchester mit der sinnlich prickelnden Pikkoloflöte deutet auf Osmin als Haupthelden hin, Osmin ist es aber auch, der das Thema in seiner eigentlichen Fassung singt, bezeichnender Weise erst, wenn er dem Wein tüchtig zugesprochen hat, während der nüchterne Pedrillo nur die Umrisse gibt. Das Duett weist jene überaus schmiegsame, zwischen zweiteiliger Arie und Rondo schwankende Form auf, die bei Mozart von jetzt an häufig erscheint. Osmins Bedenken schwinden rasch, was auch Pedrillos Mut zusehens erhöht, und elementar wie alle Äußerungen Osmins klingt sein aufatmendes „Nun wärs geschehen usw." Schon stimmt er, vom Fagott unterstützt, jubelnd in den Preis der Mädchen ein, und bald darauf rauscht unter seiner Führung der ganze „Zapfenstreich", jetzt mit vollem Orchester, vorüber. Wiederum kommen die Mädchen dran, aber jetzt mit einer seltsam schwebenden, neuen Weise ohne Bässe, als winkten dem Alten durch das Triangelgerassel allerhand lockende Gestalten aus dem Nebel zu; der sinnliche Zug wird bedeutend verstärkt. Von da ab beteiligt sich Osmin nur noch mit kurzen, abgerissenen Phrasen am Hauptthema, besonders mit dessen rollender Schlußphrase, die ihm offenbar besondere Freude macht — das einzige Anzeichen der nahenden vollständigen Betrunkenheit; auf alles weitere, namentlich das Einschlafen, hat Mozart verzichtet.

Wiederum folgt diesem Ausbruch triebhafter Sinnlichkeit eine Arie Belmontes (15), die das Glück wahrer Liebe preist, schwärmerisch versonnen im Adagio, für das der immer wiederkehrende Gedanke:

[1] Diese Briefstelle (B II 123) deutet auf die Verwendung eines älteren Stückes hin, von dem freilich weiter nichts bekannt ist. Auch der bekannte, rasselnde Rhythmus in gleichen Achteln gehört zum türkischen Kolorit.



mit seinem Gemisch von Empfindsamkeit und Naivität bezeichnend ist, voll zarter Seligkeit über den Besitz der Geliebten im Allegretto mit seinen Bläserklängen und seinem schubertisierenden Seitenthema[1].

Das durch Mozart veranlaßte Quartett am Aktschluß (16) greift sehr im Gegensatz zu dem Bretznerschen, das die Hoffnung auf gutes Gelingen des Planes ausspricht und also nur stoffliches Interesse hat, auf den Grundgedanken des Ganzen, die treue Liebe der Beiden zurück. Die bevorstehende Entführung mit ihren Gefahren bleibt ziemlich im Hintergrund; die vier Personen sind ganz erfüllt vom Glück ihrer Liebe, und dessen zeitweilige Störung kommt nicht von außen, sondern von ihnen selbst und ihrer Eifersucht. Das Ganze besteht, wie ein Buffofinale, aus einer Reihe mehr oder minder umfangreicher Sätze, unterscheidet sich jedoch von den Finales sehr wesentlich dadurch, daß es nicht auf eine verwickelte, drastisch zugespitzte Situationskomik abgesehen ist, sondern auf eine innere Entwicklung, auf ein Herzensdrama im Kleinen mit dem schlichten Thema: Liebesglück, Entzweiung und Versöhnung. Daher der weit mehr lyrische als dramatische Grundcharakter dieses Ensembles, der zu dem stillen, unschuldigen Gepräge des ganzen Spiels trefflich paßt. Auf Grund eines italienischen Allerweltsmotivs, das später übrigens in Leporellos Registerarie wiederkehrt[2], feiern Belmonte und Constanze ihr erstes Wiedersehen im Tone herzlicher, unschuldsvoller Freude, für die es weder vergangene noch zukünftige Schrecken mehr gibt. Der Adur-Mittelteil bringt Blondchen und Pedrillo in den Vordergrund. Längst mit einander vertraut, wenden sie sich praktischeren Dingen zu, nämlich der bevorstehenden Entführung, begleitet von einem spannenden, flüsternden Geigenmotiv über einer energisch aufwärts strebenden Mittelstimme und einem liegenden Baß[3]. Kaum hat Blonde ihr „wär

[1] Beide Teile haben in der endgültigen Fassung bedeutende Abkürzungen erfahren, denen im ersten ein ganzes Thema, im zweiten eine rollende Koloraturpartie zum Opfer fiel. Vgl. G.-A. Anh. 297. [2] Vgl. auch H. Abert, Jommelli S. 195, 416. [3] Ein ganz ähnliches Motiv erscheint im zweiten Finale des Figaro bei Figaros: Mente il ceffo, io già non mento.

der Augenblick schon da" geflüstert, da stimmt ihr das Orchester mit derselben Phrase in vollem Jubel bei (in D dur!) und führt so mit echt Mozartscher Kürze in den Anfang zurück. Diese (verkürzte) Wiederholung des ersten Teils vereinigt alle Vier in der Freude auf die nahe Befreiung zu einem geschlossenen Ganzen; das neue Motiv, das dabei erscheint („voll Entzücken") weist mitsamt der Teilung zwischen Singstimmen und Orchester auf Grétry hin. Allein bald nach diesem vollen Ausbruch des Glücksgefühles trübt sich die Stimmung. Den beiden Männern steigen leichte Zweifel an der Treue ihrer Geliebten auf, die ja in Anbetracht der Serailsgebräuche durchaus nicht so unberechtigt sind. Im Andante in G moll legt sich eine recht schwüle Luft über die Szene, verursacht durch das bohrende, nagende Motiv in den zweiten Geigen und Bratschen mit seinen wehen Dissonanzen und seiner Synkopenbegleitung. Was die Männer sich nicht auszusprechen getrauen, das plaudert die Oboe mit ihrem halb humoristischen Motiv beidemale aus. Sehr hübsch sind auch die kleinen Varianten bei dem Handel zwischen Pedrillo und Blondchen. Jenes bohrende Motiv fehlt, alles ist gedrängter und schlagfertiger geworden[1]. Nun sprechen sich die Männer näher aus, beide recht verlegen, Belmonte mit Anstand, Takt und Haltung, Pedrillo dagegen ganz unverfroren und mit ingrimmiger Hast — es steckt ein gutes Stück Humor in diesem Bekenntnis, zumal da der Schwerpunkt ganz auf den deklamatorisch gehaltenen Gesangspartien ruht. Der Erfolg ist bei beiden Mädchen derselbe, nur äußert er sich verschieden, bei Constanze in Tränen, bei Blondchen in einer Ohrfeige, die sie Pedrillo gibt. In dem Allegro assai in B moll trägt die Stimmung bereits einen recht bösartigen Charakter; ein unwirsches, immer wiederholtes Motiv[2] ergreift Singstimmen und Orchester und bricht ratlos auf einer Fermate ab. Da rettet das resolute Blondchen die Situation, wobei es ihr, dem italienischen Schleifermotiv im Orchester zufolge, immer noch verdächtig in den Händen zuckt. Die Übrigen wiederholen in ihrer Verlegenheit zunächst einfach ihr Motiv nach einander. Dann aber folgt nach einer Generalpause im Adagio plötzlich ein ganz ungeahnter Aufschwung des Gefühls. Wir stehen hier vor einer jener Stellen, wo Mozart sich über die armseligen Reimereien seines Dichters himmelweit hinwegsetzt;

[1] Vgl. auch Blondchens Stakkatostreicher gegenüber dem Legato Constanzes.
[2] Dasselbe Motiv bei Anfossi, Geloso in cimento, Arie des Perrichetto III 4.

sie erstreckt sich über das ganze Andantino (Adur $^6/_8$) hinaus. Es ist, als schüttelten die Liebenden mit einem Ruck alles Kleinliche, Allzumenschliche ab, das ihre Sinne bisher umfing: alle Vier stimmen zusammen leise jenen herrlichen Siciliano an, der den Kerngedanken der ganzen Entführung preist: die Macht der auf Treue gegründeten, unschuldigen Märchenliebe. Friede und stille Seligkeit ist in die Herzen eingezogen, Wiegen- und Weihnachtsklänge tönen durcheinander[1], und über allem schwebt ein frommer Ton, der nach dem Himmel, dem Ewigen und Erhabenen weist. Es ist die höchste Verklärung des volkstümlichen Singspieltones, wie sie dann erst in den Gesängen der Zauberflöte wieder auftaucht. Der kurze Satz sendet seine wärmenden Strahlen aber auch noch in das folgende Allegretto hinein, das uns wieder zur Erde zurückführt. Das helle, versöhnende Adur bleibt bestehen[2], die Friedensstimmung, die vorher alle zusammen erfaßt hat, spricht sich nun in den einzelnen Individualitäten aus. In feiner psychologischer Absicht läßt Mozart dabei den vergangenen Zwist noch einmal, doch ohne Schärfe, an- und ausklingen. Namentlich Blondchens flinke Zunge legt sich durchaus keinen Zwang auf, sie wäscht mit dem $^{12}/_8$ Takt, den sie gegen den $^4/_4$ der Übrigen festhält, ihrem Pedrillo nochmals tüchtig den Kopf, trotzdem er bei seiner Bitte um Verzeihung die ganze ehrliche und gemütvolle Seite seines Wesens hervorgekehrt hat. Nach der Feiertagsstimmung des Andantinos tauchen jetzt wieder komische Züge auf, aber nicht um jene aufzuheben, sondern um sie zu ergänzen zu einem Bilde lebendigen Menschentums. Charakteristisch ist, daß, wie ehedem bei der Äußerung des Verdachts die Männer, so hier bei der letzten Beschwichtigung die beiden Frauen das Wort führen. Schön ist gegen den Schluß die innig-schmerzliche Bitte der Männer um Verzeihung, mit der letzten Mollwendung des ganzen Finales und den flehenden Bläserfiguren. In festem und sicherem Ton wird sie gewährt und in heimlichen, stillen Klängen der Friede besiegelt. Die frohe Stimmung

---

1 Man beachte namentlich das in der Oberstimme der beiden ersten Takte trotz dem Harmonienwechsel festgehaltene e′, das wie Glockengeläute wirkt. 2 Die Tonart Adur ist nach den vorangehenden Bmoll-Tonarten von schlagender Wirkung, wie überhaupt die Wahl der Tonarten in diesem Quartett, die dem Wechsel der Stimmungen entsprechend von Ddur über die dunkeln B-Tonarten bis nach Bmoll hinein nach A- und schließlich nach Ddur zurückführt, für Mozarts Tonartenästhetik sehr lehrreich ist.

macht sich nun in einem nach der Sitte der Zeit, die auf wirksame Aktschlüsse sah, mehr glänzenden als tiefen Schlußteil Luft, aus dessen Geist, Rhythmik und leichter Kanonik das französische Vorbild spricht; auch ein großes Mannheimer Crescendo, mit einem Streicherunisono verbunden, hat Mozart dabei mit gutem Erfolge angebracht.

Dieses Finale ist somit alles eher als italienisch, es ballt die Handlung durchaus nicht plötzlich zu einem tollen Durcheinander zusammen, sondern ist für italienische Begriffe sogar außergewöhnlich handlungsarm. Und doch paßt es in das Mozartsche Gesamtbild vorzüglich hinein: nicht von außen her, nicht vom Bassa und nicht von Osmin droht den Liebenden die Hauptgefahr, sondern aus ihrem eigenen Innern, den kleinlichen Regungen der Eifersucht, die sich daraus hervorwagen. Sie müssen erst überwunden werden, dann werden die Liebenden auch allen äußeren Feinden und Gefahren gewachsen sein. Nicht zufällig tut sich gerade in der Mitte dieses Satzes die verklärte Welt des A dur-Abschnittes auf.

Auch formell geht dieses Ensemble seine eigenen Wege. Wir werden zwar bald an die Italiener, bald an die Franzosen erinnert, bald endlich auch, wie jener A dur-Satz zeigt, an das Singspiel mit seinem deutschen Liederton. Aber alle jene ausländischen Spuren haben nur die Bedeutung äußerlich aufgesetzter Lichter. Idee und Ausführung sind und bleiben Mozartisch. Jene war von Hause aus das Werk des Musikers, dem der Dichter nur noch das poetische Gerüst zu zimmern hatte: liegt doch dem Ganzen nicht wie bei Franzosen und Italienern ein äußerer, sondern ein innerer Vorgang zu Grunde, der samt seinen einzelnen Phasen unmittelbar aus dem Geiste der Musik geboren scheint. Auch bei der Gestaltung der einzelnen Abschnitte spricht der Musiker das letzte Wort. Es fällt Mozart nicht ein, das Beispiel Logroscinos (S. 418) nachzuahmen, sondern er hält auf klare und übersichtliche Formgebung. Das ist bei ihm nun freilich weder Gedankenlosigkeit noch Respekt vor der angeblichen „Heiligkeit" der bestehenden Formenwelt. Er verhält sich vielmehr auch der Form gegenüber durchaus aktiv und schöpferisch. Er schmiedet sie solange um, bis sie alles hergibt, was er von ihr verlangt, variiert, erweitert oder verkürzt ihre einzelnen Glieder, fügt gelegentlich auch neue ein, doch ohne die Grundlinien zu verwischen. Die Form war ihm nichts Starres und Totes, wie den Neapolitanern ihre Dacapoarie, sondern etwas Lebendiges und Flüssiges, das bei jedem neuen Schöpfungsakt

auch wieder neu geboren wird. Man kann deswegen auch nicht von einer typischen Form des Mozartschen Ensembles oder Finales reden, wie man etwa von einem Logroscinoschen, Piccinnischen oder Galuppischen Finale spricht, denn keiner dieser Sätze gleicht bei Mozart dem andern; gemeinsam ist ihnen nur die unübertroffene Harmonie zwischen Inhalt und Form.

Nach dieser inneren Läuterung tragen die beiden im dritten Akt noch folgenden Gesänge des Liebespaares (17, 20) einen merkwürdig hoch gestimmten, verklärten Charakter. Belmontes Arie (17) ist nach dem vorhergehenden Dialoge als ein unter den Fenstern des Serails gesungenes Liebeslied aufzufassen, wie es bisher Pedrillo allabendlich gesungen hat; daher mag auch die große Rolle der Bläser nach Ständchenbrauch rühren. Die weiche Schwärmerei gemahnt an die Es dur-Largos Chr. Bachs, mit dem sich Mozart hier auch in der Melodik wieder berührt[1]. Doch fehlt jede Empfindelei, die Melodik bewegt sich meist auf Dreiklangsintervallen in breitem, männlichem Schwung dahin. Von allen Arien Belmontes nähert sich diese am meisten dem italienischen Stil, sie ist dreiteilig, mit selbständigem Mittelsatz, und macht auch von der Koloratur, offenbar mit Rücksicht auf Adamberger, einen reichlicheren Gebrauch.

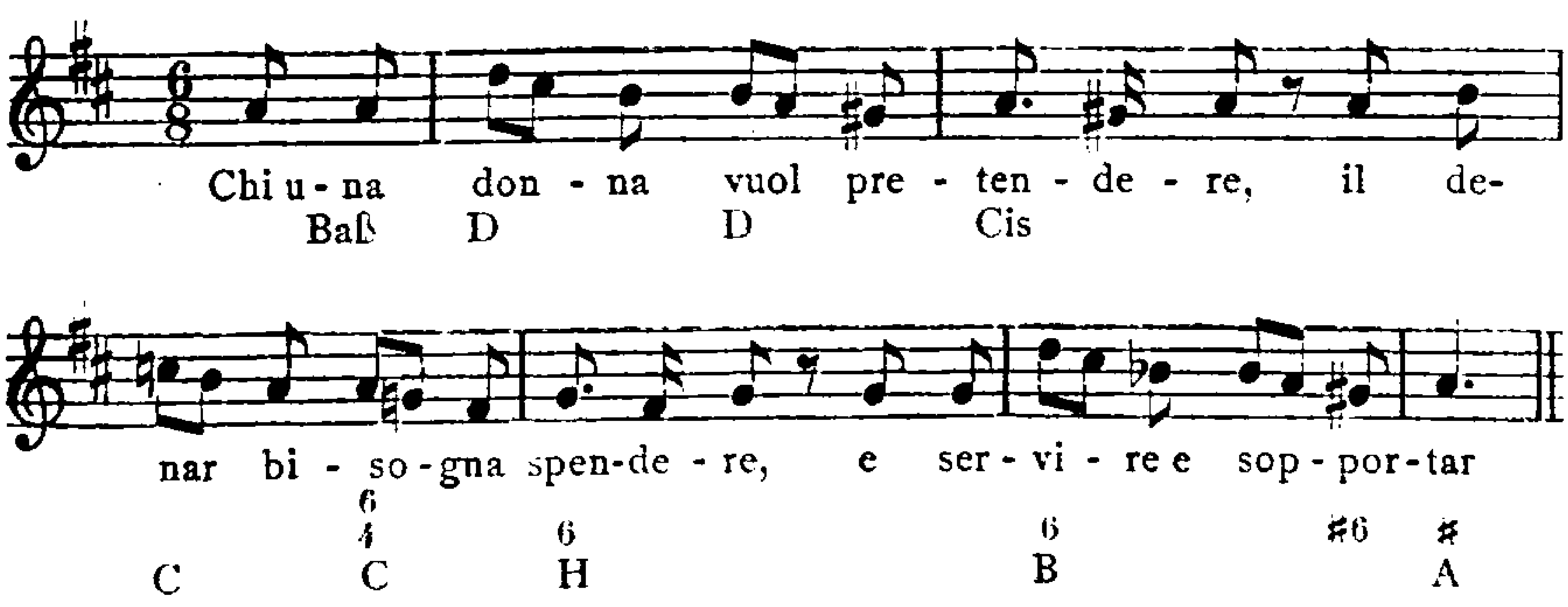
Die Romanze Pedrillos (18), die textlich einen alten Lieblingstypus des Singspiels seit Hiller vertritt, behandeln André, Dieter und Knecht in dem üblichen, behaglich schlendernden, aber physiognomielosen Balladenton. Mozart hat dagegen im Bestreben, die exotische Sphäre des „Mohrenlandes" zu schildern, eine seiner eigentümlichsten Kompositionen geschaffen. Merkwürdig ist nicht allein der im nächtlichen Dunkel verhallende Schluß dieser Gitarrenakkorde, sondern vor allem die beständig zwischen H moll, D dur und Fis moll hinundherschwebende Tonalität; auch die die Gesangsmelodie stützende Harmonik ist in beständigem Gleiten[2]. Das alles hat etwas Unkörperliches, Gespenstisches, das zugleich das Unsichere der Lage der Flüchtlinge fühlbar zum Ausdruck bringt, läuft doch auch die Gesangsmelodie ohne Unterbrechung durch alle fünf Zeilen bis zu ihrem eigentümlichen Schluß auf der Mediante durch. Ihr anfänglich so

[1] Vgl. dessen Temistocle I 10, Arie Non m'alletta. [2] Sie baut sich auf drei stufenweise absteigenden Sequenzen auf (D dur—A dur, C dur—G dur, H moll—Fis moll), nur daß die dritte auf die Hälfte der Taktzahl verkürzt und in dieser Gestalt wiederholt wird.

kecker Schwung wird gegen den Schluß mit den kleinen, scharfen Intervallschritten erheblich kleinlauter. Das Stück hat in der ganzen Singspielliteratur nicht seinesgleichen mit seiner Verbindung von erotischem Reiz und enger Anpassung an den Charakter der Situation und der singenden Person[1].

Die mißglückte Entführung hat Osmin ans Ziel seiner Wünsche gebracht. Sein Triumphgefühl bringt den grausamen Zug seines Wesens wieder an die Oberfläche. Mit gewohnter zügelloser Sinnlichkeit läßt er ihr in dem (Schumannisch gesprochen) hahnebüchenen Hauptthema seiner Arie (19) freien Lauf. Sehr fein verwendet Mozart dabei die Rondoform[2]: immer wieder schießt dieser Hauptgedanke an das Zuschnüren der Hälse empor, und zwar ganz plötzlich, ohne jeden Übergang, meist nach einer Fermate und mit einem kolossalen Sprung in die Höhe. Nur hier tritt im Orchester die Pikkoloflöte auf, die in ihren beiden Vorschlagsnoten drastisch das Abmurksen versinnbildlicht. Die beiden Mittelsätze fügen diesem Bilde teils ergänzende, teils gegensätzliche Züge hinzu, so der erste das Gefühl der Befriedigung darüber, daß er jetzt endlich seine ersehnte Ruhe bekommen wird; es ist der bei aller Wildheit doch recht träge und ruheselige Philister, der hier wieder zum Durchbruch kommt. Zuerst

[1] Die Pariser opéra comique liebt derartige lokal gefärbte Stimmungsbildchen, vgl. das marokkanische Liedchen bei Monsigny, On ne s'avise jamais du tout 7 (Objet divin, femme feconde) und das provenzalische bei Philidor L'amant déguisé 5 (Toute fille en Provence). Zur Harmonik vgl. Galuppis Bagni d'Abano II 4:



Die erniedrigte Sekunde ist den Siciliani der italienischen Buffonisten ganz geläufig, vgl. Paisiello, Osteria del Marecchiaro III 1 und 7. [2] Vermischt mit der Arienform, an die die Modulationsordnung, sowie die Wiederholung des ersten Zwischensatzes gemahnt.

leistet er sich noch ein schwerfälliges Siegestänzchen, dann aber geht er, wiederum wie in all seinen früheren Äußerungen, nach Paisiellos Vorbild[1] gemächlich in die tiefsten Baßregionen hinabsteigend zur Ruhe[2] und streckt sich erst auf dem tiefen A, dann sogar auf D aus, wobei das Orchester einzelne unheimliche Naturtöne und ein dumpfes Knurren hören läßt. Es ist das Bild einer bissigen Bestie, von der man nicht sicher ist, ob sie einem nicht plötzlich aus dem Schlafe heraus an die Gurgel springt. Weit gefährlicher und geradezu dämonisch klingt der zweite Mittelsatz (Schleicht nur säuberlich und leise) mit seinen grotesken Oktaven- und Nonensprüngen und den dissonierenden Vorhalten in der Begleitung: dahinter steckt nicht allein seine ganze fanatische Wildheit, sondern auch ein gutes Stück der ihm eigenen Selbstgefälligkeit. Im dritten Mittelsatz tritt zur Schilderung des „Freudenliedchens" mit ganz einziger Wirkung die Koloratur auf, schwerfällig sich wiegend, ungeschlacht in die Tiefe polternd und dann wieder im Stakkato bis zum Triller emportänzelnd — das vollendete Bild eines brutalen Sinnenmenschen, der auch in der Freude keine Kultur kennt[3]. Gegen den Schluß aber kommt es überhaupt zu keiner geordneten Melodiebildung mehr, Osmin greift aus seinem Hauptthema bloß noch einzelne Phrasen und Brocken heraus, auf denen er in seiner Freude über das bevorstehende Zuschnüren der Hälse wie toll herumreitet; schließlich bleiben ihm eigentlich nur noch zwei Töne, Tonika und Dominante, übrig. Noch einmal erhebt sich in dieser Arie der Gegenspieler der Liebenden, der Sklave der niederen Triebe, zu voller grotesker Größe, wenn auch bereits umspielt von Lichte eines überlegenen Humors, und wirft den letzten Schatten auf den Weg des Paares. Der alte Kampf zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit ist es, der hier ausgefochten wird, und wie jene in der Arie Osmins ihren zügellosesten Ausdruck findet, so erhebt sich diese in dem Augenblick, wo sie auf die letzte Probe gestellt wird, im folgenden Duett (20) zu höchster Verklärung. Nur das einleitende Rezitativ weist mit dem spannenden Sforzatomotiv und besonders

---

[1] Vgl. die Partie des Pillottola im ersten Finale des Idolo cinese, wo auch das Ausweichen nach der Molltonart der Unterdominante vertreten ist. Vgl. auch Catuozzos Arie Scherzi d'amore I 6. [2] Ganz eigentümlich und ohne Seitenstück in der gleichzeitigen Oper ist die Verwendung der Klarinette an dieser Stelle, die mit der Singstimme zusammen in die Tiefe steigt. [3] Auch das Orchester begleitet in primitivem Unisono.

mit seiner unruhigen Modulation auf die drohende Lage hin. Scharf treten die Beiden auseinander, Belmonte innerlich tief bewegt, Constanze ruhig und gefaßt. Dagegen findet im ersten Satz des Duettes sowohl der Schmerz um den Geliebten als auch die Gewißheit von der den Tod überwindenden Macht ihrer Liebe in Constanzes Mund einen entschieden schärferen Ausdruck. Bei ihrem emphatischen Ausbruch:

redet sie mit einer weltentrückten Begeisterung, die in der damaligen Oper nicht ihres Gleichen hat. Und nun wird die Empfindung bei Beiden immer heißer und drängender und strömt schließlich in dem von Jahn[1] mit Unrecht als weniger gelungen bezeichneten Allegro in voller Glut dahin, einem wundervollen, nur vielleicht etwas zu breit geratenen Hymnus auf die Macht der Liebe, der abermals die Verse des Dichters weit hinter sich läßt. Die meist aus gleich schwebenden Bogen bestehende Melodik trägt neben einzelnen italienischen auch französische Züge, dazwischen klingt jedoch auch der deutsche Volkston merklich an. Sehr zu beachten ist endlich, daß das ganze Allegro sich in einem nur durch einzelne Sforzati unterbrochenen, durchlaufenden piano, also im Tone stiller, heimlicher Verzückung abspielt, es ist somit ganz verfehlt, im Vortrag einen heroischen Zwiegesang italienischen Schlages daraus zu machen[2].

Das Schlußstück der Oper beginnt nach gutem altem, von den Franzosen übernommenem Singspielbrauch mit einem Vaudeville (21)[3], dessen Beginn einen damals recht bekannten Melodietypus darstellt[4]. Es macht ganz regelmäßig die Runde bei den einzelnen Personen[5], am Schlusse jeder Strophe stimmt das Ensemble mit der Schlußmoral ein. Nur Osmin bricht aus der Reihe aus. Gereizt durch Blondchen läßt er das Ensemble nach ihrer Strophe erst gar nicht zu Worte

[1] I[4] 767. [2] Ein begeistertes Urteil bei Tieck, Dramaturg. Blätter II 315 und bei Berlioz, A travers chants p. 243. [3] Ein berühmtes Beispiel dafür aus dem ernsten Musikdrama bietet der Schlußgesang des Gluckschen Orfeo. [4] Vgl. z. B. Traëtta, Cavaliere errante I 7. Grétry, Zémire et Azor II 4. [5] Die Instrumentation wechselt in den einzelnen Strophen: Belmonte hat nur Streicher, bei Constanze tritt ein Fagott, bei Pedrillo eine Oboe, bei Blondchen eine Flöte hinzu.

kommen und beginnt zwar ebenfalls mit der allgemeinen Melodie, aber bald übermannt ihn die Galle: er fällt, ein willenloser Sklave seiner Triebe, in die wilde Hetzjagd des Schlusses seiner ersten Arie zurück. Auch ihm antwortet das geschlossene Ensemble, aber nicht sofort mit der alten Vaudevillemelodie, sondern mit einer merkwürdig hochgestimmten Weise, deren Ton auf gewisse Abschnitte des Quartetts hinweist. Den Schluß des Ganzen bildet ein allgemeiner Chor, der nach Kolorit und Ausführung mehr mit dem früheren (5) verwandt ist.

Daß Mozart bei der Komposition seiner Oper stark darauf bedacht war, den Wiener Geschmack zu befriedigen, gesteht er selbst. Es ist aber lehrreich zu verfolgen, welche Züge der vielgestaltigen Wiener Singspielkunst er der Aufnahme für wert erachtet hat und welche nicht. Da fehlt vor allem der niedere volkstümliche Lokalton, der z. B. bei Umlauf und in veredelter Gestalt dann wieder in den Liedern Papagenos erscheint, es fehlt ferner dessen Gegenpol, die strenge, alte kontrapunktische Weise, die ebenfalls schon bei Umlauf auftaucht und dann wiederum in der Zauberflöte ihre höchste Vergeistigung erfährt. Von den übrigen Stilelementen ist der pathetische italienische Arienton das einzige, dessen organische Einfügung in das Ganze Mozart hier noch nicht gelungen ist, dagegen geschieht in den Partien Osmins und Pedrillos die Anlehnung an den Buffostil der Italiener mit ebensoviel Nachdruck wie Erfolg, aber nicht als sklavisches Nachahmen, sondern als geniales Ausnützen und Weiterbilden im Dienste einer weit tieferen, lebendigeren Charakteristik. Auch der Einfluß der französischen opéra comique stellt sich als weit stärker heraus, als man bisher annahm; am sichtbarsten ist er da, wo es sich um die Schilderung der äußeren Umgebung, sowie um die drastische Wiedergabe einer bestimmten Situation handelt, ferner in der Partie Blondchens. Dagegen ist der musikalische Träger der eigentlichen Herzensgeschichte, soweit es sich um Belmonte, die Gmoll-Arie Constanzes und die Kernpartie des Finales handelt, der veredelte deutsche Liederton, nur daß ihm, namentlich in Belmontes Gesängen, ein guter Teil warmer italienischer Melodik beigemischt ist. So vollkommen wie später bei Tamino und Pamina ist die Verschmelzung von Deutsch und Italienisch freilich noch nicht gelungen, aber die kleinen unaufgelösten Reste wollen nichts besagen gegenüber dem ungeheuren Fortschritt im Ganzen, der in letzter Linie das Werk von Mozarts künstlerischer Intuition, der Triumph seiner einzigen Persönlichkeit und

ihrer neuen Welt- und Kunstanschauung war. Sie befähigte ihn, aus den zahllosen Bausteinen, die vor ihm kleinere und größere Talente zusammengetragen hatten, ein Gebäude zu errichten, das allem Wechsel der Zeiten zu trotzen vermochte. Was den Bemühungen der Dichter versagt blieb, glückte dem musikalischen Genius. Göthe hatte Recht, als er schrieb[1]: „Alles unser Bemühen, uns im Einfachen und Beschränkten abzuschließen, ging verloren, als Mozart auftrat. Die Entführung aus dem Serail schlug alles nieder, und es ist auf dem Theater von unserem so sorgsam gearbeiteten Stück niemals die Rede gewesen". Aber auch C. M. v. Weber traf das Richtige mit den schönen Worten[2]: „Ich getraue mir den Glauben auszusprechen, daß in der Entführung Mozarts Kunsterfahrung ihre Reife erlangt hatte und dann nur die Welterfahrung weiterschuf. Opern wie Figaro und Don Juan war die Welt berechtigt mehrere von ihm zu erwarten. Eine Entführung konnte er mit dem besten Willen nicht wieder schreiben. In ihr glaube ich das zu erblicken, was jedem Menschen seine frohen Jünglingsjahre sind, deren Blütezeit er nie so wieder erringen kann, und wo beim Vertilgen der Mängel auch unwiederbringliche Reize fliehen". Tatsächlich liegt der eigentümliche Reiz dieses Werkes in der an das Märchen erinnernden jugendlichen Unschuld und Frische, mit der es seinen Stoff behandelt. Alle tieferen seelischen Verwicklungen fehlen noch, Freude und Leid äußern sich bei dem Liebespaar ebenso einfach wie unmittelbar, und auch Osmin hat trotz aller Wildheit durchaus nichts Problematisches. Mit dem selbstverständlichen Optimismus des Märchens, der keine Erklärung und Begründung der Dinge im Einzelnen braucht, steuert die ganze Geschichte ihrem glücklichen Ende zu, Osmin verschwindet schließlich gleich einem bösen Gespensterspuk. Auch der musikalische Ausdruck im Einzelnen ist von auffallender Jugendfrische, ob es sich nun um überquellende Herzensbeichten oder um Ausbrüche ingrimmigen Humors handelt. Es waren glückliche Tage für Mozart, in denen diese Oper entstand, nahm doch zur selben Zeit auch sein äußeres Schicksal eine Wendung, die ihn als Menschen auf die Höhe seines Lebens führen sollte.

---

1 Ital. Reise, Bericht vom November 1787. 2 M. Maria v. Weber, C. M. v. Weber III 1866, 191. In neuester Zeit hat M. Schillings den Dialog als Secco komponiert und dadurch ein italienisches Buffoelement in die Oper hineingetragen.

Verlobung, Braut- und Ehestand

Fridolin Weber, Mozarts Freund von Mannheim her und der Vater seiner Aloysia, war 1779 in München gestorben. Im Jahre darauf hatte sich Aloysia mit dem Schauspieler Joseph Lange verheiratet, und da sie zugleich am Wiener Nationalsingspiel angestellt worden war, hatte sich ihre Mutter Cäcilie Weber entschlossen, mit ihren drei unverheirateten Töchtern Josepha, Constanze und Sophie ebenfalls nach Wien überzusiedeln. Ihre dürftige Lage zwang sie, sich auf das Vermieten von Zimmern zu verlegen, und Mozart war sehr erfreut, auf diese Weise bei alten Bekannten unterzukommen, die ihm die kleinen Sorgen des täglichen Lebens abnahmen. Schon am 2. Mai 1781, also noch vor dem Abschluß des Handels mit dem Erzbischof, wohnte er bei Frau Weber „auf dem Peter im Auge Gottes im 2. Stock"[1]. Sofort schöpfte der Vater Verdacht, der Sohn könnte von der Familie Weber abermals ins Garn gelockt werden, zumal da dieser sich wieder voll Mitleid mit deren bedrängten Umständen äußerte[2]. Und bereits kamen ihm auch schon Gerüchte zu Ohren, der Sohn würde eine der Töchter heiraten. Jetzt bestand er dringend auf dem Wohnungswechsel und erhielt folgende Antwort (25. Juli 1781)[3]:

Ich sage noch einmal, daß ich schon längst im Sinn gehabt, ein anderes Logis zu nehmen, und das nur wegen dem Geschwätze der Leute; und mir ist leid, daß ich es wegen einer albernen Plauderey, woran kein wahres Wort ist, zu thun gezwungen bin. Ich möchte doch nur wissen, was gewisse Leute für Freude haben können, ohne allen Grund so im Tage hinein zu reden. Weil ich bei ihnen wohne, so heyrathe ich die Tochter! Von Verliebtseyn war gar die Rede nicht; über das sind sie hinausgesprungen, sondern ich logire mich ins Haus und heyrathe. Wenn ich mein Lebetag nicht aufs Heyrathen gedacht habe, so ist es gewiß itzt!

---

[1] B II 67. [2] B II 84. [3] B II 99 f. Die Briefe des Vaters sind nicht mehr erhalten, sie wurden offenbar später von Konstanze aus leicht begreiflichen Gründen vernichtet.

Denn (ich wünsche mir zwar nichts weniger als eine reiche Frau) wenn ich itzt wirklich durch eine Heyrath mein Glück machen könnte, so könnte ich unmöglich aufwarten, weil ich ganz andere Dinge im Kopf habe. Gott hat mir mein Talent nicht gegeben, damit ich es an eine Frau henke und damit mein junges Leben in Unthätigkeit dahin lebe. Ich fange erst an zu leben und soll mir es selbst verbittern? Ich habe gewiß nichts über den Ehestand, aber für mich wäre er dermalen ein Übel. — Nun, da ist kein ander Mittel, ich muß, wenn es schon nicht wahr ist, wenigstens den Schein vermeiden, obwohl der Schein an nichts anders beruht als — daß ich da wohne. Denn wer nicht ins Haus kömmt, der kann nicht einmal sagen, daß ich mit ihr soviel Umgang habe wie mit allen andern Geschöpfen Gottes; denn die Kinder gehen selten aus, nirgends als in die Comödie und da gehe ich niemalen mit, weil ich meistens nicht zu Hause bin zur Comödienstunde. Ein paarmal waren wir im Prater, und da war die Mutter auch mit; und ich, da ich im Hause bin, konnte es nicht abschlagen mitzugehen, und damals hörte ich noch keine solche Narrensreden. Da muß ich aber auch sagen, daß ich nichts als meinen Theil zahlen durfte[1], — und da die Mutter solche Reden selbst gehört und auch von mir aus weiß, so muß ich sagen, daß sie selbst nicht mehr will, daß wir zusammen wohin gehen sollen, und mir selbst gerathen, wo anderst hinzuziehen, um fernere Verdrüßlichkeiten zu vermeiden; denn sie sagt, sie möchte nicht unschuldigerweise an meinem Unglück Schuld seyn. — Das ist also die einzige Ursache, warum ich schon längst (seitdem man so schwätzt) im Sinn gehabt wegzuziehen, und insoweit Wahrheit gilt, habe ich keine; was aber die Mäuler anbelangt, habe ich Ursache; — und wenn diese Reden nicht gingen, so würde ich schwerlich wegziehen, denn ich werde freilich leicht ein schöneres Zimmer bekommen, aber die commodité und so freundschaftliche und gefällige Leute — schwerlich. Ich will auch nicht sagen, daß ich im Hause mit der mir schon verheyratheten Mademoiselle trotzig seye und nichts rede, aber verliebt auch nicht; ich narrire und mache Spaß mit ihr, wenn es mir die Zeit zuläßt (und das ist nur Abends, wenn ich zu Haus soupire, denn Morgens schreibe ich in meinem Zimmer und Nachmittags bin ich selten zu Hause) und also — sonst weiter nichts. Wenn ich die alle heyrathen müßte, mit denen ich gespaßt habe, so müßte ich leicht 200 Frauen haben. — Nun leben Sie recht wohl, liebster, bester Vater, glauben Sie und trauen Sie Ihrem Sohne, der gewiß gegen alle rechtschaffenen Leute die besten Gesinnungen hat, und warum sollte er sie für seinen lieben Vater und Schwester nicht haben? Glauben Sie ihm und trauen Sie ihm mehr als gewissen Leuten, die nichts besseres zu thun haben, als ehrliche Leute zu verläumden.

[1] Nach K. R[isbeck], Briefe über Deutschland I 193 war es in Wien Sitte, daß das „Frauenzimmer" bei solchen Ausflügen von ihrem Begleiter, auch wenn er ihr ferner stand, freigehalten wurde. Zugleich mochte Mozart auch an die früheren väterlichen Vorwürfe über seine Freigebigkeit gegen die Webers denken.

Trotzdem fiel ihm der Entschluß, von Frau Weber wegzuziehen, recht schwer. Zwar erbot sich die Familie Mesmer, ihn in ihrer Wohnung auf der Landstraße aufzunehmen [1], indessen fand er die dortigen Verhältnisse durchaus nicht mehr nach seinem Geschmack. „Der Meßmer", schreibt er am 13. Juli 1781 [2], „hat den Righini (weiland opera-buffa-Sänger und dermalen Compositeur) bey sich im Quartier und ist sein großer Freund und Beschützer, doch die gnädige Frau noch mehr". Da gefiel es ihm bei den „Weberischen" doch bedeutend besser. Auch Herr Aurnhammer und seine „dicke Fräulein Tochter" Josephine, die als Klavierspielerin großes Ansehen genoß, suchten ihn in ihre Nähe zu ziehen. „Ich bin fast täglich nach Tisch bei Hrn. v. Aurnhammer", schreibt er am 27. Juni 1781 [3], „die Fräulein ist ein Scheusal! spielt aber zum Entzücken; nur geht ihr der wahre, feine, singende Geschmack im Cantabile ab, sie verzupft alles". Die Wohnung aber, die die Aurnhammers Mozart in ihrer Nähe aufdrängen wollten, war nach seiner Schilderung [4] „für Ratzen und Mäuse, aber nicht für Menschen. Die Stiege müßte man Mittags um 12 Uhr mit einer Laterne suchen. Das Zimmer konnte man eine kleine Kammer nennen. — Die Frau selbst nannte das Haus ein Ratzennest; mit einem Wort, es war fürchterlich anzusehen". Er glaubte dabei noch andere als bloß künstlerische Absichten wahrzunehmen, und als der Vater warm für das Haus eintrat, entwarf er ihm davon am 22. Aug. folgende, für ihn äußerst charakteristische Schilderung [5]:

Er ist der beste Mann von der Welt, nur gar zu gut, denn seine Frau, die dummste und närrischste Schwätzerin von der Welt, hat die Hosen, so daß, wenn sie spricht, er sich kein Wort zu sagen traut; er

---

[1] S. o. S. 137. [2] B II 98. Über Vincenzo Righini (1756—1812), der übrigens in seinen späteren Werken sichtlich von Mozart beeinflußt ist, äußert sich dieser am 29. August (B II 114) sehr scharf: „Der schreibt recht hübsch. Er ist nicht unergründlich, aber ein großer Dieb, er gibt seine gestohlenen Sachen aber so mit Überfluß wieder öffentlich preis und in so ungeheurer Menge, daß es die Leute kaum verdauen können". Zelter schreibt am 14. September 1812 an Göthe (Briefw. I 328 f.): „Er war bey uns, was etwa Salieri in Wien war, vielleicht von etwas frischerem Wesen als Salieri, aber an Breite und Höhe ziemlich gleich". Vgl. AMZ XVI 875. [3] B II 93. Andere Kritiker ließen freilich an ihr nur den Fleiß gelten AMZ VI 471, VII 469. Reichardt, Mus. Ztg. I 128. Noch 1813 trat sie, die „einstens in Wien als Klavierspielerin excellierte", mit ihrem „fertigen und schulgerechten, aber kalten und veralteten Spiel öffentlich auf." AMZ XV 300, 372. Hanslick, Gesch. d. Konzertw. in Wien S. 125. [4] B II 110. [5] B II 111 ff.

hat mich, da wir öfters zusammen spazieren gegangen, gebeten, ich möchte in seiner Frauen Gegenwart nichts sagen, daß wir einen Fiacre genommen oder Bier getrunken haben. Nun, zu so einem Mann kann ich ohnmöglich Vertrauen haben; — — er ist ganz brav und ein guter Freund von mir, ich könnte öfters bey ihm zu Mittag speisen, ich pflege mir aber meine Gefälligkeiten niemalen bezahlen zu lassen, — sie wären freilich mit einer Mittagsuppe nicht bezahlt. Doch glauben solche Leute [Wunder] was sie damit thun. Ich bin nicht wegen meinem Nutzen in ihrem Haus, sondern wegen dem ihrigen. — — Von der Mutter will ich gar keine Beschreibung machen, genug, daß man über Tisch genug zu thun hat, um das Lachen zu halten — basta! Sie kennen die Frau Adlgasserin, und dieses Meuble ist noch ärger, denn sie ist dabey medisante, also dumm und boshaft. Von der Tochter also. Wenn ein Maler den Teufel recht natürlich malen wollte, so müßte er zu ihrem Gesicht Zuflucht nehmen. Sie ist dick wie eine Bauerndirne, schwitzt also, daß man speien möchte und geht so bloß — daß man ordentlich lesen kann: ich bitte euch, schauet hierher! Das ist wahr, zu sehen ist genug, daß man blind werden möchte, aber man ist auf den ganzen Tag gestraft genug, wenn sich unglücklicherweise die Augen drauf wenden — — pfui Teufel! — Nun ich habe Ihnen geschrieben, wie sie Clavier spielt; ich habe Ihnen geschrieben, warum sie mich gebeten ihr beyzustehen[1]. Mit vielem Vergnügen thue ich Leuten Gefälligkeiten, aber nur nicht sekkiren! Sie ist nicht zufrieden, wenn ich zwey Stunden alle Tage mit ihr zubringe, ich soll den ganzen Tag dort sitzen und da will sie die artige machen! — aber wohl noch mehr: sie ist serieusement in mich verliebt. Ich hielt es für Spaß, aber nun weiß ich es gewiß; als ich es merkte — denn sie nahm sich Freyheiten heraus, z. B. mir zärtliche Vorwürfe zu machen, wenn ich etwas später kam als gewöhnlich oder mich nicht lange aufhalten konnte, und dergleichen Sachen mehr, ich sahe mich also gezwungen, um sie nicht zum Narren zu haben, ihr mit Höflichkeit die Wahrheit zu sagen. Das half aber nichts, sie wurde noch immer verliebter; endlich begegnete ich ihr allzeit sehr höflich, ausgenommen sie kam mit ihren Possen, dann wurde ich grob; — da nahm sie mich aber bey der Hand und sagte: Lieber Mozart, seyen Sie doch nicht so böse, und Sie mögen sagen was Sie wollen, ich hab Sie halt doch gern. — In der ganzen Stadt sagt man,

[1] Sie wollte noch einige Jahre Klavier studieren, dann nach Paris gehen und „Metier machen". In Cramers Magazin der Musik heißt es (1787 II S. 1274): „Die Mad. Auernhammer ist eine ausgezeichnete Meisterin im Klavier, worin sie auch Stunden giebt; ich habe sie schon lange nicht gehört. Sie ist es, die viele Sonaten und variirte Arietten von Mozart bei Hrn. Artaria zum Stich besorgt und durchgesehen hat." In Variationen versuchte sie sich auch selbst, pflegte dergleichen in ihren Konzerten zu spielen und drucken zu lassen (Mus. Corresp. 1791, S. 362. 1792, S. 195). Sie hatte es 1799 schon bis auf Opus 63 gebracht (AMZ II 90).

daß wir uns heyrathen, und man verwundert sich nur über mich, daß ich so ein Gesicht nehmen mag. Sie sagte mir, daß wenn so was zu ihr gesagt würde, sie allzeit dazu gelacht habe; ich weiß aber von einer gewissen Person, daß sie es bejahet habe, mit dem Zusatz, daß wir alsdann zusammen reisen werden. Das hat mich aufgebracht. Ich sagte ihr also letzthin meine Meynung wacker, und sie möchte meine Güte nicht mißbrauchen. Und noch komme ich nicht mehr alle Tage, sondern nur alle anderte Tage zu ihr, und so wird es nach und nach abnehmen. — Sie ist nichts als eine verliebte Närrin; denn bevor sie mich gekannt, hat sie im Theater, als sie mich gehört, gesagt: Morgen kommt er zu mir und da werde ich ihm seine Variationen mit dem nämlichen Gusto vorspielen. Aus dieser Ursache bin ich nicht hingegangen, weil das eine stolze Rede war, und weil sie gelogen hat, denn ich wußte kein Wort davon, daß ich den anderen Tag hingehen sollte.

Das hinderte freilich nicht, daß Mozart mit Frl. Aurnhammer in einer Akademie in ihrem Hause am 24. Nov. 1781 sein Konzert und die Sonate für zwei Klaviere (K.-V. 365, 448) vortrug[1]. Noch im folgenden Jahre spielte er mit ihr in einem seiner Konzerte vierhändig[2] und verschob im Herbst sogar seine Reise nach Salzburg, weil er ihr seine Mitwirkung bei ihrer Akademie im Theater zugesagt hatte[3]. Endlich hat er ihr die 1781 erschienenen Violinsonaten (K.-V. 376—380) gewidmet.

Anfang September 1781 bezog er wirklich eine neue Wohnung, „auf dem Graben Nr. 1175 im 3. Stock"[4]. Der Umzug war von einer erneuten scharfen Auseinandersetzung mit dem Vater begleitet, dessen Mißtrauen allmählich aufs Höchste gestiegen war. Wolfgangs Brief vom 5. Sept. klingt bereits äußerst gereizt[5], bitter beklagt er sich über die „Faxen, die ihm Gott weiß wer in den Kopf gesetzt" habe und versichert, daß er allem Geschwätz zum Trotz „der nämliche ehrliche Kerl bleiben werde wie sonst". Von einem glatten Ableugnen eines Liebesverhältnisses zu Konstanze ist indessen nicht mehr die Rede, man hat vielmehr den Eindruck, als hätte Mozart im „Auge Gottes" doch mehr zurückgelassen als gute Freundschaft und behagliche „commodité". Daß Frau Cäcilie Weber den Verkehr ihres Mieters mit ihren Töchtern, wie Mozart schreibt, ohne Hintergedanken verfolgt hätte, ist bei ihrem Charakter ganz ausgeschlossen. Nun eröffneten sich ihm durch den Auftrag der Entführung die besten Aussichten — wie hätte da eine Frau ihres Schlages nicht fest zugreifen sollen, zu-

[1] S. o. S. 891. [2] B II 170. [3] B II 196. [4] B II 115. [5] B II 116.

mal da es sich um einen so arglosen Künstler wie Mozart handelte? Drei Monate später, am 15. Dez.[1], fühlte er sich bereits gedrungen, dem Vater ausführliche Mitteilung zu machen.

Mein Bestreben ist unterdessen wenig Gewisses hier zu haben, dann läßt es sich mit der Hilfe des Unsichern ganz gut hier leben, — und dann — zu heyrathen! — Sie erschröcken vor diesem Gedanken? Ich bitte Sie aber, liebster bester Vater, hören Sie mich an. Ich habe Ihnen mein Anliegen entdecken müssen, nun erlauben Sie auch, daß ich Ihnen meine Ursachen und zwar sehr gegründete Ursachen entdecke. Die Natur spricht in mir so laut wie in jedem anderen, und vielleicht lauter als in manchem großen starken Lümmel. Ich kann ohnmöglich so leben wie die meisten dermaligen jungen Leute. — Erstens habe ich zu viel Religion, zweytens zu viel Liebe des Nächsten und zu ehrliche Gesinnungen, als daß ich ein unschuldiges Mädchen anführen könnte und drittens — — zu viel Liebe zu meiner Gesundheit, als daß ich mich mit H—n herumbalgen könnte; dahero kann ich auch schwören, daß ich noch mit keiner Frauensperson auf diese Art etwas zu thun gehabt habe. Denn wenn es geschehen wäre, so würde ich es Ihnen auch nicht verhehlen; denn fehlen ist doch immer dem Menschen natürlich genug, und einmal zu fehlen wäre auch nur bloße Schwachheit, — obwohlen ich mir nicht zu versprechen getrauete, daß ich es bey einmal fehlen bewenden lassen würde, wenn ich in diesem Punkt ein einzigesmal fehlte. — Darauf aber kann ich leben und sterben. Ich weiß wohl, daß diese Ursache (so stark sie immer ist) doch nicht erheblich genug dazu ist, — mein Temperament aber, welches mehr zum ruhigen und häuslichen Leben als zum Lärmen geneigt ist, — ich, der von Jugend auf niemalen gewohnt war, auf meine Sachen, was Wäsche, Kleidung und dergleichen anbelangt, Acht zu haben, — kann mir nichts nötigers denken als eine Frau. — Ich versichere Sie, was ich nicht Unnützes öfters ausgebe, weil ich auf nichts Acht habe. — Ich bin ganz überzeugt, daß ich mit einer Frau (mit dem nämlichen Einkommen, das ich allein habe) besser auskommen werde als so, — und wie viele unnütze Ausgaben fallen nicht weg? — Man bekommt wieder andere dafür, das ist wahr; allein — man weiß sie, kann sich darauf richten, und mit einem Worte, man führt ein ordentliches Leben. — Ein lediger Mensch lebt in meinen Augen nur halb — ich hab halt solche Augen, ich kann nicht dafür — ich habe es genug überlegt und bedacht — ich muß doch immer so denken. — Nun aber, wer ist der Gegenstand meiner Liebe? — Erschröcken Sie auch da nicht, ich bitte Sie. — Doch nicht eine Weberische? — Ja, eine Weberische! aber nicht Josepha — nicht Sophie — sondern Constanza, die mittelste. — Ich habe in keiner Familie solche Ungleichheit der Gemüther angetroffen wie in dieser. — Die älteste [Josepha, spätere Hofer] ist eine faule, grobe, falsche Person, die es dick hinter den Ohren hat. — Die [Aloysia] Langin ist eine falsche, schlecht denkende Person

[1] B II 140 ff.

und eine Coquette. — Die jüngste [Sophie, spätere Haibl] — ist noch zu jung, um etwas seyn zu können, — ist nichts als ein gutes, aber zu leichtsinniges Geschöpf — Gott möge sie vor Verführung bewahren! Die mittelste aber, nämlich meine gute, liebe Konstanze, ist — die Marterin darunter, und eben deswegen vielleicht die gutherzigste, geschickteste und mit einem Worte die beste darunter; — die nimmt sich um Alles im Hause an — und kann doch nichts recht thun. O mein bester Vater, ich könnte ganze Bögen voll schreiben, wenn ich Ihnen alle die Auftritte beschreiben sollte, die mit uns beyden in diesem Hause vorgegangen sind; wenn Sie es aber verlangen, werde ich es im nächsten Briefe thun. — Bevor ich Ihnen von meinem Gewäsche frey mache, muß ich Sie doch noch näher mit dem Charakter meiner liebsten Konstanze bekannt machen. — Sie ist nicht häßlich, aber auch nichts weniger als schön, — ihre ganze Schönheit besteht in zwey kleinen schwarzen Augen und in einem schönen Wachstum. Sie hat keinen Witz, aber gesunden Menschenverstand genug, um ihre Pflichten als eine Frau und Mutter erfüllen zu können. Sie ist nicht zum Aufwand geneigt, das ist grundfalsch — im Gegentheil ist sie gewohnt, schlecht gekleidet zu seyn — denn das wenige, was die Mutter ihren Kindern hat thun können, hat sie den zwey anderen gethan, ihr aber niemalen. — Das ist wahr, daß sie gern nett und reinlich, aber nicht propre gekleidet wäre; — und das meiste was ein Frauenzimmer braucht, kann sie sich selbst machen, und sie frisirt sich auch alle Tage selbst — versteht die Hauswirtschaft, hat das beste Herz von der Welt — ich liebe sie und sie liebt mich von Herzen? — sagen Sie mir, ob ich mir eine bessere Frau wünschen könnte? — Das muß ich Ihnen noch sagen, daß damals als ich quittirte, die Liebe noch nicht war, sondern erst durch ihre zärtliche Sorge und Bedienung (als ich im Hause wohnte) geboren wurde. — Ich wünsche also nichts mehr, als daß ich nur etwas weniges Sicheres bekomme (wozu ich auch Gottlob wirklich Hoffnung habe), so werde ich nicht nachlassen, Sie zu bitten, daß ich diese Arme erretten — und mich zugleich mit ihr — und ich darf auch sagen, uns alle glücklich machen darf. — Sie sind es ja doch auch, wenn ich es bin?

Die Vermutungen des Vaters erwiesen sich also als nur zu wahr, und nach den Ansichten, die er seinerzeit in Aloysias Falle über eine Heirat ohne sicheres Auskommen geäußert hatte[1], kann man sich seine Stimmung lebhaft vorstellen. Er wußte aber sogar noch mehr, als Wolfgang in dem Briefe zugestanden hatte, nämlich daß dieser ein schriftliches Eheversprechen hatte geben müssen, und das bestärkte ihn in seiner Ansicht, daß Mutter und Tochter ein abgekartetes Spiel mit ihm getrieben hätten. Nochmals suchte er mit aller Kraft das Letzte abzuwenden, mußte jedoch dabei abermals die Erfahrung machen,

[1] S. o. S. 605 ff.

daß der Sohn seiner Leitung gänzlich entglitten war. Die Hauptrolle bei dem schriftlichen Eheversprechen spielte nach Mozarts Brief vom 22. Dez. 1781 [1] der Vormund der Weberschen Mädchen, Joh. Thorwarth, Hofdirektionsrevisor und Inspektor bei der Theatergarderobe, ein Mann, der beim Theater von Einfluß war und bei Graf Rosenberg und Baron Kienmayer viel galt, ein geschworener Feind der Italiener [2]. Mit ihm hatte es Mozart auf irgendwelche Weise verdorben; er hetzte die Mutter gegen ihn auf, weil er kein sicheres Einkommen habe und am Ende gar Konstanze sitzen lassen werde, bis sie schließlich Mozart bat, mit dem Vormund selbst zu reden [3].

> Er kam, ich redete mit ihm, das Resultat (weil ich mich nicht so deutlich explicierte, als er es gewollt) war, daß er der Mutter sagte, mir allen Umgang mit ihrer Tochter zu verwehren, bis ich es schriftlich mit ihm ausgemacht habe. — — Was blieb mir also für ein Mittel übrig? Eine schriftliche Legitimation zu geben oder das Mädchen zu lassen. Wer aufrichtig und solid liebt, kann der seine Geliebte verlassen? Kann die Mutter, kann die Geliebte selbst nicht die abscheulichste Auslegung darüber machen? Das war mein Fall. Ich verfaßte die Schrift also, daß ich mich verpflichte, in Zeit von 3 Jahren die Mdelle Constance Weber zu eheligen; wofern sich die Ohnmöglichkeit bey mir ereignen sollte, daß ich meine Gedanken ändern sollte, so sollte sie alle Jahre 300 fl. von mir zu ziehen haben. Ich konnte ja nichts Leichters in der Welt schreiben. — — Was that aber das himmlische Mädchen, als der Vormund weg war? Sie begehrte der Mutter die Schrift, sagte zu mir: Lieber Mozart! ich brauche keine schriftliche Versicherung von Ihnen, ich glaube Ihren Worten so, und zerriß die Schrift. Dieser Zug machte mir meine liebe Konstanze noch werther.

Das Schlimme daran war, daß Thorwarth den ganzen Handel bereits in Wien bekannt gemacht hatte. Trotzdem, meint Mozart, sei er noch kein Verführer der Jugend, so wenig wie die Mutter, denn es sei ganz falsch, daß man ihm in jenem Haus zuerst allerhand Gelegenheit geboten und ihn dann festgehalten habe; ein solches Haus würde er überhaupt nie betreten haben [4]. L. Mozart hatte von Peter Winter, Wolfgangs altem Bekanntem von Mannheim her [5],

[1] B II 146 ff. [2] Daponte, Mem. II 104. [3] B II 147 f. [4] B II 154.
[5] Vgl. S. 575. Winter war auch später bekanntlich Mozart abgeneigt (Biedenfeld, Kom. Oper S. 86); er warf ihm gern vor, daß er Händel bestohlen habe (AMZ XXVIII 468), daß er das Hinaustreiben der Sopranstimmen verschuldet habe (Biedenfeld, Kom. Oper S. 212), und sein Zorn auf die Klavier spielenden Opernkomponisten (AMZ XXVIII 467) galt besonders auch Mozart. Daß Winter nicht

allerhand Verleumdungen über den Verkehr des Liebespaares zugetragen bekommen. Empört schrieb Wolfgang zurück, Winter verdiene überhaupt den Namen eines Mannes nicht, er sei in seiner Lebensart ein Vieh und in seiner übrigen Aufführung ein Kind, und seine „infamen Lügen“ wolle er nicht durch „infame Wahrheiten“ vergelten, zumal da Winter einmal zu ihm gesagt habe[1]:

„Sie sind nicht gescheit, wenn Sie heyrathen. Sie verdienen Geld genug. Sie können es schon. Halten Sie sich eine Mätresse! Was hält Ihnen denn zurück? Das bischen D.... Religion?“

Diese Antwort befriedigte den Vater natürlich keineswegs. Wir verdanken es seinen hartnäckigen Einwendungen, daß uns Wolfgang selbst unfreiwillig Einblicke in das ganze Wesen und Treiben der Weberischen verstattet, die er der Außenwelt sonst streng vorenthalten hätte. So schreibt er am 10. April 1782[2]:

Der appendix ihre Mutter betreffend ist nur insoweit gegründet, daß sie gerne trinkt und zwar mehr — — als eine Frau trinken sollte. Doch — besoffen habe ich sie noch nicht gesehen, das müßte ich lügen. Die Kinder trinken nichts als Wasser, und obschon die Mutter sie fast zum Wein zwingen will, so kann sie es doch nicht dazu bringen. Da giebt es öfters den größten Streit deswegen — könnte man sich wohl so einen Streit von einer Mutter vorstellen?

Auch der Verdacht Leopolds, daß die Mutter ihn nach der Verheiratung finanziell ausnützen würde, war nur allzusehr begründet, wie aus Wolfgangs Brief vom 30. Januar 1782 hervorgeht[3]:

Sie [Konstanze] und ich — beyde haben wir die Absichten der Mutter längst gemerkt; sie wird sich aber gewiß sehr betrügen — denn — sie wünschte uns (wenn wir verheyrathet seyn werden) bey sich auf dem Zimmer zu haben (denn sie hat Quartier zu vergeben) — daraus wird aber nichts, denn ich würde es niemalen thun und meine Konstanze noch weniger, — au contraire — sie hat im Sinne, sich bey ihrer Mutter sehr wenig sehen zu lassen und ich werde mein Möglichstes thun, daß es gar nicht geschieht — wir kennen sie.

Derselbe Brief enthält aber auch noch die inständige Bitte in Betreff Konstanzes selbst:

---

eine so einfache, derbe Natur war, wie er erschien, ist anerkannt (vgl. Biedenfeld a. a. O. S. 212); gehässige Intrige war ihm wohl zuzutrauen. Vgl. Jahn I⁴ 790.

[1] B II 149 ff. [2] B II 162. [3] B II 158.

Nur noch dieses — denn ohne dieses könnte ich nicht ruhig schlafen — muthen Sie nur meiner lieben Konstanze keine so schlechte Denkungsart zu, — glauben Sie gewiß, daß ich sie mit solchen Gesinnungen ohnmöglich lieben könnte. — — Liebster, bester Vater — ich wünsche nichts als daß wir bald zusammen kommen, damit Sie sie sehen und — lieben — denn — Sie lieben die guten Herzen — das weiß ich!

Dabei blieb er auch (9. Jan. 1782)[1]:

Ohne meine liebste Konstanze kann ich nicht glücklich und vergnügt seyn, — und ohne Ihre Zufriedenheit darüber würde ich es nur zur Hälfte seyn; machen Sie mich also ganz glücklich, mein liebster, bester Vater!

Auch den Beistand der Schwester rief er im Vertrauen auf ihre alte gute Kameradschaft in allen Herzensnöten an und schrieb ihr am 13. Febr. 1782, bis neun Uhr pflege er zu arbeiten[2],

dann gehe ich zu meiner lieben Konstanz, — allwo uns aber das Vergnügen uns zu sehen durch die bittern Reden ihrer Mutter mehrerntheils verbittert wird — welches ich meinem Vater im nächsten Brief erklären werde — und dahero gehört der Wunsch, daß ich sie sobald möglich befreyen und erretten möchte. — Und halb 11 oder 11 Uhr komme ich nach Haus; — das besteht von dem Schuß ihrer Mutter oder von meinen Kräften ihn auszuhalten.

Auch schickte Konstanze auf seine Veranlassung der Schwester allerhand kleine Geschenke, selbstgefertigte Hauben nach der neuesten Wiener Mode, ein Kreuzchen und ein Herz mit einem Pfeil, das Wolfgang dem Herzen mit dem Pfeil seiner Schwester ganz entsprechend fand[3]. Sie „nahm sich endlich die Courage (20. Apr. 1782)[4]; dem Triebe ihres guten Herzens zu folgen — nämlich Dir, meine liebe Schwester, zu schreiben".

Trotz der günstigen Aufnahme dieser Aufmerksamkeiten durch Marianne verharrte der Vater in seiner ablehnenden Haltung; vor allem schien ihm eine Heirat ohne sichere Aussichten auf eine Versorgung ganz ausgeschlossen. Gerade diese waren aber nach wie vor sehr zweifelhaft, wie Wolfgang selbst bekennt (23. Jan. 1782)[5]:

Liebster, bester Vater! Wenn ich von unserem lieben Gott schriftlich haben könnte, daß ich gesund bleibe und nicht krank seyn werde, o so wollt ich mein liebes treues Mädchen noch heute heyrathen. Ich habe nur 3 Skolarinnen, da komm ich das Monat auf 18 Dukaten — — doch brauch

---

[1] B II 151 f. [2] B II 159 f. [3] B II 161 f. [4] B II 164. Konstanzes Brief B IV 379. [5] B II 156 f.

ich nur noch eine, mit viere habe ich genug, das macht 24 Dukaten, das sind 102 fl. und 24 Kr. — mit diesem kann man hier mit einer Frau (still und ruhig, wie wir zu leben wünschen) schon auskommen. Allein wenn ich krank werde, so haben wir keinen Kreuzer einzunehmen. Ich kann freylich das Jahr wenigstens eine Oper schreiben, ich kann alle Jahr eine Akademie geben, ich kann Sachen stechen lassen, Sachen auf Subskription herausgeben, es giebt auch andere bezahlte Akademien, besonders wenn man lange in einem Orte ist und schon Kredit hat. Solche Sachen wünschte ich mir aber nur als Akzidenzien und nicht als Notwendigkeiten zu betrachten. Doch wenn es nicht geht, so muß es brechen, und ich wage es eher auf diese Art, als daß ich lange warten sollte. Mit mir kann es nicht schlechter, sondern es muß immer besser gehen. Warum ich aber nicht mehr lange warten kann, ist nicht allein meinetwegen, sondern hauptsächlich ihretwegen. Ich muß sie sobald möglich erretten.

Auch dieser Brief vermochte den Vater nicht umzustimmen. Noch mehr als alle diese Umstände quälte Wolfgang indessen, wenigstens zeitweise, das Verhalten seiner Konstanze selbst. Ein Brief, den er ihr am 29. April 1782 zu schreiben gezwungen war, gibt darüber lehrreiche Aufschlüsse[1]:

Liebste, beste Freundin! Diesen Namen werden Sie mir ja doch noch wohl erlauben daß ich Ihnen geben darf? So sehr werden Sie mich ja doch nicht hassen, daß ich nicht mehr Ihr Freund seyn darf und Sie nicht — mehr meine Freundin sein werden? Und — wenn Sie es auch nicht mehr seyn wollen, so können Sie mir doch nicht verbieten, gut für Sie, meine Freundin, zu denken, wie ich es nun schon gewohnt bin. Überlegen Sie wohl, was Sie heute zu mir gesagt haben. Sie haben mir (ohngeachtet allen meinen Bitten) dreimal den Korb gegeben und mir gerade ins Gesicht gesagt, daß Sie mit mir nichts mehr zu thun haben wollten. Ich, dem es nicht so gleichgültig ist wie Ihnen, den geliebten Gegenstand zu verlieren, bin nicht so hitzig, unüberlegt und unvernünftig, den Korb anzunehmen. Zu diesem Schritte liebe ich Sie zu sehr. Ich bitte Sie also noch einmal, die Ursache dieses ganzen Verdrusses wohl zu überlegen und zu bedenken, welche war, daß ich mich darüber aufgehalten, daß Sie so unverschämt unüberlegt waren, Ihren Schwestern, NB. in meiner Gegenwart zu sagen, daß Sie sich von einem Chapeau haben die Waden messen lassen[2]. Das thut kein Frauenzimmer, welches auf Ehre hält. Die Maxime in der Kompagnie mitzumachen ist ganz gut. Dabey muß man aber viele Nebensachen betrachten: ob es lauter gute Freunde

[1] B II 166 f. [2] Eine damals ziemlich verbreitete Aufgabe beim Pfänderspiel, die nach den lockeren Sitten der damaligen Gesellschaft an und für sich nicht als bedenklich empfunden wurde, bei Mozart aber mit Recht Anstoß erregte, da es sich um seine Braut handelte.

und Bekannte beysammen sind? ob ich ein Kind oder schon ein Mädchen zum Heyrathen bin? besonders aber ob ich eine versprochene Braut bin? hauptsächlich aber, ob es lauter Leute meines Gleichen oder Niedrigere als ich, besonders aber Vornehmere als ich dabey sind? — Wenn es sich wirklich die Baronin [v. Waldstädten] selbst hat thun lassen, so ist es ganz was anderes, weil sie schon eine übertragene Frau (die ohnmöglich mehr reizen kann) ist — und überhaupts eine Liebhaberin vom etcaetera ist. Ich hoffe nicht, liebste Freundin, daß Sie jemals so ein Leben führen wollten wie sie, wenn Sie auch nicht meine Frau seyn wollen. Wenn Sie schon dem Triebe mitzumachen — obwohl das Mitmachen einer Mannsperson nicht allzeit gut steht, desto weniger aber einem Frauenzimmer —, konnten Sie aber ohnmöglich widerstehen, so hätten Sie in Gottes Namen das Band genommen und sich selbst die Waden gemessen (sowie es noch alle Frauenzimmer von Ehre in meiner Gegenwart in dergleichen Fällen gethan haben), und sich nicht von einem Chapeau (ich, — ich — würde es niemalen im Beysein anderer Ihnen gethan haben, ich würde Ihnen selbst das Band gereicht haben), desto weniger also von einem Fremden, der mich gar nichts angeht. — Doch das ist vorbey, und ein kleines Geständniß Ihrer dortmaligen, etwas unüberlegten Aufführung würde alles wieder gut gemacht haben und — wenn Sie es nicht übel nehmen, liebste Freundin — noch gut machen. Daraus sehen Sie, wie sehr ich Sie liebe. Ich brause nicht auf wie Sie — ich denke — ich überlege — und ich fühle. Fühlen Sie, haben Sie Gefühl, so weiß ich gewiß, daß ich heute noch ruhig werde sagen können: die Konstanze ist die tugendhafte, ehrliebende, vernünftige und getreue Geliebte des rechtschaffenen und für Sie wohldenkenden Mozart.

Dieses Zerwürfnis wurde zwar bald beigelegt, es bezeugt aber doch zur Genüge, daß auch Konstanze von der jähen und triebhaften Weberischen Art ihr gutes Teil mitbekommen hatte. Inzwischen wurde das Gerede der Leute immer unerträglicher. Zwar äußerte sich der Kaiser gelegentlich des Zusammentreffens mit Clementi äußerst gnädig über Mozarts Heirat und erweckte dadurch in ihm allerhand trügerische Hoffnungen. Umsomehr beschäftigten sich die Wiener mit ihm, als er durch die Entführung ein berühmter Mann geworden war. Am 27. Juli 1782 schreibt er dem Vater ganz verzweifelt, die meisten Leute hielten sie schon für verheiratet, die Mutter werde darüber aufgebracht und er mit Konstanze zu Tode gequält [1]. In ihrer Not suchten die Liebenden eifrig bei der Kirche Trost (17. Aug. 1782) [2]. Aber auch von weltlicher Seite kam ihnen Hilfe. Die Baronin von Waldstädten, geb. v. Schefer, die schon 1766 als ausgezeichnete

[1] B II 175. [2] B II 179 f.

Klavierspielerin gerühmt wird[1] und für Mozart gleich nach seinem ersten Auftreten eingetreten war, nahm sich jetzt der Beiden an. Auch Konstanze muß der Quälereien ihrer Mutter satt geworden sein, denn sie nahm das Angebot der Baronin an, in deren Wohnung in der Leopoldstadt 360 überzusiedeln. Die Dame stand freilich nicht im besten Rufe: sie lebte von ihrem Manne getrennt und führte gleich so manchen adligen Damen der damaligen Zeit einen ziemlich lockeren Lebenswandel. Mozart wußte das so gut wie die ganze Stadt und betrachtete diesen Verkehr seiner Braut mit recht gemischtem Empfinden, indessen überwog bei ihm doch das Gefühl der Dankbarkeit gegen die Beschützerin seiner Liebe[2]. Dagegen war Frau Weber jetzt aufs höchste aufgebracht und suchte schließlich ihre Tochter mit Gewalt in ihr Haus zurückzubringen. Ein grelles Schlaglicht wirft auf diese ganzen traurigen Verhältnisse ein undatierter Brief, den Mozart damals in seiner Seelenangst an die Baronin richtete:[3]

Hochgeschätzbareste Frau Baronin! Meine Musicalien habe ich durch die Magd der Mde. Weber erhalten und habe müssen eine schriftliche Bescheinigung darüber geben. — Die Magd hat mir etwas anvertraut, welches, wenn ich schon nicht glaube, daß es geschehen könnte, weil es eine Prostitution für die ganze Familie wäre, doch möglich wäre, wenn man die dumme Madame Weber kennt, und mich folglich doch in Sorge setzt. Die Sophie ist weinend gekommen, — und da sie die Magd um die Ursach fragte, so sagt sie: Sage sie doch heimlich dem Mozart, daß er machen soll, daß die Konstanze nach Hause geht, denn — meine Mutter will sie absolument mit der Polizei abholen lassen. — Darf denn hier die Polizeiwache gleich in ein jedes Haus? — Vielleicht ist es auch nur ein Locknetz um sie nach Hause zu bringen. — Wenn das aber geschehen könnte, so wüßte ich kein besser Mittel als die Konstanze morgen frühe — wenns seyn kann, heute noch zu heyrathen. Denn dieser Schande möchte ich meine Geliebte nicht aussetzen — und meiner Frau kann das nicht geschehen. —

[1] Hiller, Wöch. Nachr. I 100. [2] Am 4. Januar 1783 warnt er den Vater (B II 207): „Ich habe aber von einer dritten Hand gehört, daß sie einen Menschen für sich haben möchte, indem sie abreisen wird. Nun will ich Sie nur avertieren, daß, wenn dieses wahr ist, Sie sich ein wenig in Acht nehmen möchten, weil sie veränderlich wie der Wind ist und glaublich — ohngeachtet sie sich es einbildet — schwerlich von Wien wegkommen wird, denn sie reist schon — so lange [ich] die Ehre habe sie zu kennen." Auf nähere Nachfrage schrieb er dann (8. Januar 1783), die Baronin suche einen Mann für sich, worunter viel verstanden sei; man spreche allerdings zweideutig von ihr, auch sei sie schwach — mehr wolle er nicht sagen, denn er habe zu viel Gnade von ihr genossen und müsse sie daher verteidigen oder, wo er dies nicht könne, wenigstens schweigen. [3] B II 174.

Noch was; — der Thorwarth ist heute hinbestellt. — Ich bitte Ew. Gnaden um dero wohlmeinenden Rath — und uns armen Geschöpfen an die Hand zu gehen. — Ich bin immer zu Haus. — In größter Eile. Die Konstanze weiß noch von nichts. War Hr. v. Thorwarth bey Ew. Gnaden? ist es nöthig, daß wir 2 heute nach Tisch zu ihm gehen?

Unter solchen Umständen mußte Mozart alles daran setzen, seine Konstanze heimzuführen; aufs dringendste erbat er die Einwilligung seines Vaters (27. Juli 1782)[1]:

Liebster, bester Vater! ich muß Sie bitten, um alles in der Welt bitten, geben Sie mir Ihre Einwilligung, daß ich meine liebe Konstanze heyrathen kann. — Glauben Sie nicht, daß es um des Heyrathens wegen allein ist, wegen diesem wollte ich noch gerne warten. — Allein ich sehe, daß es meiner Ehre, der Ehre meines Mädchens und meiner Gesundheit und Gemüthszustand wegen unumgehlich nothwendig ist. Mein Herz ist unruhig, mein Kopf verwirrt — wie kann man da was Gescheidtes denken und arbeiten?

Und wenige Tage später wiederholt er seine Bitte (31. Juli 1782)[2]:

Sie werden unterdessen meinen letzten Brief erhalten haben, und ich zweifle auch gar nicht, daß ich mit künftigem Briefe Ihre Einwilligung zu meiner Heyrath erhalten werde; — Sie können gar nichts dawider einzuwenden haben, — und haben es auch wirklich nicht, das zeigen mir Ihre Briefe; denn sie ist ein ehrliches, braves Mädchen von guten Eltern, — ich bin im Stande ihr Brot zu verschaffen, — wir lieben uns und wollen uns; — — da ist also nichts aufzuschieben. — Lieber sich seine Sachen recht in Ordnung gebracht — und einen ehrlichen Kerl gemacht! — das wird Gott dann allezeit belohnen; — ich will mir nichts vorzuwerfen haben. —

Allein die ersehnte Einwilligung blieb auch jetzt aus. Leopold war so tief verstimmt, daß ihm sogar der Erfolg der Entführung keine rechte Freude machte. Er scheint die Oper zunächst kaum angesehen zu haben, tadelte aber dafür den Sohn, daß er sich durch anmaßendes Benehmen in Wien verhaßt mache. Über dieses gallige Wesen war dieser ganz empört (31. Juli 1782)[3]:

Die ganze Welt behauptet, daß ich durch mein Großsprechen, Kritisiren die Professori von der Musik und auch andere Leute zu Feinde habe! — was für eine Welt? — Vermuthlich die Salzburger Welt; denn wer hier ist, — der wird genug das Gegentheil davon sehen und hören; — und das soll meine Antwort darauf seyn.

---

[1] B II 175. [2] B II 177. [3] B II 177.

Abermals wartete Wolfgang zwei Posttage auf das Eintreffen des väterlichen Segens, an dem ihm alles gelegen war. Inzwischen war aber auch die Baronin v. Waldstädten nicht untätig gewesen, sie hatte alle Schwierigkeiten zu beseitigen gewußt und sogar den Vater umzustimmen gesucht[1]. So fand die Hochzeit am 4. August in der Stephanskirche statt (Beil. I 9. 10.); das anschließende Hochzeitsmahl richtete die Baronin selbst aus[2]. Tags darauf traf endlich die ersehnte Einwilligung des Vaters mitsamt einem Briefe der Schwester ein. Allerdings konnte es sich Leopold Mozart nicht versagen beizufügen, daß so gut wie er, der Vater, auf seine Unterstützung durch den Sohn von jetzt ab mehr rechnen könne, auch dieser nichts mehr von ihm zu erwarten habe. Wolfgang ließ sichs nicht anfechten, in voller Seligkeit erwiderte er am 7. August[3]:

Meine liebe Konstanze, nunmehro (Gott sey Dank) meine wirkliche Frau, wußte meine Umstände und Alles, was ich von Ihnen zu erwarten habe, schon lange von mir. Ihre Freundschaft aber und Liebe zu mir war so groß, daß sie gerne, mit größten Freuden ihr ganzes künftiges Leben meinem Schicksale aufopferte. Ich küsse Ihnen die Hände und danke Ihnen mit aller Zärtlichkeit, die immer ein Sohn für seinen Vater fühlte, für die mir gütigst zugetheilte Einwilligung und väterlichen Segen. — — Mein liebes Weib wird nächsten Posttag ihren liebsten, besten Schwiegerpapa um seinen väterlichen Segen, und ihre geliebte Schwägerin um die fernere Fortdauer ihrer werthesten Freundschaft bitten. — Bei der Copulation war kein Mensch, als die Mutter und die jüngste Schwester. — Hr. von Thorwart als Vormund und Beystand von Beyden, Hr. von Zetto (Landrath), Beystand der Braut, und der Gilowsky [„der Windmacher", Bruder der Catherl] als mein Beystand. Als wir zusammen verbunden wurden, fing sowohl meine Frau als ich an zu weinen; davon wurden Alle, sogar der Priester gerührt, und alle weinten, — da sie Zeugen unserer gerührten Herzen waren. — Unser ganzes Hochzeitsfestin bestund aus einem Souper, welches uns die Frau Baronin von Waldstädten gab, — welches in der That mehr fürstlich als baronisch war. Nun freuet sich meine liebe Konstanze noch hundertmal mehr, nach Salzburg zu reisen! — und ich wette — ich wette, Sie werden sich meines Glückes erfreuen, wenn Sie sie werden kennen gelernt haben, wenn anders in Ihren Augen,

---

[1] L. Mozart schreibt der Baronin am 13. September 1782 (B IV 294): „Daß seine Frau aus der Weberischen Art schlägt, ist mir herzlich lieb, sonst würde er unglücklich seyn; Ew. Gnaden versichern mich, daß sie eine gute Person ist, und das ist mir genug." (Hamb. liter. u. krit. Blätter 1856 Nr. 72 S. 563f.) [2] Dabei wurde nach Nissen eine „sechzehnstimmige Harmonie" seiner Komposition gespielt. Es handelt sich wohl um die dreizehnstimmige Serenade (K.-V. 361). [3] B II 178.

so wie in den meinigen, ein gutdenkendes, rechtschaffenes, tugendhaftes und gefälliges Weib ein Glück für ihren Mann ist.

So endete diese „Entführung aus dem Auge Gottes", wie Mozart im Scherze die Heimführung seiner Konstanze nannte. Es war kein günstiger Stern, der diesem Bunde leuchtete. Verglich Mozart das Haus seiner Lebensgefährtin mit seinem Elternhaus in Salzburg, so mochte ihm bei dem Gegensatz wohl bange werden. L. Mozarts Urteil über die Weberischen war nur allzu begründet: sie waren eine sittlich entschieden minderwertige, der inneren Zucht und Herzensbildung gänzlich entbehrende Familie, die allen niederen Trieben ungehindert die Zügel schießen ließ. Die Mutter war hierin ihr würdiges Haupt, und in dem Vormund Thorwarth fand sie einen Ehrenmann von verwandter Gesinnung. Für das seltsame Gemisch von Bauernschlauheit und Herzensroheit, womit beide den jungen Künstler einzufangen suchten, ist das schriftliche Eheversprechen, das sie ihm vorlegten, sehr bezeichnend. Daß Mozart von Konstanze verführt und so gewissermassen zur Heirat mit ihr gezwungen worden wäre, wie neuerdings vermutet wurde[1], dafür fehlt doch jeder Anhalt. Bei einem Manne von Mozarts Herzenstakt war solch grobes Geschütz gewiß nicht nötig; sein stark entwickeltes Ehrgefühl genügte, ihn bei seinem einmal gegebenen Worte festzuhalten. Freilich hat man den deutlichen Eindruck, als wäre er seinerzeit Aloysia gegenüber von Anfang an innerlich weit stärker beteiligt gewesen als jetzt im Falle Konstanzes. Damals war die Liebe mit Sturmesflügeln über sein junges Herz dahingebraust und hatte den ganzen Menschen mit fortgerissen. Die Liebe zu Konstanze dagegen hatte durchaus nichts Elementares, sie begann mit harmloser Neckerei, bei der sich Mozart seiner Art gemäß wohl etwas mehr gehen ließ als andere, und als sich dann allmählich auch seine Sinne entzündeten, wurde es der schlauen Mutter im Verein mit Thorwarth nicht schwer, das Netz zuzuziehen. Das Gerede der Leute, an dem jene beiden nicht unbeteiligt waren, sowie der Widerstand des Vaters taten das ihre, um Wolfgang mehr und mehr an Konstanzes Seite zu treiben und sie ihm als eine von aller Welt verkannte Märtyrerin erscheinen zu lassen, die er unter allen Umständen „erretten" müsse. Gewiß war seine Liebe durchaus ehrlich und tief und wurde um so wärmer, je mehr er für sie kämpfen mußte. Aber

[1] Schurig II 5.

seine Bekenntnisse erheben sich nicht mehr zu dem hinreißenden Schwung der Leidenschaft wie im Falle Aloysias, sie haben besonders dem Vater gegenüber manchmal fast etwas Krampfhaftes. Aber über alles Lob erhaben ist die Ehrlichkeit und sittliche Vornehmheit, mit der er die Angelegenheit, nachdem er sich einmal gebunden hatte, auch zum Ende führte. Sie hat ihn zum eigentlichen Sieger in dem ganzen, unerquicklichen Handel gemacht, mochten Frau Weber und Thorwarth auch noch so sehr über den gelungenen Streich frohlocken.

Und Konstanze? Es ist äußerst schwer, von ihrem Wesen zur Zeit ihrer Verlobung und Ehe mit Mozart ein klares Bild zu gewinnen. Die meisten zeitgenössischen Berichte über sie stammen aus ihrer Witwenschaft und zweiten Ehe, als sich ihr Charakter unter dem Einflusse Mozarts und namentlich Nissens erheblich gewandelt hatte[1]. Indessen kann uns eben die Tatsache dieser Wandlung den besten Aufschluß über ihr Wesen geben, das dank der leidigen Sitte mancher Biographen, die Frauen großer Männer schlankweg als Engel oder Teufel hinzustellen, bis auf den heutigen Tag noch nicht voll aufgeklärt ist[2]. Sittenzeugnisse auszustellen gehört aber nicht zum Amt des Historikers; er hat sich einfach an die Tatsachen zu halten, und deren Gewebe liegt auch in Konstanzes Fall viel zu verwickelt, als daß man ihr ganzes Wesen mit einer mehr oder weniger schlechten Note abtun könnte.

Gewiß hatte sie an der allgemeinen sittlichen Entartung ihrer Familie ihren angemessenen Anteil. Diese bestand vor allem in einem gänzlichen Mangel an innerer Zucht, an Sittlichkeit in höherem Sinne. Statt dessen herrschte bei den Weberschen ein triebhaftes, elementares Wesen, das nur ein Ziel, den nächsten äußeren Vorteil kannte. Bald brauste man in fesselloser Leidenschaftlichkeit auf, bald schwelgte man in Rührseligkeit, stets nur dem augenblicklichen Impulse folgend. Dahin gehört Konstanzes unbesonnenes Verhalten bei jenem Zerwürfnis mit ihrem Bräutigam und wohl auch ihr plötzlicher Wegzug von der Mutter; ebenso handelte sie, als sie jenen berüchtigten Kontrakt zerriß, sicher nicht aus innerem Herzenstakt, sondern aus einer augenblicklichen sentimentalen Wallung heraus. Ja, selbst nach Mozarts Tod steht der

[1] Jahn I⁴ 800f. [2] Während Jahn und Deiters nach ihrer gewissenhaften Art sich mit einer vorsichtigen, aber freilich auch wenig ergiebigen Charakteristik begnügen, stellt neuerdings Schurig Konstanze als einen wahren Ausbund der niedrigsten Eigenschaften hin.

gefühlvolle Erguß, den sie in sein Stammbuch schrieb, unmittelbar neben ihrer auffallenden Gleichgültigkeit gegen seine Grabstätte.

Derartige schwankenden Charaktere aber einfach als schlecht zu bezeichnen, geht doch nicht an, denn es fehlt ihnen zum Bösen die Energie so gut wie zum Guten; wohl aber pflegen sie sich in enger Anpassung an ihre jeweilige Umgebung weiter zu entwickeln. Dafür ist gerade Konstanze ein besonders schlagendes Beispiel. Es ist außer Frage, daß sie als Mozarts Braut, unter dem Einflusse der Mutter, eine richtige „Weberische" in Leopolds Sinne war. Gewiß hat sie ihn geliebt, wenn auch auf ihre, triebhaft-sinnliche Art und ohne jede Ahnung von den sittlichen Grundlagen ihrer künftigen Ehe. In den neun Jahren ihrer Ehe mit Mozart begann sich jedoch ihr Charakter unter dem Einflusse seiner Persönlichkeit merklich zu wandeln. Nicht als ob sie sich nunmehr über sittliche Fragen Gedanken zu machen und bewußt an sich selbst zu arbeiten begonnen hätte. Sie paßte sich vielmehr seiner Art, natürlich nur soweit als sie sie selbst zu begreifen vermochte, ganz naiv und unbewußt allmählich an. Mancher ursprünglich Webersche Zug fand dabei eine unheilvolle Verstärkung. Mozarts feuriges Künstlertemperament, seine lebensfreudige und etwas lässige Art waren keineswegs geeignet, ihr jähes und dabei doch indolentes Wesen zu dämpfen, und vor allem war Mozart der letzte, der durch sein Beispiel die in ihr schlummernden häuslichen Tugenden zu erwecken vermocht hätte. Das Lob der Wirtschaftlichkeit, das er ihr als Bräutigam spendet, mag vielleicht für ihre Mädchenzeit, da sie unter der Zucht der Mutter stand, stimmen; für ihre erste Ehe dagegen trifft, wie zahlreiche Belege lehren, weit eher das Gegenteil zu. Mozart selbst war alles eher als ein guter Haushälter, und da sie von Natur viel zu haltlos war, um hier in die Bresche zu springen, so paßte sie sich ihm auch in dieser Hinsicht an und ließ die Dinge gehen, wie sie wollten. Daß sie gerade einem solchen Manne gegenüber besondere Pflichten hatte, der Gedanke lag ihr vollständig fern. War somit der Einfluß Mozarts für die Entwicklung ihres Charakters in mancher Hinsicht nichts weniger als günstig, ja für beide geradezu verhängnisvoll, so weckte er in ihr doch auch andere, gute Seiten. In dem Tagebuch, das uns aus ihrer letzten Lebenszeit erhalten ist[1], berührt besonders wohltuend ein Zug echter Menschen-

[1] Es erschien 1920 in den Salzburger Mozarteums-Mitteilungen.

freundlichkeit und Hilfsbereitschaft, den besonders ihre engere Familie erfuhr; es klingen hier echte Gemütstöne an, die den Weberischen von Hause aus fremd sind. Darin wird man einen Abglanz des Mozartschen Wesens und seiner Sittlichkeit erblicken dürfen. Nach dieser Richtung hin ist es Wolfgang wirklich gelungen, einen Strahl seiner Herzensgüte und seines Humanitätsideals auch in ihr Herz zu senken und dadurch das Triebhafte ihres Wesens immer wieder zu dämpfen. Auch ist sie ihren Söhnen eine treue und liebende Mutter gewesen, wenngleich auch hier bezeichnend ist, daß sie entschieden parteiisch war und den jüngeren Sohn Wolfgang vor dem älteren Karl bevorzugte. Eine weitere eigentümliche Wandlung ihres Charakters erfolgte in ihrer zweiten Ehe mit Nissen. Dieser ehrenwerte, pedantische Durchschnittsmensch brachte ihr, was ihr bisher zeitlebens gefehlt hatte: den inneren Halt, den solchen schwankenden Naturen allein eine stramme äußere Zucht und Ordnung zu gewähren vermag. War im Mozartschen Haushalt alles drunter und drüber gegangen, so erscheint Konstanze nunmehr im Nissenschen als eine geradezu musterhafte Hausfrau von peinlicher Gewissenhaftigkeit, die alle Fäden ihres Hauswesens fest in der Hand hält. Wäre Konstanze Mozart auch nur halb so geschäftskundig und wirtschaftlich gewesen, wie Konstanze Nissen sich in ihrem Tagebuch offenbart, so wären Mozart viel Sorgen und Elend erspart geblieben. Im allgemeinen gewinnen wir daraus das Bild einer nicht eben bedeutenden alten Frau, die in den Dingen des Alltags aufgeht, von naiver Frömmigkeit und den Ihren herzlich zugetan, aber durchaus nicht den Eindruck einer Frau, die ihre besten Jahre an der Seite eines genialen Künstlers verlebt hat. Große Erlebnisse pflegen gerade im Gedächtnis alter Leute in besonders leuchtenden Farben wieder aufzutauchen; von schärferen Eindrücken aus ihrem Zusammenleben mit Mozart, die auf tiefere innere Erlebnisse hindeuteten, bringt das Tagebuch aber kaum eine Spur. Es bleibt bei allgemeinen Ausdrücken der Liebe und Verehrung, und auch die künstlerischen Erinnerungen sind auffallend schwach vertreten.

Das mag um so mehr befremden, als sie an dem großen musikalischen Talent der Weberschen Familie einen erheblichen Anteil hatte. Sie „spielte Klavier und sang ganz artig" [1], und Mozart hat ihr während dieser Zeit verschiedene Kompositionen gewidmet, die merkwürdiger Weise

[1] Jahrb. d. Tonk. 1796, 43.

größtenteils nicht vollendet wurden, so eine Sonate für zwei Klaviere mit der Überschrift »Per la Signora Constanza Weber — ah«, eine Violinsonate in C dur (K.-V. 403, S. XVIII. 38, aus 1782, überschrieben »Sonate Première. Par moi W. A. Mozart pour ma très chère épouse«; die letzten Takte des Finales fehlen); auch einen Marsch für Klavier erwähnt sie als Witwe[1]. Ihre Hauptstärke aber war der Gesang. Zwar standen ihre Mittel denen ihrer Schwestern Aloysia und Josepha nach, sie sang aber doch recht gut, besonders vom Blatt, und Mozart hat deshalb manches Werk zuerst mit ihr probiert. Auch schrieb er für sie Solfeggien (»per la mia cara Costanza« und »per la mia cara consorte« K.-V. 393, S. XXIV. 49), größere Stücke, und Esercizj, technische Übungen von nur wenigen Takten[2]. Die nach ihrem Briefe an Härtel von 25. Februar 1789 für sie komponierte Arie In te spero, o sposo amato[3] stellt an Höhe und Beweglichkeit der Stimme Ansprüche, die an Aloysia gemahnen[4]. So sang Konstanze nicht allein im kleineren Kreise, sondern auch die Sopransoli der C moll-messe (K.-V. 427, S. XXIV. 29) in Salzburg, ja sie trat noch 1796 zu Berlin in einem von ihr veranstalteten Konzert als Solistin auf.

Sie hatte überhaupt Sinn für ernste Musik, veranstaltete öfter in ihrem Hause an Familienfesten Aufführungen von Kirchenwerken M. oder J. Haydns[5] und war besonders für Bachsche und Händelsche Fugen eingenommen. Hier gebührt ihr tatsächlich, wie bald zu zeigen sein wird, ein gewisser Anteil an der großen Stilwandlung, die im Jahre 1782 Mozarts ganze Kunst erfaßte. Das hat die beiden Gatten ohne Zweifel einander rascher näher gebracht. Die volle künstlerische Größe ihres Mannes hat Konstanze freilich nicht geahnt, und es wäre töricht, ihr daraus einen Vorwurf zu machen. Daß er ein bedeutendes Talent war, ist ihr sicher zum Bewußtsein

[1] Das ist wahrscheinlich der für Klavier eingerichtete erste von K.-V. 408 (S. X. 9), der tatsächlich, wie Konstanze am 25. Februar 1799 an Härtel schreibt, in seinem Beginn dem D dur-Marsch des Idomeneo (8) ähnelt. Nottebohm, Mozartiana 122, Deiters b. Jahn I[4] 801. [2] Nr. 2 der Solfeggj bringt die Melodie des Christe aus der C moll-Messe (K.-V. 427), nur einen Ton höher und mit verschiedenem Schluß. Da Konstanze in der Messe die Sopranpartie sang, sind diese Solfeggien wohl kurz vorher entstanden. [3] Metastasio, Demof. I 2. Anfang im Entwurf bei Nissen Anh. S. 28. [4] Zu der für die Ferrarese nachkomponierten Arie Al desio im Figaro hatte Mozart für seine Frau eine kleine Kadenz hinzukomponiert. Thomae AMZ 1871, 485. [5] Niemetschek, Mozart, Neuausgabe von Rychnovsky 1905, S. 64.

gekommen, ja Nissen deutet einmal an, sie hätte „vielleicht mehr für sein Talent als für seine Person gefühlt“[1]. Trotzdem hatte auch dieser ihr musikalischer Einfluß auf ihn seine Grenzen. Meist wird dies damit erklärt, daß Mozarts Schöpferkraft einer derartigen Anregung überhaupt nicht bedurfte[2]. Wir hören, daß sie seine Zerstreutheit, wenn er musikalischen Gedanken nachhing, freundlich ertrug, daß sie ihm bei seiner Arbeit auf seinen Wunsch Märchen und Kindergeschichten vorlas, an denen er um so herzlicher Gefallen fand, je possenhafter sie waren, ohne sich beim Schaffen stören zu lassen[3]. Gewiß hat Mozart eine solche Anregung durch seine Frau, wie sie vielen Künstlern des 19. Jahrhunderts durch ihre hochgebildeten Gattinnen zuteil wurde, nicht vermißt, andererseits kann die Tatsache, daß er Konstanze an der Fülle seiner inneren Gesichte nicht teilnehmen ließ, doch auch darin ihre Erklärung finden, daß hinter ihrem Talent eben nicht die Persönlichkeit stand, die seine Welt- und Kunstanschauung zu begreifen imstande gewesen wäre. Gerade das war und blieb ihr aber verschlossen; sie hatte bei aller Begabung nicht das Talent, seine Muse zu werden, und erst lange nach seinem Tode, als sein Ruhm die Welt zu erfüllen begann und sie begeisterte Verehrer seiner Kunst aus aller Herren Länder empfing, ging ihr eine dunkle Ahnung von der wirklichen Größe des Mannes auf, der da neun Jahre lang sein anspruchsloses und kümmerliches Dasein an ihrer Seite geführt hatte.

Mozart dagegen war ihr mit der ganzen Ursprünglichkeit und Ritterlichkeit seines Wesens zugetan. Mit feinem Takte fand er bald heraus, womit er sich ihre Liebe dauernd erhalten und sichern konnte, paßte sich in nie versagender Güte ihrem Wesen an und brachte es allmählich soweit, die schlimmen Seiten ihres Charakters nach Kräften hintanzuhalten und dafür allen guten Regungen, deren ihre Seele überhaupt fähig war, ans Licht zu locken. Er kannte vor allem ihr lebenslustiges Wesen, das in ihm verwandte Saiten berührte, und sorgte dafür, sie stets bei guter Laune zu erhalten. Den äußeren Eindruck, den die Mozartsche Ehe auf die Umgebung machte, schildert der treue Niemetschek mit den Worten[4]:

„In seiner Ehe mit Konstanze Weber lebte Mozart vergnügt. Er fand an ihr ein gutes, liebevolles Weib, die sich an seine Gemütsart vortrefflich anzuschmiegen wußte und dadurch sein ganzes Zutrauen und eine Gewalt über ihn

[1] S. 415. [2] J I[4] 803. [3] Nissen S. 689. [4] S. 63f.

gewann, welche sie nur dazu anwendete, ihn oft von Übereilungen abzuhalten. Er liebte sie wahrhaft, vertraute ihr alles, selbst seine kleinen Sünden — und sie vergalt es ihm mit Zärtlichkeit und treuer Sorgfalt. Wien war Zeuge dieser Behandlung und die Witwe denkt nie ohne Rührung an die Tage ihrer Ehe."

Das heitere Mozartsche Ehepaar war den Wienern bald wohlbekannt. Auf einem Spaziergang im Augarten scherzten sie eines Tages mit Konstanzes Lieblingshund, und sie forderte ihn auf, sie zum Spaß zu schlagen, der Hund werde dann wütend auf ihn losfahren. Als er dies tat, kam gerade der Kaiser aus seinem Sommerhause und sagte: „Ei ei, erst drei Wochen verheiratet und schon Schläge!", worauf ihm Mozart lachend den Zusammenhang erklärte. Als dann später (1785) viel über die unglückliche Ehe Langes gesprochen wurde[1], sagte der Kaiser zu Konstanze gelegentlich einer Begegnung: „Was für ein Unterschied, einen braven Mann zu haben!"[2] Auch der Tenorist Kelly berichtet von „Mozarts leidenschaftlicher Liebe zu seiner Frau"[3]. Die Briefe, die er in späteren Jahren von der Reise an sie schrieb, sind ein beredtes Zeugnis für die gemütvolle, rührende Neigung, die er ihr entgegenbrachte, und sie selbst hat später darauf großen Wert gelegt, daß sie „zu seiner Ehre" gebührend bekannt würden[4]. Im schönsten Licht erscheint seine aufopfernde Fürsorge während ihrer Kränklichkeit, die eine Folge häufiger, zum Teil schwerer Wochenbetten war und sie besonders im Jahre 1789 monatelang in Lebensgefahr brachte. Nichts versäumte er da, was ihr Erleichterung schaffen konnte, so schwer sein Haushalt auch durch den wiederholten Kuraufenthalt in Baden belastet wurde[5]. Mozart ritt häufig um fünf Uhr spazieren, ließ aber stets am Bette seiner Frau einen Zettel zurück mit Vorschriften wie der folgenden:

Guten Morgen, liebes Weibchen, ich wünsche daß Du gut geschlafen habest, daß Dich nichts gestört habe, daß Du nicht zu jäh aufstehest, daß Du Dich nicht erkältest, nicht bückst, nicht streckst, Dich mit Deinen Dienstboten nicht zürnst, im nächsten Zimmer nicht über die Schwelle fällst. Spar häuslichen Verdruß bis ich zurückkomme. Daß nur Dir nichts geschieht! Ich komme um — Uhr[6].

[1] Friedel, Briefe aus Wien 1784, S. 209. [2] B IV 307. [3] Reminisc. I 225. [4] AMZ I 855. [5] Nur einmal nahm ihm ein begeisterter Verehrer seiner Kunst, der Fleckſieder Rindum, der ihn persönlich gar nicht kannte, die Kosten ab, besorgte die nötigen Bäder in seinem Hause samt Kost und Wohnung und verweigerte standhaft jede Entschädigung. Niemetschek S. 62. Nissen S. 686 f. [6] AMZ I 291. Nissen S. 687.

Einen andern rührenden Zug berichtet Frau Haibl[1]:

Wie war Mozart besorgt, wenn seinem lieben Weibchen etwas fehlte! So war es einmal, als sie schwer krank lag und ich volle acht Monate bei ihr wartete. Ich saß an ihrem Bette, Mozart auch. Er componirte an ihrer Seite, ich beobachtete ihren nach so langer Zeit eingetretenen Schlummer; stille hielten wir alles wie in einem Grabe, um sie nicht zu stören. Plötzlich trat ein roher Dienstbote ein. Mozart erschrak aus Furcht, seine Frau möchte gestört werden, wollte winken still zu seyn und rückte den Sessel rückwärts hinter sich weg, indem er gerade das Federmesser offen in der Hand hielt. Dieses spießte sich zwischen den Sessel und seinen Schenkel, so daß es ihm bis an das Heft in das dicke Fleisch ging. Er, der sonst wehleidig war, machte keine Bewegung und verbiß seinen Schmerz, winkte mir ihm hinauszufolgen. Wir gingen in ein Zimmer, in welchem unsere gute Mutter verborgen sich aufhielt, weil wir den guten Mozart nicht wollten merken lassen, wie schlecht seine Frau sei, damit die Mutter doch gleich zur Hülfe da sei. Sie verband ihn und stellte ihn durch Johannisöl wieder her. Obgleich er vor Schmerzen etwas krumm ging, machte er es doch so, daß seine Frau nichts erfuhr.

Diese treue Fürsorge für seine Frau schloß freilich nicht aus, daß es Mozart mit der ehelichen Treue mitunter nicht eben genau nahm. Er selbst gesteht es zu, daß er für weibliche Reize sehr empfänglich war und mit jedem Mädchen, das ihm gefiel, zu spaßen und sich herumzunecken liebte. Bei diesen harmlosen Tändeleien ist es aber nicht immer geblieben; sein heißes Blut, sein leidenschaftliches Künstlertemperament ließen ihn auch außerhalb der Ehe erotische Erlebnisse zwar nicht geflissentlich aufsuchen, aber auch nicht grundsätzlich vermeiden. Daß er für käufliche Liebe nicht zu haben war, dürfen wir ihm aufs Wort glauben[2], dagegen scheint er, was den Stand seiner zeitweiligen Geliebten anlangt, nicht eben wählerisch gewesen zu sein. Aber er war offen genug, solche „Stubenmädeleien“, wie Konstanze derartige Zerlinenabenteuer nannte, ihr freimütig zu bekennen, und sie verzieh sie ihm auch, denn er war, wie sie selbst später erzählte, „so lieb, daß es nicht möglich war ihm böse zu sein, man mußte ihm wieder gut werden!“ Immer war das freilich, wie ihre Schwester berichtet, nicht der Fall, es kam mitunter sogar zu heftigen Auftritten zwischen den beiden Gatten, vor allem wenn es sich nicht bloß um

[1] Jahn I[4] 804. Während ihrer Krankheit hatte er es sich dergestalt angewöhnt, jeden Besucher mit dem Finger auf den Lippen und einem leisen chut! zu empfangen, daß er auch nach ihrer Genesung seinen Bekannten auf der Straße jenes chut zuflüsterte. [2] S. o. S. 979.

Stubenmädeleien, sondern um ernsthaftere Neigungen, namentlich zu Künstlerinnen handelte, hinter denen Konstanze mit Recht gefährlichere Nebenbuhlerinnen witterte[1]. Wer die einzelnen gewesen sind, läßt sich nicht mehr feststellen. Der literarische Klatsch hat natürlich bei seiner Vorliebe für derlei Dinge im Laufe der Zeit ein ganzes Leporello-register aufgestellt, in dem fast keine von Mozarts Schülerinnen und Darstellerinnen fehlt. Ja, man hat Mozart sogar schon als das leibhaftige Vorbild seines Don Giovanni bezeichnet, gilt doch vielen Leuten, namentlich von heute, ein besonderes bewegtes „Liebesleben“ als das Hauptmerkmal des echten Künstlertums. Eine Don-Giovanni-Natur ist indessen Mozart zeitlebens nie gewesen, und es ist auch sehr zweifelhaft, ob den großen Frauengestalten seiner Meisterwerke bestimmte Persönlichkeiten als Vorbilder zugrunde liegen oder ob sie nicht vielmehr, gleich den männlichen, lediglich Geschöpfe seiner Phantasie sind. Auffallend bleibt jedenfalls, daß sich kein einziges dieser vermeintlichen „Urbilder“ auch nur annähernd bestimmen läßt. Bei der gesamten Betrachtung dieser galanten Abenteuer, die man übrigens zudem auch noch mit dem Maßstab der damals in Wien geltenden Sittlichkeitsbegriffe messen muß[2], ist zweierlei auf alle Fälle gänzlich unangebracht: Mozart zu einem liederlichen, „interessanten Bohémien“ herunterzuschrauben und ihn andererseits um der gemeinen Moral willen von allen derartigen „Sünden“ weiß waschen zu wollen, wie dies auch noch Jahn tut[3]. Wir haben kein Recht, ihn, den Ausnahmemenschen, nach dem bürgerlichen Sittlichkeitskodex zu beurteilen, sondern tun gut daran, ihn zu nehmen, wie er ist.

Zu einer nachhaltigeren Störung des ehelichen Verhältnisses ist es indessen trotz allem nicht gekommen. Auch Konstanze gab ihrem Gatten übrigens mehrfach Anlaß zu ernsten Vorhaltungen über ihr allzufreies Benehmen. „Mich freut es ja, wenn Du lustig bist, gewiß,“ heißt es in einem Briefe aus dem August 1789[4], „nur wünschte ich, daß Du Dich bisweilen nicht so gemein machen möchtest. — — Ein Frauenzimmer muß sich immer in Respekt erhalten, sonst kömmt sie in das Gerede der Leute.“

Im Allgemeinen war Mozart trotz allen gelegentlichen Wallungen seines Blutes eine dem Stetigen zugewandte Natur. Das beweisen

---

[1] Schurig erblickt (II 308) in Donna Elvira das Abbild Konstanzes, womit er dieser, ganz im Gegensatz zu seinem sonstigen abfälligen Urteil über sie, viel zu viel Ehre antut. [2] Forster, Sämtl. Schr. VII 268. [3] I⁴ 805 ff. [4] B II 306.

seine Worte an einen seiner liebsten Freunde, Gottfried v. Jacquin (Prag 4. Nov. 1787)[1]:

Nun, liebster Freund, wie befinden Sie sich? Ich hoffe, daß Sie sich alle so wohl und gesund befinden mögen wie wir; am vergnügt seyn kann es Ihnen, liebster Freund, wohl nicht fehlen, da Sie alles besitzen, was Sie sich in Ihren Jahren und in Ihrer Lage nur wünschen können! besonders da Sie nun von Ihrer vorigen, etwas unruhigen Lebensart ganz zurückzukommen scheinen. Nicht wahr, Sie werden täglich mehr von der Wahrheit meiner kleinen Strafpredigten überzeugt? Ist das Vergnügen einer flatterhaften, launigten Liebe nicht himmelweit von der Seligkeit unterschieden, welche eine wahrhafte, vernünftige Liebe verschafft? Sie danken mir wohl gar öfters so in Ihrem Herzen für meine Belehrungen! Sie werden mich noch ganz stolz machen! — Doch, ohne allen Spaß — Sie sind mir doch im Grunde ein bischen Dank schuldig, wenn Sie anderst der Frl. N. würdig geworden sind, denn ich spielte doch bey Ihrer Besserung oder Bekehrung gewiß nicht die unbedeutendste Rolle.

Am meisten Stoff fand das Gerede über seinen unsittlichen Lebenswandel im Sommer 1791, als er mit Schikaneder, dessen Liederlichkeit stadtbekannt war, zusammenlebte (Konstanze war wieder zur Kur in Baden). Die damit verbundene Freiheit und Schikaneders Vorbild haben ihn damals in das wüste Treiben mit hineingerissen, und da es der letzte Sommer seines Lebens war, blieben gerade diese Vorgänge besonders im Gedächtnis der Leute haften[2].

Ein besonderes trübes Bild gewährt die äußere Lage Mozarts in den letzen zehn Jahren seines Lebens. Sie sind eine einzige Kette von Sorgen, Entbehrungen und Krankheiten aller Art, die im Verein mit seinem ungeheuren, zu Zeiten geradezu fieberhaften Arbeitsdrang seine an und für sich schon zarte und schwächliche Gesundheit langsam, aber sicher zerstörten. Ein großer Teil der Schuld lag freilich an ihm selbst. Er hatte nicht die Gabe, die Dinge des praktischen Lebens mit richtigem Blicke zu erkennen und noch viel weniger die Energie, sie

---

[1] B II 282 f. [2] Auch Mozarts Schüler Hummel, der ihn sonst gegen den Vorwurf der „Schwelgerei" in Schutz nimmt, gibt diese Dinge zu (J I⁴ 807). Den ganzen Umfang des böswilligen Klatsches beweist eine Erzählung Suards (Mél. de lit. II 339 f.): »J'ai entendu dire qu'il n'avait fait la Flûte enchantée que pour plaire à une femme de théâtre dont il était devenu amoureux, et qui avait mis ses faveurs à ce prix. On ajoute que son triomphe eut des suites bien cruelles, et qu'il en contracta une maladie incurable dont il mourut peu de temps après. Ce fait me paraît peu vraisemblable; la Flûte enchantée n'est pas le dernier de ses opéras, et lorsqu'il l'a composée, sa santé était déjà fort altérée. Zu der von J III[1] 175 berichteten Geschichte vgl. Jahn, Ges. Aufs. 230.

zu seinem Vorteil zu meistern. Der Vater hatte vollauf Recht, wenn er schon aus praktischen Gründen seine Heirat unüberlegt fand, denn seine Aussichten auf ein sicheres Fortkommen waren damals so gering wie nur je zuvor. Nachdem der Schritt aber einmal getan war, hätte es sich für beide Ehegatten darum gehandelt, das Steuer ihres schwankenden Lebensschiffleins fest in die Hand zu nehmen, das Wenige, was sie hatten, straff zusammenzuhalten und durch eine zielbewußte Lebensführung ihre Kräfte für den Kampf ums Dasein zu schonen und zu stählen. Daß Mozart selbst in allen wirtschaftlichen Fragen ein reines Kind war, wissen wir längst. Er ist es auch als Ehemann geblieben. Wohl war er in seiner Gutmütigkeit unermüdlich bestrebt, für das Nächstliegende zu sorgen und namentlich seiner Frau ihre drückende Lage zu erleichtern. Aber es blieb meist bei einzelnen, aus augenblicklicher Eingebung heraus geborenen, ziellosen Versuchen; die kräftige Hand des Hausherrn hat der Mozartsche Haushalt nie zu spüren bekommen. Die größere Schuld fällt dabei allerdings Konstanze zu, deren Pflicht es gewesen wäre, hier in die Bresche zu springen. Sie besaß, wie ihre Ehe mit Nissen beweist, entschieden wirtschaftliches Talent, aber es mußte vom Gatten geweckt und geleitet werden, und dazu war eben Mozart nicht der richtige Mann. So verharrte sie in ihrer echt Weberschen Art, über den Ansprüchen an das Leben die damit verbundenen Pflichten zu leicht zu nehmen. Die Folge davon war eine unordentliche und unregelmäßige Lebensführung, die Mozarts Gesundheit nur noch weiter untergrub.

Trotz dem Erfolge der Entführung konnte sich sein Ansehen in Wien keineswegs mit dem der eingesessenen, maßgebenden Musiker messen. Von seinen italienischen Jugendopern wußte man so gut wie nichts, der Idomeneo hatte es über einen Münchner Lokalerfolg nicht hinausgebracht, und selbst über die Entführung hatten sich manche Leute, wie z. B. Joseph II. selbst, nicht ohne Vorbehalt geäußert. Auch seine Salzburger Kirchenwerke waren dem Publikum so gut wie unbekannt. Da hatten also in den Augen der Wiener die Salieri, Bonno, Starzer und wie sie alle hießen doch andere Leistungen aufzuweisen, von Gluck ganz zu geschweigen. Zudem befanden sich alle jene Leute in festen Stellen, während für den neu angekommenen Mitbewerber erst eine weitere hätte geschaffen werden müssen. Dazu aber waren die Aussichten bei dem sparsamen kaiserlichen Hofhalt sehr gering. Der Mißerfolg bei der Prinzessin Elisabeth hatte Mozart außerdem auf manche Gegnerschaften anderer Art auf-

merksam gemacht, und als ihm dann vollends die Entführung trotz allem Beifall nicht die erhoffte Stelle einbrachte, da faßte er, leidenschaftlich aufbrausend wie immer, wenn ihm ein Plan unerwartet fehlschlug, den Entschluß, Wien den Rücken zu kehren. Der ganze Stolz des deutschen Künstlers kommt in dem Brief an den Vater (17. Aug. 1782) zum Ausdruck[1]:

Die Herren Wiener (worunter aber hauptsächlich der Kayser verstanden ist) sollen nur nicht glauben, daß ich wegen Wien allein auf der Welt seye. — Keinem Monarchen in der Welt diene ich lieber als dem Kayser — aber erbetteln will ich keinen Dienst. Ich glaube so viel im Stande zu seyn, daß ich jedem Hofe Ehre machen werde. Will mich Teutschland, mein geliebtes Vaterland, worauf ich (wie Sie wissen) stolz bin, nicht aufnehmen, so muß in Gottes Namen Frankreich oder England wieder um einen geschickten Teutschen mehr reich werden, — und das zur Schande der teutschen Nation. Sie wissen wohl, daß fast in allen Künsten immer die Teutschen diejenigen waren, welche excellirten. — Wo fanden sie aber ihr Glück? wo ihren Ruhm? — in Teutschland wohl gewiß nicht! — Selbst Gluck — hat ihn Teutschland zu diesem großen Manne gemacht? — leider nicht! Gräfin Thun, Graf Zichy, Baron van Swieten, selbst der Fürst Kaunitz ist deswegen mit dem Kayser sehr unzufrieden, daß er nicht mehr die Leute von Talent schätzt und sie aus seinem Gebiete läßt. — Letzterer sagte jüngsthin zum Erzherzog Maximilian, als die Rede von mir war, daß solche Leute nur alle 100 Jahre auf die Welt kämen und solche Leute müsse man nicht aus Teutschland treiben — besonders wenn man so glücklich ist, sie wirklich in der Residenzstadt zu besitzen. — Sie können nicht glauben, wie gütig und höflich der Fürst Kaunitz mit mir war, als ich bey ihm war; — zuletzt sagte er noch: Ich bin Ihnen verbunden, mein lieber Mozart, daß Sie sich die Mühe gegeben haben mich zu besuchen usw. Sie können auch nicht glauben, was sich die Gräfin Thun, Baron van Swieten und andere Große für Mühe geben mich hier zu behalten; — allein — ich kann auch nicht so lange warten — und will auch wirklich nicht so auf Barmherzigkeit warten, — finde, daß ich eben auch (wenn es schon der Kayser ist) seine Gnade nicht so vonnöthen habe.

Allen Ernstes dachte er daran, in den nächsten Fasten nach Paris zu gehen und hatte auch bereits an Le Gros geschrieben. Aufträge für die Concerts spirituels und des amateurs sollten ihm, so hoffte er, zugleich auch Schüler verschaffen; das Hauptaugenmerk richtete er freilich auf die Oper[2]. Bereits hatte er auch wieder Französisch zu treiben begonnen und im Hinblick auf einen Abstecher nach England

[1] B II 180. [2] Bekanntlich empfahl Gluck 1784 Salieri der Pariser Oper für die Komposition der Oper Les Danaïdes (Mosel, Salieri S. 77 ff.).

sogar drei englische Stunden genommen[1]. Mit solchen Plänen trug er sich schon vierzehn Tage nach seiner Hochzeit! Kein Wunder, daß der Vater nachdrücklichen Einspruch dagegen erhob; er schrieb sogar noch an die Baronin v. Waldstädten (23. Aug. 1782)[2]:

Ich würde ganz beruhiget seyn [über die Heirat], wenn ich nur nicht bey meinem Sohn einen Hauptfehler entdeckte, und dieser ist, daß er gar zu geduldig oder schläferig, zu bequem, vielleicht manchmal zu stolz, und wie Sie dieses alles zusammen taufen wollen, womit der Mensch ohnthätig wird: oder er ist zu ungeduldig, zu hitzig und kann nichts abwarten. Es sind zween einander entgegenstehende Sätze, die in ihm herrschen — zu viel oder zu wenig und keine Mittelstraße. Wenn er keinen Mangel hat, dann ist er allsogleich zufrieden und wird bequem und ohnthätig. Muß er sich in die Activität setzen, dann fühlt er sich und will allsogleich sein Glück machen. Nichts soll ihm im Wege stehen und leyder werden eben nur den geschicktesten Leuten, den besonderen genies die meisten Hindernisse in den Weg gelegt. Wer steht ihm in Wien im Wege, seine angetretene Laufbahn fortzugehen, wenn er ein wenig Geduld hat? — Kapellmeister Bonno ist ein uralter Mann — Salieri rückt nach dessen Tod vor und macht einem anderen Platz, und ist nicht Gluck auch ein alter Mann!? — Gnädige Frau! sprechen Sie ihm Geduld ein und erlauben Sie, daß ich mir die Gnade ausbitten darf, Euer Hochgebohrne Meinung hierüber zu vernehmen.

Diesmal drang L. Mozart durch: Wolfgang entschloß sich, noch einige Zeit in Wien zu warten, da ihm ja Frankreich und England jederzeit offen stünden[3]. Zunächst war er ja auch mit seinen Fortschritten in Wien zufrieden. Auf der mit der Entführung betretenen Bahn weiterzugehen war ihm freilich durch den eintretenden Verfall des Nationalsingspiels unmöglich gemacht, ebensowenig dachte man seiner, als wieder eine italienische Oper eingerichtet wurde. Dafür beauftragte ihn der Kaiser 1786 mit der Komposition des „Schauspieldirektors" und des „Figaro". Aber die sehnlichst erwartete Anstellung blieb nach wie vor aus, und jetzt richteten sich seine Blicke ernstlich auf England. Angeregt wurde dieser Gedanke durch eine Anzahl von Engländern, die damals in seinem Hause verkehrten. Es waren Thomas Attwood (1767—1838), der 1785 aus Italien nach Wien gekommen und Mozarts Schüler geworden war, ferner

[1] Ein Buch mit Aufsätzen und Briefen, die er zur Übung im Englischen geschrieben hatte, benutzte Mozart im Jahre 1784 als Rechnungsbuch (André, Vorr. zu Mozarts themat. Katalog S. 3). [2] B IV 291 f. [3] B II 182, vgl. auch den beruhigten Brief Leopolds an die Baronin B IV 294.

die beiden Mitglieder der italienischen Oper, der Tenorist **Michael Kelly**, ein Ire, und die Primadonna **Nancy Storace**, deren Bruder **Stephan** sich als Komponist ebenfalls eine Zeit lang in Wien aufhielt. Anfang November 1786 teilte Mozart seinem Vater seine Absicht mit, in der zweiten Hälfte des Faschings mit Konstanze eine Reise durch Deutschland nach England zu machen, falls der Vater sich entschließen könnte, während dieser Zeit seine beiden Kinder mit den Mägden zu sich zu nehmen. „Ich habe aber tüchtig geschrieben", meldet dieser seiner Tochter Marianne (17. Nov. 1786)[1], „und versprochen die Kontinuation meines Briefes mit nächster Post ihm zu schicken. — Das wäre freilich nicht übel, — sie könnten ruhig reisen — könnten sterben — könnten in Engelland bleiben — — da könnte ich ihnen mit den Kindern nachlaufen usw. oder der Bezahlung für die Kinder, die er mir für Menscher und Kinder anträgt usw. — Basta! Meine Entschuldigung ist kräftig und lehrreich, wenn er es benutzen will." Deutlich spricht aus dieser Absage der alte Groll gegen den Sohn und dessen Frau; unterdessen verbrachte die seit dem August 1784 verheiratete Tochter das Wochenbett in seinem Hause, und auch ihr Söhnchen Leopold behielt er darauf noch bei sich, ohne Wolfgang ein Wort davon zu sagen. Dieser gab seinen Plan zunächst auf. Als aber seine englischen Freunde Anfang 1787 von Wien nach England zurückkehrten, kam er darauf zurück, doch wollte er erst abreisen, wenn Attwood ihm vorher eine Subskription für Konzerte oder einen Opernauftrag in London verschafft hätte. Er hoffte abermals, daß ihm der Vater die Sorge für die Kinder abnehmen würde, bis es entschieden wäre, ob er dauernd in England bleiben oder nach Deutschland zurückkehren würde. Auf der Durchreise machten die Engländer in Salzburg bei L. Mozart einen Besuch, der beide Teile sehr befriedigte[2], aber seine Bedenken gegen Wolfgangs Reise nicht beschwichtigte. Sie bestanden, wie er seiner Tochter am 2. März 1787 schreibt[3], darin, „daß er auf der Reise im Sommer nichts gewinnen, auch zu unrechter Zeit in Engelland anlangen würde, — daß er **wenigst** 2000 fl. im Sack haben müßte um diese Reise zu unternehmen, und daß er endlich, ohne etwas Gewisses als Engagement in London schon zu haben, es wagen

---

[1] B IV 311. [2] Kelly, Reminisc. I 277 ff. Auch L. Mozart erstattete seiner Tochter ausführlichen Bericht über die englische Gesellschaft, die vom Erzbischof zu einem Hofkonzert eingeladen und sehr höflich aufgenommen wurde. [3] B IV 312.

würde, bey aller Geschicklichkeit anfangs wenigst sicher Not zu leiden; so wird er den Mut verloren haben, da natürlicher Weise der Bruder der Sängerin für diesesmahl eine Opera schreiben wird."

Auch jetzt gab Mozart sein Vorhaben wieder auf, doch war das Gerücht davon ins Publikum gedrungen[1], und dies veranlaßte den Kaiser, ihn nun doch fest anzustellen und dadurch an Wien zu fesseln. Leider hat dies L. Mozart nicht mehr erlebt: er starb schon am 28. Mai 1787. Da keine Kapellmeisterstelle frei war, so ernannte Joseph II. Mozart zu seinem Kammermusikus mit einem Gehalt von 800 fl[2]. Daß es nicht höher war, schrieb man dem Einflusse Stracks zu. Indessen liegt kein Grund vor, die Summe als zu niedrig zu bemängeln: es war ein Anfangsgehalt, und niemand von den zur kaiserlichen Kammer gehörenden Musikern erhielt mehr. Gänzlich unangebracht ist vollends der Vergleich mit Gluck[3], der am 18. Okt. 1754 von Maria Theresia mit 2000 fl. Gehalt als k. k. Kammerkompositeur angestellt worden war. Denn Gluck war bereits damals ein Künstler von Weltruf gewesen und hatte sich auch dem Wiener Hofe durch eine größere Anzahl von Werken empfohlen. Am 15. Nov. 1787 war er als ein wahrer Fürst im Reiche der Tonkunst gestorben — konnte man es dem Kaiser wirklich verargen, wenn er zwischen ihm und Mozart, der ihm als ein wenn auch noch so hoffnungsvoller Neuling galt, auch im Gehalt einen Unterschied machte? Mozart selbst war mit dem Gehalt zunächst auch durchaus zufrieden; was später sein Ehrgefühl verletzte, war nur, daß man ihm nicht genügend Gelegenheit gab, es sich auch wirklich zu verdienen. Er erhielt vom Hofe viel zu wenig Aufträge und fühlte sich dadurch in seinem künstlerischen

[1] In einem Bericht aus Wien vom 29. Januar 1787 heißt es (Cramers musik. Magazin II S. 1273): „Mozart hat vor einigen Wochen eine musikalische Reise nach Prag, Berlin und man sagt sogar nach London angetreten. Ich wünsche, daß sie zu seinem Vortheil und Vergnügen ausfallen möge." Auch L. Mozart schrieb seiner Tochter (12. Januar 1787): „Die Rede, daß Dein Bruder nach England reisen wird, bestätigt sich noch immer von Wien, Prag und München."
[2] Niemetschek S. 30. Rochlitz' auf Mitteilungen der Witwe Mozarts gegründete Erzählung (AMZ I 22ff.) ist von Nissen (S. 535ff.) in Einzelheiten berichtigt. Nach Deiters' Mitteilung (J I⁴ 812) verfügte der Kaiser die Ernennung persönlich, ohne das sonst übliche Gutachten des Oberstkämmerers Grafen Rosenberg einzuholen. Im Hof- und Staatsschematismus erscheint Mozart unter der Rubrik „k. k. Hofkammermusici" oder „Kammermusici" mit dem persönlichen Beisatze „Compositor". Sein Charakter war demnach „k. k. Kammerkompositor", nicht „Kapellmeister in wirkl. kais. Diensten". [3] J I⁴ 812.

Schaffen stark gelähmt. Als er sein Vermögen der Vorschrift gemäß auf einem versiegelten Zettel angeben mußte, fügte er die bittern Worte hinzu: „Zuviel für das, was ich leiste, zu wenig für das, was ich leisten könnte“[1]. Man hatte ihm freilich versprochen, sein Gehalt bei Gelegenheit zu erhöhen, indessen kam Kaiser Joseph auf dieses Versprechen nicht mehr zurück. Seine letzten, von Sorgen aller Art erfüllten Lebensjahre waren nicht dazu angetan, seine warme Anteilnahme an Kunst und Künstlern auf der alten Höhe zu erhalten, und so trat auch die Sorge für den jungen Meister bald in den Hintergrund, zumal da dieser gar nicht die Gabe hatte, sich wieder in Erinnerung zu bringen.

Einmal hätte Mozart allerdings, einer verbreiteten Überlieferung gemäß, die beste Gelegenheit gehabt, aus allen künstlerischen und finanziellen Nöten herauszukommen: als ihm bei seinem Aufenthalt in Berlin im Mai 1789 König Friedrich Wilhelm II. die Stelle eines Kapellmeisters mit 3000 Talern Gehalt anbot. Mozart soll gerührt geantwortet haben: „Soll ich meinen guten Kaiser ganz verlassen?“ Darauf habe, so wird berichtet, der König ihm zugesprochen, sich den Vorschlag noch näher zu überlegen und verheißen, er werde sein Anerbieten aufrecht erhalten, selbst wenn Mozart auch erst nach Jahr und Tag komme. Nach Wien zurückgekehrt habe er zunächst den Antrag überhaupt nicht erwähnt und erst auf Zureden seiner Freunde die Sache dem Kaiser vorgetragen und um seinen Abschied gebeten. Betroffen habe Joseph gefragt: „Wie? Sie wollen mich verlassen, Mozart?“ Da habe dieser gerührt erwidert: „Ew. Majestät, ich empfehle mich zu Gnaden, ich bleibe“. Einem Freunde aber, der ihn fragte, ob er die Gelegenheit nicht benützt habe, sein Wiener Einkommen zu verbessern, habe er unwillig geantwortet: „Der Teufel denke in solcher Stunde daran“[2]!

Gegen die Echtheit dieser rührseligen Geschichte bestehen freilich gegründete Bedenken[3]. Vor allem erwähnt Mozart selbst in seinen Briefen jenes für seine Zukunft doch so entscheidende Angebot mit keinem Wort, auch der für derlei persönliche Züge sehr empfängliche

---

[1] AMZ I 291. [2] Rochlitz, die Hauptquelle der Geschichte, berichtet, der König habe dieses Gespräch verschiedenen Leuten und auch Mozarts Witwe während ihres Berliner Aufenthalts im Februar 1796 mitgeteilt. [3] Darauf macht Schurig (II 185f.) mit Recht aufmerksam, während Jahn (I[4] 813) noch an der Wahrheit der Geschichte festhält.

Niemetschek weiß nichts davon. Ebensowenig bieten aber auch die Berliner Archive irgendwelchen Anhalt dafür[1]. Ferner hatte ja Mozart die ganze Reise in der geheimen Hoffnung, eine Stelle zu bekommen, überhaupt unternommen — wie sollte er nun, da er am Ziel seiner Wünsche war, plötzlich aus reiner Empfindsamkeit heraus auf Alles verzichtet haben? Ein solcher unglaublicher Schmachtlappen ist er nie gewesen. Ohne Bedenken hätte er vielmehr zugegriffen, wenn ihm ein solches Angebot gemacht worden wäre. Auch lehren alle seine Briefe (vgl. oben S. 1000), daß seine Anhänglichkeit an Kaiser Joseph durchaus nicht so weit ging, daß er ihretwegen eine vorteilhafte Stelle ausgeschlagen hätte. König Friedrich Wilhelm II. aber war seinerseits nicht der Mann, der über die Köpfe aller seiner Berliner Musiker hinweg für einen Ausländer schlankweg eine so reich besoldete Stelle geschaffen hätte. Im höchsten Falle kann es sich also um ganz unverbindliche Besprechungen gehandelt haben, die sich dann im Munde phantasievoller und empfindsamer Leute, Rochlitz voran, zu jener Legende verdichteten. Mozart selbst geschah damit ein schlechter Dienst; es ist Zeit, daß sein Charakterbild von diesem backfischhaften, übersentimentalen Zug befreit wird. Damit fällt denn auch der Seitenhieb auf den „Dank vom Hause Österreich" weg, der an den Auftrag der Oper »Cosi fan tutte« geknüpft zu werden pflegt. Es war der letzte, den Mozart von Joseph II. erhielt: am 20. Febr. 1790 starb der Kaiser. Nach dem Regierungsantritt Leopolds II. versuchte Mozart, als zweiter Kapellmeister neben Salieri angestellt zu werden, der 1788 Bonnos Stelle erhalten hatte[2], allein wiederum ohne Erfolg (Beil. I. 10). Nach diesen Erfahrungen mit dem Hofe sah er sich anderwärts um und richtete an den Wiener Magistrat das Ansuchen, ihn dem Kapellmeister Hofmann an der Stephanskirche beizuordnen. Das Gesuch wurde gewährt und Mozart sogar die einträgliche Stelle für den Fall von Hofmanns Tode zugesichert (s. Beilage), allein der alte Mann überlebte Mozart, und damit wurde auch diese Aussicht zu Wasser[3].

---

[1] Alles Authentische über Mozarts Aufenthalt in Berlin stellt Friedländer MMG I 4, 1897 zusammen. [2] Mosel, Salieri S. 132. [3] Die Behauptung, Mozart habe die Hofmannsche Stelle nach seiner Rückkehr aus Prag (September 1791, Niemetschek S. 36) oder gar auf seinem Totenbett erhalten, wird von Jahn (I^4 814) aktenmäßig widerlegt. Hofmann starb erst 1793 und sein Nachfolger wurde Joh. Georg Albrechtsberger.

So blieb Mozart, wie alle großstädtischen Musiker, deren feste Anstellung für ihren Lebensunterhalt nicht ausreichte, auf Unterricht und Konzerte als Haupteinnahmequellen angewiesen. Daß er zum Unterrichten weder besondere Lust noch besonderes Talent hatte, wissen wir. Auch in Wien hat er diese Tätigkeit stets als ein notwendiges Übel betrachtet und ist darum auch nie ein „gesuchter" Lehrer geworden. Erst als die Not bei ihm aufs Höchste stieg, machte er verzweifelte Anstrengungen, mehr Schüler zu bekommen[1]. Besonders stieß ihn das Geschäftsmäßige des Unterrichts ab; er war nur da richtig bei der Sache, wo sich auch ein persönliches Band mit dem Schüler anspann, wie bei Frau von Trattner[2] oder bei der Schwester seines Freundes Gottfried von Jacquin, Franziska (der späteren Frau von Lagusius), über die er dem Freunde am 15. Jan. 1787 von Prag schreibt[3]:

Ihrer Frl. Schwester der Sigra. Dini mini niri küsse ich 100000mal die Hände, mit der Bitte auf ihrem neuen Pianoforte recht fleißig zu seyn — doch diese Ermahnung ist unnütz, denn ich muß bekennen, daß ich noch nie eine Schülerin gehabt welche so fleißig und so viel Eifer gezeigt hätte wie eben sie — und in der That, ich freue mich recht sehr wieder darauf, ihr nach meiner geringen Fähigkeit weiter Unterricht zu geben.

Für diese treffliche Klavierspielerin soll Mozart das Trio für Klavier, Klarinette und Bratsche (K.-V. 498, S. XVII. 7) geschrieben haben (5. Aug. 1786)[4]. Auch die große vierhändige C dur-Sonate (K.-V. 521, S. XIX. 5) schickte er ihr nach ihrer Vollendung (29. Mai 1787) mit der Bitte, sich gleich darüber zu machen, „denn sie seye etwas schwer"[5]. Auch die Tochter des Salzburger Agenten Ployer, Babette, gehörte zu seinen bedeutenderen Klavierschülerinnen. Für sie komponierte er die Konzerte in Es dur (K.-V. 449, S. XVI. 14, 9. Febr. 1784)[6] und G dur (K.-V. 453, S. XVI. 17, 12. April 1784) und berichtet darüber dem Vater am 9. Juni 1784[7]:

Morgen wird bey Hrn. Agenten Ployer zu Döbling auf dem Lande Academie seyn, wo die Fräulein Babette ihr neues Conzert ex G, ich

[1] Brief an Puchberg vom 17. Mai 1790 (B II 315): „Nun habe ich 2 Scolaren, ich möchte es gerne auf 8 Scolaren bringen — suchen Sie es auszustreuen, daß ich Lectionen annehme." [2] S. o. S. 891. [3] B II 275. [4] Car. Pichler, Denkwürdigkeiten I 180. Der Name „Kegelstatt-Trio" rührt daher, daß es beim Kegeln geschrieben sein soll; die Anekdote ist mit großer Vorsicht aufzunehmen. [5] B II 278. [6] Brief vom 26. Mai 1784 (B II 255): „Das ist ein Concert von ganz besonderer Art und mehr für ein kleines als großes Orchester geschrieben." [7] B II 258.

das Quintett [mit Blasinstrumenten in Esdur, K.-V. 452], und wir beyde dann die große Sonate auf zwey Claviere spielen werden. Ich werde den Paisiello mit dem Wagen abholen, um ihn meine Composition und meine Schülerin hören zu lassen.

Von Mozarts adligen Schülerinnen und von Josepha Aurnhammer, die er mit gutem Humor unterrichtete, war schon die Rede; daß es überhaupt meist Damen waren, erklärt sich aus dem Umstand, daß das weibliche Geschlecht im damaligen vornehmen Wien dank seinem musikalischen Eifer und Geschmack überhaupt den Ton angab [1]. Aber auch an männlichen Schülern fehlte es Mozart nicht. Der berühmte Arzt Dr. Joseph Frank, der nebenbei ein großer Musikfreund war [2], nahm 1790 zwölf Stunden bei ihm und berichtet darüber höchst anschaulich [3]:

Ich fand Mozart, einen kleinen Mann mit dickem Kopf und fleischigen Händen, welcher mich ziemlich kalt aufnahm. Nun, sagte er, spielen Sie mir etwas vor. Ich spielte ihm eine Phantasie von seiner Composition. Nicht übel, sagte er zu meinem großen Erstaunen, jetzt werde ich sie Ihnen hören lassen. Welch Wunder! Unter seinen Fingern wurde das Clavier ein ganz anderes Instrument. Er hatte es durch ein zweites Clavier verstärkt, welches ihm als Pedal diente [4]. Mozart machte alsdann einige Bemerkungen über die Art, wie ich seine Phantasie ausführen sollte. Ich hatte das Glück, ihn zu verstehen. — Spielen sie noch andere Stücke von meiner Composition? — Ja, mein Herr, erwiderte ich; Ihre Variationen über das Thema: Unser dummer Pöbel meint, und eine Sonate mit Begleitung einer Violine und des Violoncello. — Gut, ich werde Ihnen dies Stück vorspielen; Sie werden mehr Nutzen haben, wenn Sie mich hören, als wenn Sie selbst spielen.

Diese charakteristische anfängliche Zugeknöpftheit Mozarts hat bekanntlich auch der junge Beethoven erfahren; Franks Bericht ist aber auch deshalb wichtig, weil er den großen Wert bezeugt, den Mozart beim Unterricht auf das lebendige Vorbild des Lehrers legte. Das bestimmte ihn, einzelne Schüler, dem alten Verhältnis zwischen Meister und Lehrlingen entsprechend, sogar ganz in sein Haus aufzunehmen, so besonders den bedeutendsten unter allen, den jungen Joh. Nepomuk

---

[1] K. R[isbeck] Briefe I 292. G. Forster, Sämtl. Schr. VII 268 f. Meyer, L. Schröder I 360. Schink, Dramaturg. Monate II 542 f. [2] Briefw. Carl Augusts mit Göthe I 302 f. [3] Prutz, Deutsches Museum II 27 f. [4] L. Mozart schrieb seiner Tochter von Wien (12. März 1785): „Er hat ein großes Forte piano Pedale machen lassen, das unterm Flügel steht, um drey Spannen länger und erstaunlich schwer ist, alle Freytage auf die Mehlgrube getragen wird, und auch zum Grafen Zichy und Fürst Kaunitz getragen wurde." (B IV 303).

Hummel (geb. 14. Nov. 1778). Er war 1785 mit seinem Vater, der 1786 Kapellmeister bei Schikaneder wurde, nach Wien gekommen und hatte schon als siebenjähriger Knabe durch sein Klavierspiel das größte Aufsehen erregt. Mozarts Schüler Freystädter brachte ihn 1787 zu Mozart. Er spielte ihm zunächst einige seiner leichteren Sonaten vor, an denen Mozart nur das zu rasche Tempo tadelte, darauf folgte der auswendige Vortrag eines seiner neuesten Konzerte[1]. Daraufhin nahm ihn Mozart in sein Haus auf. Wie weit er hier geregelte, sozusagen offizielle Unterrichtsstunden erhielt, wissen wir nicht, jedenfalls aber blieb er, was viel mehr besagen will, zwei Jahre lang im engsten menschlichen und künstlerischen Verkehr mit seinem großen Lehrer, dem er bald alle Neuheiten auf dem Gebiet der Klaviermusik, die ins Haus kamen, vorspielen mußte[2]. Überhaupt ließ sich Mozart bei der Erziehung seiner Schüler gerne gehen. Freystädter erhielt seine Unterweisung sehr häufig an einem Nebentisch während des Kegelspiels[3], Attwood wurde gelegentlich statt des Unterrichts zu einer Partie Billard aufgefordert[4], Hummel aber durfte den Lehrer sogar in Gesellschaften, selbst an den Hof begleiten und dabei allein und mit ihm zusammen vierhändig spielen, wobei Mozart erklärte, der Knabe würde ihm als Klavierspieler bald den Rang ablaufen. Kein Wunder, daß Hummel zeitlebens mit innigster Verehrung an seinem Lehrer hing. Erst im November 1788 verließ er ihn, um mit seinem Vater eine Kunstreise anzutreten.

Außer im Klavierspiel unterrichtete Mozart auf Wunsch auch in der Theorie. Dem Unterricht einer Base des Abtes Stadler verdanken wir ein jetzt auf der Wiener Hofbibliothek befindliches Heft aus dem Jahre 1784, das uns einen Einblick in den Lehrgang tun läßt. Darnach bekam die Schülerin vom Lehrer einen Baß oder eine Melodie, die sie mehrstimmig auszusetzen hatte, darauf hat Mozart den Satz schriftlich verbessert und die begangenen Fehler italienisch oder deutsch mit kurzen Bemerkungen charakterisiert, wobei auch seine Lust an scherzhaften Wendungen zum Ausdruck kommt[5]. Selbstverständlich sind

[1] Allg. Wiener Musikztg. 1842, S. 489. Seidel, Handschr. Notiz. [2] Hierher gehört die auch von Jahn (I[4] 817) wiederholte Erzählung von Holmes (S. 258 f.), wonach sich Mozart noch spät abends nach einer Gesellschaft von dem auf einem Stuhl eingeschlafenen „Hans" ein neues Stück vorspielen ließ. [3] Allg. Wiener Musikz. a. a. O. [4] Holmes S. 259. Fétis, Curiosités S. 212 f. [5] So z. B.: »Ho l'onore di dirla, che lei ha fatta la scioccagine (da par Suo) di far due ottave

sie rein satztechnischer Natur. Aus derartigen Heften, von denen auch Zelter eines in Wien sah (vielleicht das erwähnte)[1], ist dann später eine „kurzgefaßte Generalbaßschule" unter Mozarts Namen gedruckt und mehrfach aufgelegt worden[2]. Bei Vorgerückteren verfuhr er natürlich anders. Ein Heft Kompositionen von Attwood, das ihm dieser zur Durchsicht vorgelegt hatte, hat er vollständig durchkorrigiert und ganze Stellen mit dem Vermerk „das hätte ich nicht so gemacht" neu geschrieben[3]. Dem Tenoristen Kelly aber, dem sein Liedertalent den Gedanken eingab, ernstere kontrapunktische Studien zu treiben, erwiderte Mozart:

„Hätten Sie in Neapel zur rechten Zeit Contrapunkt studirt, so hätten Sie wohlgethan; jetzt, wo Sie nur an Ihre Ausbildung als Sänger zu denken haben, würden Sie nichts Rechtes erreichen. Bedenken Sie, daß halbes Wissen ein gefährlich Ding ist. Sie haben ein hübsches Talent, Melodien zu erfinden; mit ein wenig Theorie würden Sie dasselbe verderben, während Sie überall Musiker finden, die Ihnen etwas nachhelfen können. Melodie ist das Wesen der Musik. Wer Melodien erfindet, den vergleiche ich mit einem edlen Racepferd, einen bloßen Contrapunktisten mit einem gemietheten Postgaul. Darum lassen Sie es gut sein und denken Sie an das italiänische Sprichwort chi sa più, meno sa[4]."

Mehr Befriedigung und weit mehr Erfolge bereitete Mozart sein Auftreten als Virtuose in Konzerten, und hier hat ihn sein erstes Urteil über Wien als das „Clavierland" auch wirklich nicht getäuscht.

Die gegebene Zeit für die Konzerte war die Fastenzeit, wo die Theater geschlossen waren, und zwar fanden die „Akademien", zu denen meist durch Subskription eingeladen wurde, teils im Theater,

tra il 2do Violino ed il Basso«; oder: „Dieses e hier ist sehr gezwungen. Man merkt, daß es nur gesetzt worden ist, um nicht von einer Consonanz zur anderen in gerader Bewegung zu gehen — wie die schlechten Poeten öfters dem Reim zu Gefallen eine Dummheit schreiben. Von C bis D hätten Sie recht hübsch stufenweise durch lauter Terzausfüllungen gehen können." R. Lach, Denkschr. d. Ak. d. Wiss. in Wien, Phil.-hist. Kl. Bd. 61, 1. Abt., 1918. [1] Briefw. mit Göthe III 57. Stadler (Verteidig. der Echtheit des Req. S. 13f.) sagt: „So oft ich diese Blätter durchgehe, erinnere ich mich an den großen Meister und freue mich daraus zu ersehen, wie er im Unterricht zu Werke ging." In der Wiener Zeitung 1796 S. 1038 bietet Jos. Haydenreich „ein noch unbekanntes geschriebenes Fundament zur Erlernung des Generalbasses von Mozart" für 4 fl. 30 kr. zum Verkauf aus. [2] Wien, bei Steiner u. Co. Später als „Fundament des Generalbasses von W. A. Mozart" herausgegeben von J. G. Siegmeyer, Berlin 1822. [3] Holmes S. 316. [4] Kelly, Reminisc. I 228f.

teils in vornehmen Privathäusern statt[1]. Auch Mozart pflegte in den Fasten ein Konzert zu geben, das erste Anfang 1782[2]; gleich darauf verband er sich zu gemeinsamem Vorgehen mit dem Regensburger Phil. Jak. Martin, der mit Freund Bullinger im Jesuitenseminar zu München studiert hatte, „ein recht guter junger Mensch, der sich durch seine Musique, durch seine schöne Schrift und überhaupt durch seine Geschicklichkeit, guten Kopf und starken Geist fortzubringen bemühet" (29. Mai 1782)[3]. Dieser hatte einen Dilettantenmusikverein, ein sog. „wöchentliches Konzert", wie sie noch damals sehr beliebt waren, begründet, das alle Freitage in der Mehlgrube zusammentrat[4]. Er schreibt darüber dem Vater (8. Mai 1782)[5]:

Sie wissen wohl, daß es hier eine Menge Dilettanten giebt, und zwar sehr gute, sowohl Frauenzimmer als Mannspersonen; nur ist es immer noch nicht recht in Ordnung gegangen. Dieser Martin hat nun durch ein Decret vom Kayser die Erlaubnis erhalten, und zwar mit Versicherung seines höchsten Wohlgefallens, 12 Conzerte im Augarten zu geben und 4 große Nachtmusiquen auf den schönsten Plätzen in der Stadt[6]. Das Abonnement für den ganzen Sommer ist 2 Ducaten. Nun können Sie sich leicht denken, daß wir genug Subscribenten bekommen werden, um so mehr da ich mich darum annehme und damit associeret bin. Ich setze den Fall, daß wir nur 100 Abonnenten haben, so hat (wenn auch die Unkösten 200 fl. wären, welches aber ohnmöglich seyn kann) doch jeder 300 fl.

---

[1] Nicolai, Reise IV 552. C. Pichler, Denkw. I 127 f. [2] S. o. S. 891. [3] B II 171. [4] Nicolai berichtet (Reise IV S. 552 f.) von der Ankündigung dieses großen Dilettantenkonzerts und hält sich nicht wenig über deren § 6 auf: „In den Nebenzimmern werden Spieltische für alle Arten Commercespiele bereit gehalten, für deren jeden à discretion Spielgeld erlegt wird, sowie auch die Gesellschaft mit allen Arten von Erfrischungen auf Begehren bedient werden wird." Er versichert, in Privatkonzerten wahrer Liebhaber, denen er in Wien beigewohnt habe, sei es nicht so gewesen. Vgl. Pohl, Haydn II, S. 148 ff. Hanslick, Concertw. in Wien S. 69 f. [5] B II 169. [6] Wien. Ztg. 1782 Nr. 44. K. R[isbeck], Briefe I S. 276 f.: „Eins der schönsten Schauspiele für mich waren in den letzten Sommernächten die sogenannten Limonadehütten. Man schlägt auf den größeren Plätzen der Stadt große Zelte auf, worin zur Nachtzeit Limonade geschenkt wird. Einige hundert Stühle stehen oft darum her und sind mit Damen und Herren besetzt. In einer kleinen Entfernung steht eine starke Bande Musikanten, und die große Stille, welche die zahlreichste Versammlung hier zu beobachten pflegt, thut alsdann eine unbeschreiblich gute Wirkung. Die vortreffliche Musik, die feierliche Stille, das Vertrauliche, welches die Nacht der Gesellschaft einflößt, alles giebt dem Auftritt einen besonderen Reiz." Jahrbuch der Tonk. 1796, S. 78. Vgl. S. 152.

Profit. Baron van Swieten und die Gräfin Thun nehmen sich sehr darum an. Das Orchester ist von lauter Dilettanten, die Fagottisten und die Trompeten und Pauken ausgenommen.

Den an Stelle der alten Favorite in der Leopoldvorstadt angelegten kaiserlichen Augarten ließ Joseph II. in Stand setzen und öffnete ihn 1775 dem Publikum zu freier Benutzung mit der bekannten Inschrift über dem Tor: Allen Menschen gewidmeter öffentlicher Belustigungsort von ihrem Schätzer[1]. Das Hauptgebäude wurde einem Wirt überlassen; für sich baute der Kaiser ein kleines, einfaches, mit einer hölzernen Planke umgebenes Haus, worin er mitunter einige Tage zubrachte, wie er sich überhaupt gerne dort zwanglos unter die spazierende Menge mischte. Sonntags, besonders nachmittags, fand sich damals die schöne Welt Wiens dort zahlreich ein[2], das Unternehmen versprach also guten Erfolg. Es waren Promenadenkonzerte, wie wir sie ja auch aus Händels Londoner Tätigkeit kennen. Mozart setzte alsbald seine ganze Kraft dafür ein (25. Mai 1782)[3]:

Morgen ist unsere erste Musique im Augarten. Um halb 9 Uhr kömmt der Martin mit einer Kutsche, da haben wir noch 6 Visiten zu machen, denn um 11 Uhr muß ich damit fertig seyn, weil ich zur Rumbeck muß; dann speise ich bey der Gräfin Thun — NB. in ihrem Garten. Abends ist dann die Probe von der Musique. Es wird eine Sinfonie von van Swieten und von mir gemacht, eine Dilettantin Mlle. Berger wird singen; ein Knabe, mit Namen Türk[4], wird ein Violinconcert und die Frl. v. Aurnhammer und ich werden das Duett-Concert in Es spielen.

Dies erste Konzert war denn auch gut besucht, der Erzherzog Maximilian, die Gräfin Thun, Wallenstein, Baron van Swieten und viele andere Liebhaber waren zugegen; nachher erfahren wir nichts mehr von dieser Unternehmung, die wohl nicht so glänzend ausfiel wie anfangs gehofft wurde[5].

In der Fastenzeit 1783 wirkte Mozart zunächst am 11. März in einem Konzert seiner Schwägerin Aloysia Lange mit. Er führte seine Pariser Sinfonie vom Concert spirituel auf, dann sang sie seine

[1] Hormayr, Wien V 1, 41, 50. [2] Nicolai, Reise III 12 ff. [3] B II 170. [4] Über Franz Türke vgl. Jahrb. d. Tonk. 1796, S. 63. [5] Noch 1791 kündigte Martin, »Directeur des Concerts d'amateurs«, seine großen musikalischen Akademien im k. k. Augarten, im Prater und am Hof in ziemlich kläglicher Weise an (Wien. Ztg. 1791 Nr. 45 Anh.). Später wurden sie unter der Leitung des Vizepräs. v. Keeß fortgesetzt (Jahrb. d. Tonk. 1796 S. 74. AMZ III 46), aber mit weit weniger Erfolg, s. Hanslick S. 71.

Arie Non sò d'onde viene mit neuen Variationen in der Singstimme — welche Erinnerungen mögen dabei in ihm wach geworden sein! „Gluck hatte die Loge neben der Langischen", berichtet er dem Vater (12. März 1783)[1], „worin auch meine Frau war; er konnte die Sinfonie und die Arie nicht genug loben und lud uns auf künftigen Sonntag alle vier zum Speisen ein." Außerdem spielte er selbst ein Konzert seiner eigenen Komposition. „Das Theater war sehr voll und ich wurde auf eine so schöne Art von dem hiesigen Publikum wieder empfangen, daß ich ein wahres Vergnügen darüber haben muß. — Ich war schon weg; man hörte aber nicht auf zu klatschen, und ich mußte das Rondeau repetieren — es war ein ordentlicher Platzregen." Daher waren denn auch in seiner eigenen Akademie am 22. März alle Logen besetzt und das Theater „hätte ohnmöglich völler seyn können". Er teilt seinem Vater das Programm dieses Konzerts mit:

1. Die Haffner-Sinfonie, welche im Sommer vorher komponiert war (S. 738 f.).
2. Arie aus Idomeneo Se il padre perdei (vgl. S. 851 f.), gesungen von Mad. Lange.
3. Das dritte Subskriptionskonzert, damals eben herausgegeben, in Cdur (K.-V. 415, S. XVI. 13).
4. Die „Scena für die Baumgarten", gesungen von Adamberger (S. 777).
5. Die kleine Konzertant-Sinfonie der letzten Finalmusik (S. 810 f.).
6. Das „hier beliebte Concert ex D" (K.-V. 175, 382).
7. Scena Parto, m'affretto aus dem Lucio Silla (16), gesungen von Mlle. Teyber.
8. Freie Phantasie von Mozart, die er, „weil der Kayser da war", mit einer kleinen Fuge anfing (S. 783), darauf variirte er eine Arie aus der Oper Der eingebildete Philosoph von Paisiello (Salve tu domine), und als er durch den rauschenden Beifall genötigt wurde noch einmal zu spielen, wählte er die Arie Unser dummer Pöbel meint aus Glucks Pilgrimmen von Mekka zum Thema seiner Variationen.
9. Ein neues Rondo, komponiert für Mad. Lange und von ihr vorgetragen (K.-V. 416, S. VI. 24).
10. Der letzte Satz der ersten Sinfonie.

Das Programm ist typisch für das Konzert eines damaligen Künstlers. Der Virtuose muß dem Komponisten die Wege ebnen

[1] B II 216.

und das Glanzstück des Ganzen ist die freie Phantasie, die niemals fehlen durfte. Auch das Zerreißen einer Sinfonie (Nr. 1 und 10) war damals und noch auf lange Zeit hinaus nichts Außergewöhnliches. „Das liebste war mir", berichtet Mozart dem Vater (29. März 1783)[1], „daß Sr. Maj. der Kayser auch zugegen war, und wie vergnügt er war und was für lauten Beyfall er mir gegeben. Es ist schon bey ihm gewöhnlich, daß er das Geld, bevor er ins Theater kömmt, zur Cassa schickt, sonst hätte ich mir mit allem Recht mehr [als 25 Dukaten] versprechen dürfen, denn seine Zufriedenheit war ohne Grenzen." Er konnte allerdings auch so mit der Einnahme zufrieden sein: sie betrug nach einem gleichzeitigen Bericht etwa 1600 Fl.[2] Jenes C dur-konzert wiederholte er bald darauf in einer Akademie der Mlle. Teyber; als auch hier das Schlußrondo Dacapo verlangt wurde, überraschte er statt dessen das Publikum mit einer freien Phantasie und erntete rauschenden Beifall; auch der Kaiser ging erst fort, als er das Klavier verließ[3].

1784 beabsichtigte Mozart in der Fastenzeit außer zwei Akademien, die im Theater stattfanden, noch sechs Subskriptionskonzerte zu geben, in denen er seinen Idomeneo aufzuführen gedachte; da jedoch der Klaviervirtuose G. F. Richter Samstagskonzerte angekündigt hatte, auf die der Adel nur subskribieren wollte, wenn Mozart darin spiele, so versprach er ihm, dreimal aufzutreten, und eröffnete dann nur auf drei eigene Konzerte zu 6 Fl. eine Subskription; sie fanden an den drei letzten Mittwochen in den Fasten (17., 24. und 31. März) in dem schönen Saal des Buchhändlers Trattner am Graben statt[4]. Die Liste der Subskribenten teilte er dem Vater mit, sie zählte 174 Namen[5],

---

1 B II 218. 2 Cramer, Magaz. d. Musik I S. 578: „Heute gab der berühmte Chevalier Mozart eine musikalische Academie zu seinem Antheil im Nationaltheater, in welcher Stücke von seiner ohnehin sehr beliebten Composition aufgeführt wurden. Die Academie war mit außerordentlich starkem Zuspruch beehrt und die zween neuen Concerte und übrigen Fantasieen, die Hr. M. auf dem Fortepiano spielte, wurden mit dem lautesten Beifall aufgenommen. Unser Monarch, der die ganze Academie gegen seine Gewohnheit mit seiner Gegenwart beehrte, und das ganze Publikum ertheilten demselben so einstimmig Beifall, daß man hier kein Beispiel davon weiß. Die Einnahme dieser Academie wird im Ganzen auf 1600 fl. geschätzt." 3 B II 221. 4 Nicolai, Reise II 636 f. 5 Auf dieser stattlichen Liste finden sich nicht nur die Namen von Mozarts bekannten Gönnern, Gräfin Thun, Baronin Waldstädten, Graf Zichy, van Swieten, sondern auch der Herzog von Württemberg, Prinz von Mecklenburg,

30 mehr als seine Mitbewerber Richter und Fisher, der Mann der Sängerin Storace[1], zusammen hatten. Auch diese Konzerte, denen wir unter anderem die am 15. und 22. März entstandenen Konzerte in B- und Ddur (K.-V. 450, 451, S. XVI. 15, 16) verdanken, brachten ihm den reichsten künstlerischen und finanziellen Erfolg[2], und dasselbe war bei den beiden im Theater gegebenen Akademien der Fall, von denen die erste einer Opernvorstellung beim Fürsten Louis Liechtenstein halber vom 21. März auf den 1. April verschoben werden mußte[3]. Sie brachte u. a. die erste Aufführung des Klavierquintetts mit Bläsern in Esdur (K.-V. 452, S. XVII. 1)[4], das besonderen Beifall erhielt; „ich selbst halte es für das Beste, was ich noch in meinem Leben geschrieben habe. — — Ich wollte wünschen, Sie hätten es hören können; — und wie schön es ausgeführt wurde! Übrigens bin ich (die Wahrheit zu gestehen) auf die Letzt hin müde geworden vor lauter Spielen — und es macht mir keine geringe Ehre, daß es meine Zuhörer nie wurden"[5].

1785 meldete L. Mozart am 22. Januar seiner Tochter[6]: „Diesen Augenblick erhalte zehn Zeilen von Deinem Bruder, wo er schreibt, daß sein erstes Subskriptionskonzert den 11. Februar anfängt und alle Freytage continuiert". Er selbst konnte es diesmal ermöglichen, dem ersten Konzert anzuwohnen, das mit mehr als 150 Subskribenten zu drei Dukaten auf der Mehlgrube stattfand; er schreibt am 14. Februar darüber an Marianne[7]: „Das Konzert war unvergleichlich, das Orchester vortrefflich. Außer den Sinfonien sang eine Sängerin vom wälschen Theater zwei Arien, dann war ein neues vortreffliches Klavierkonzert vom Wolfgang [K.-V. 466, S. XVI. 20], wo der Kopist, da wir

---

die Fürsten E. Liechtenstein, Auersperg, Kaunitz, Lichnowsky, Lobkowitz, Paar, Palm, Schwarzenberg sind aufgezeichnet, ferner die berühmten Familien Bathiany, Dietrichstein, Erdödy, Esterhazy, Harrach, Herberstein, Keglewicz, Nostiz, Palffy, Schaffgotsch, Stahremberg, Waldstein u. a. in ihren verschiedenen Vertretern, die Gesandten von Rußland, Spanien, Sardinien, Holland, Dänemark, dann die Familien der hohen Finanz Fries, Henikstein, Arenfeld, Bienenfeld, Ployer, Wetzlar, hohe Staatsbeamte und Gelehrte wie Isdenczy, Bedekovich, Nevery, Braun, Greiner, Keeß, Puffendorf, Born, Martini, Sonnenfels — es war wirklich die erlesenste Gesellschaft Wiens. [1] Kelly, Rem. I 231 f. Pohl, Mozart in London S. 169 f. [2] Vgl. B II 248 ff. [3] B II 249. [4] Das Programm bei Pohl, Haydn II 145. [5] B II 250 f. [6] B IV 297. [7] B IV 299.

ankamen, noch daran abschrieb und Dein Bruder das Rondo noch nicht einmal durchzuspielen Zeit hatte, weil er die Copiatur übersehen mußte". Es war das Dmollkonzert, bekanntlich eine der bedeutendsten Schöpfungen Mozarts auf diesem Gebiete. Auch die zweite Akademie auf der Mehlgrube „war herrlich"[1], und als Wolfgang noch eine dritte zu seinem Vorteil im Theater gab, für die das Cdurkonzert (K.-V. 467, S. XVI. 21) am 9. März 1785 geschrieben war, betrug die Einnahme 559 Fl., was Leopold in Anbetracht des häufigen Auftretens seines Sohnes mit stolzer Genugtuung erfüllte[2]. Denn Wolfgang spielte außerdem noch in dem Konzert der Sängerin Laschi am 12. Februar ein Klavierkonzert, das er für die blinde Klavierspielerin Mar. Ther. Paradies und ihr Pariser Auftreten gemacht hatte (wohl K.-V. 456, S. XVI. 18, komponiert am 30. September 1784). „Als Dein Bruder wegging", erzählt L. Mozart[3], „machte ihm der Kaiser mit dem Hut in der Hand ein Kompliment hinab und schrie: Bravo Mozart! Als er herauskam zum Spielen, wurde ihm ohnehin zugeklatscht".

Auch 1786 veranstaltete er drei Akademien mit 120 Subskribenten[4], denen wir abermals drei neue Klavierkonzerte, in Esdur (K.-V. 482, S. XVI. 22) vom 26. Dezember 1785, in Adur (K.-V. 488, S. XVI. 23) vom 2. März 1786, und in Cmoll (K.-V. 491, S. XVI. 24) vom 24. März 1786 verdanken. Das Andante des Cmollkonzerts mußte er in der Akademie am 7. April, der letzten, die im Theater stattfand[5], wiederholen. Im selben Jahre gab er aber auch während der Adventszeit vier Akademien im Kasino, für die er ein neues Konzert in Cdur (K.-V. 503, S. XVI. 25) am 4. Dezember komponierte. Im Januar 1787 folgte dann die Reise nach Prag, wo Mozart ebenfalls, auf allgemeinen Wunsch, im Operntheater eine große Akademie gab. Der Beifall des übervollen Hauses kannte, als Mozart zum Schlusse frei phantasierte, keine Grenzen; dreimal wurde er wieder ans Klavier gerufen, und denselben Erfolg hatte ein zweites Konzert. Die Sängerin Storace berichtete L. Mozart, sein Sohn habe in Prag 1000 Fl. gewonnen[6].

Über den künstlerischen und materiellen Ertrag dieser Virtuosentätigkeit konnte sich Mozart also gewiß nicht beklagen. Ein Vergleich mit den Sängerhonoraren ist nicht am Platze, da diese von jeher

[1] B IV 303. [2] B IV 302. [3] B IV 300. [4] B IV 310. [5] Wiener Zeitung 1786, Nr. 28 Anh. [6] B IV 312.

weit höher waren[1]. Man merkt aber auch ihm selbst die große Freude und Befriedigung an, die ihm seine Akademien bereiteten. Hätten wir seine Briefe nicht, die für jene Gelegenheiten geschriebenen Konzerte würden es zur Genüge bezeugen, denn sie sind durchweg Erzeugnisse hochgemuten Seelenlebens und gesegnetster Schaffensfreude, Werke, in denen ein gutes Stück seiner reifsten Kunst steckt. Allerdings ist zu ihrem Verständnis die Kenntnis des Publikums, für das sie bestimmt sind, unbedingt nötig. Es umfaßte nicht wie das heutige alle Schichten der Gesellschaft, sondern nur die obersten, den Adel und die höchsten Klassen des Bürgertums, die gerade damals, im josephinischen Wien, es in der Musikpflege dem Adel gleichzutun strebten. Es war also nur ein beschränkter Ausschnitt aus der großen Masse des musikempfänglichen Publikums, zu dem Mozart hier sprach, ein Ausschnitt zudem, dessen Kunstgeschmack zwar durch eine alte, aristokratische Kultur außerordentlich verfeinert, aber doch in bestimmte Grenzen gebannt war. Das hat auch diesen Konzerten ihren eigentümlichen Stempel aufgedrückt: sie sind mit die feinste und geistvollste Gesellschaftsmusik, die wir haben. Neben diesen öffentlichen Akademien trat Mozart noch in einer großen Anzahl von Privatkonzerten des Adels auf, die gleichfalls während des Winters in der Fastenzeit stattfanden. Von dieser häuslichen Musikpflege des österreichischen Adels ist schon öfter die Rede gewesen. Sie umfaßte nicht allein Instrumental-, sondern auch dramatische Musik. Eine Oper beim Fürsten L. Liechtenstein erwähnt Mozart selbst[2], sein Idomeneo wurde 1786 auf dem vor dem Burgtor gelegenen Privattheater des Fürsten Auersperg aufgeführt[3], auf dem schon 1782 dem Großfürsten Paul zu Ehren eine italienische Oper[4], sowie Glucks Alceste mit der Gräfin Hatzfeld[5] in der Titelrolle gegeben worden war[6]. Eine ganz gewöhnliche Erscheinung aber waren die Privatkapellen des Adels, die vom vollbesetzten Orchester, wie beim Fürsten Esterhazy oder beim

---

[1] Die Sängerinnen Storace und Coltellini bezogen außer freier Wohnung und Equipage 1000 Dukaten Gehalt, wozu Benefize, Akademien und bedeutende Nebeneinnahmen hinzukamen; der Sänger Marchesi erhielt für sechs Vorstellungen 600 Dukaten und einen kostbaren Ring (Müller, Abschied S. 8). [2] S. o. S. 1014. [3] S. Beilage. [4] Wiener Ztg. 1782, Nr. 82. [5] Jahrb. f. Tonk. 1796, 25. [6] Kelly, Rem. I 201. Eine Aufführung des Axur Jahrb. f. Tonk. 1796, 38. Auch Mozarts Schlußchor zu Sartis »Gelosie villane« (20. April 1791, K.-V. 615) ist „für Dilettanti" geschrieben.

Prinzen von Hildburghausen[1], bis zur Harmoniemusik für Tafel- und Serenadenzwecke[2] und zum einfachen Streichquartett reichten. Diese Institute haben auch der Komposition ganz wesentlich ihren Stempel aufgedrückt. Denn sie entwickelten einen ungeheuren Bedarf an neuen Werken, dem die Komponisten auch gleich mit einem halben oder ganzen Dutzend der bestellten Kompositionen zu genügen suchten, setzten doch die Besteller ihre besondere Ehre darein, Werke zu besitzen, an denen der Hauptreiz eben der war, daß sie kein anderer Standesgenosse hatte. Die Komponisten waren dadurch zu einer für heutige Begriffe geradezu märchenhaften Fruchtbarkeit gezwungen. Natürlich lief dabei viel leichte und handwerksmäßige Arbeit mit unter, aber gerade Mozarts Klavierkonzerte zeigen, welch frische Lebensquellen auf der andern Seite für ihre Phantasie aufsprangen. Mit dem Komponisten ging aber auch bei diesen Veranstaltungen der Virtuose stets Hand in Hand; man setzte seine Ehre darein, die jeweils berühmtesten Virtuosen bei sich zu hören. Kein Wunder, daß bei dieser Art des Musikbetriebes die Musik in den laufenden Ausgaben der Aristokraten einen gewaltigen Posten darstellte und manchen davon in gefährliche finanzielle Krisen stürzte.

Mozart war schon im Winter 1782 bei dem russischen Gesandten Fürsten Gallizin für alle Konzerte engagiert; er wurde „allzeit mit seiner Equipage abgeholt und nach Haus geführt und dort auf die nobelste Art von der Welt tractiert" (21. Dezember 1782)[3]; dazu kamen im nächsten Winter die Hauskonzerte bei den Grafen Johann Esterhazy, Zichy u. a. Vom 26. Februar bis 3. April 1784 spielte er außer in seinen fünf eigenen und den drei Richterschen Akademien fünfmal bei Gallizin und neunmal bei Esterhazy — „ich glaube nicht, daß ich auf diese Art aus der Übung kommen kann"[4]. Häufig nahm er dabei seinen eigenen Flügel mit[5], der nach L. Mozarts Bericht[6] zwischen dem 11. Februar und dem 12. März wenigstens zwölfmal ins Theater oder anderswohin getragen wurde. Bestimmte Honorarsätze für diese Leistungen sind uns nicht überliefert, indessen pflegte der

[1] Dittersdorf, Selbstbiogr. S. 23. Der böhmische Adel verwandte häufig Hausbediente in seinen Kapellen, vgl. Gyrowetz, Selbstbiogr. (Einstein) S. 9. [2] S. o. S. 505. [3] B II 200. [4] B II 249 f. [5] Mozarts Konzertflügel ist jetzt in Salzburg im Mozarteum, ein kleines Instrument von Anton Walter, in einem Kasten von Nußbaumholz, mit schwarzen Unter- und weißen Obertasten. Es hält fünf Oktaven, ist leicht im Anschlag und ziemlich stark im Ton. [6] B IV 303.

hohe Adel hervorragende Künstler ausgezeichnet zu belohnen, wie überhaupt der Ton in diesen Zirkeln bei aller Vornehmheit doch äußerst warm und zwanglos war. Gastgeber wie Hieronymus von Colloredo waren seltene Ausnahmen, und die Künstler haben diese wohlwollende und verständnisvolle Art auch stets rückhaltslos anerkannt. Auch Mozart hat sich in diesen Salons durchaus wohl gefühlt; er verkehrte darin mit dem ihm angeborenen, sicheren Taktgefühl und entfaltete sein ganzes liebenswürdiges und ritterliches Wesen, nicht minder aber auch sein starkes künstlerisches Selbstbewußtsein, ohne es jedoch, wie später Beethoven, seine vornehme Umgebung demonstrativ fühlen zu lassen. Es war darum kein Wunder, daß er zu einzelnen Edelleuten, wie das übrigens auch bei andern Musikern der Fall war, in ein näheres Freundschaftsverhältnis trat, so namentlich zu dem Fürsten Karl Lichnowsky und dem Grafen August Hatzfeld, einem vorzüglichen Quartettgeiger, der ihm seine Quartette besonders zu Dank spielte[1]; für ihn hat er auch die Arie mit obligater Violine zum Idomeneo nachkomponiert[2]. Allgemein rühmte man nach seinem 1787 in Bonn erfolgten Tode seine außerordentlichen Charaktereigenschaften, und auch Mozart schreibt dem Vater am 4. April 1787[3]:

> Ich habe Ihnen schon über diesen Punkt [Tod und Sterben] bey Gelegenheit des traurigen Todfalles meines liebsten, besten Freundes Grafen v. Hatzfeld meine Denkungsart erklärt. Er war eben 31 Jahre alt, wie ich; ich bedaure ihn nicht, wohl aber herzlich mich und alle die, welche ihn so genau kannten wie ich.

Endlich hielt Mozart auch in seiner Wohnung jederzeit Sonntags Vormittags Aufführungen, und zwar nicht bloß für seine Freunde, sondern auch gegen Bezahlung. Zu den regelmäßigen Besuchern zählte Kelly[4]; sie fanden noch in den letzten Lebensjahren Mozarts statt, gleichwie er auch in den vornehmen Privatkonzerten noch später mitwirkte[5]. Dagegen erfahren wir von 1787 an nichts mehr von eigenen Akademien, und auch die glänzende Reihe von Klavierkonzerten erlebte nur noch zwei Nachzügler, das Konzert in Ddur (K.-V. 537, S. XVI. 26), komponiert am 24. Februar 1788[6], und

---

[1] Cramer, Magazin II 1380 ff. [2] S. Beilage. [3] B II 277. [4] Remin. I 226. [5] So am 10. Februar 1788 beim venezianischen Gesandten, Pohl, Haydn II 146. [6] Wir wissen nur, daß Mozart dieses Konzert in Dresden am 14. April 1789 gespielt hat, vgl. B II 294.

in Bdur (K.-V. 595, S. XVI. 27), komponiert am 5. Januar 1791 und von Mozart am 4. März in dem Konzert des Klarinettisten Beer vorgetragen, dem letzten Konzert in Wien, in dem er öffentlich aufgetreten ist[1]. Die Komposition der drei großen Sinfonien im Sommer 1788 deutet auf die Absicht hin, Konzerte zu geben, was auch durch Briefe bestätigt wird[2], indes hören wir nichts von der Ausführung jenes Planes. Nach 1788 aber haben wir weder Sinfonien noch Konzerte mehr (mit jener einzigen Ausnahme), ein sicherer Beweis dafür, daß Mozart keine Akademien mehr veranstaltet hat[3]. Was war der Grund dieses plötzlichen Nachlassens, das Mozart seiner wichtigsten Einnahmequelle beraubte und dadurch eine der Hauptursachen des Elends seiner letzten Lebensjahre wurde? Daß das Wiener Publikum seiner mit einem Male satt geworden wäre, ist doch nicht wohl anzunehmen, hatte er doch als Virtuose und besonders auch als Komponist den Ton dieser Art vornehmer Konzertmusik bei aller Selbständigkeit geradezu glänzend getroffen. Aber er selbst begann vom Figaro an der alten Gesellschaftskunst mehr und mehr zu entwachsen. Der ungeheure Ausbruch seines Schöpfertums, der zu Figaro, Don Giovanni und den drei großen Sinfonien führte, entfremdete ihn jenem älteren Ideal mehr und mehr und schwächte auch seine innere Anteilnahme am öffentlichen Auftreten. Das Beste, was er in jenem Rahmen zu sagen gehabt hatte, hatte er in seinen Konzerten gesagt; jetzt führte ihn am Schluß seines Lebens der Flug seines Genius in ein neues Land, das nicht mehr vom Geschmacke einer einzigen, wenn auch noch so hoch gebildeten Gesellschaftsschicht, sondern allein vom Gewissen des Künstlers beherrscht wurde und an dessen Horizont bereits die Morgenröte Beethovenscher Kunst aufleuchtete. Kein Wunder, daß ihm hierin nur die wenigsten seiner bisherigen Zuhörer folgen konnten; selbst seine häuslichen Konzerte sanken jetzt in der allgemeinen Wertschätzung[4] mehr und mehr herab.

---

1 Pohl S. 147. 2 B II 284, 285. 3 Pohl a. a. O., Hanslick, Konzertw. 124. 4 In dem erschütternden Briefe an Puchberg vom 12. Juli 1786 heißt es (B II 302): „Nur das muß ich Ihnen sagen, daß ich ohngeachtet meiner elenden Lage mich doch entschloß, bey mir Subscriptions-Academieen zu geben — —; aber auch dies gelinget mir nicht; — mein Schicksal ist leider, aber nur in Wien, mir so widrig, daß ich auch nichts verdienen kann, wenn ich auch will; ich habe 14 Tage eine Liste herumgeschickt, und da steht der einzige Name Swieten!“ Denselben Wunsch äußerte er an Puchberg im Mai 1790 (B II 313).

Die Haupteinnahmequelle der heutigen Komponisten, die Veröffentlichung der Werke durch den Stich und ihr Vertrieb durch den Handel, floß für Mozart noch ziemlich spärlich. Der Musikalienhandel war zwar damals in kräftigem Aufblühen, erreichte aber noch nicht entfernt seine heutige Bedeutung. Zu Mozarts Lebzeiten sind überhaupt nur die Werke bis op. 18 (K.-V. 451) gedruckt worden, und zwar mit Ausschluß der Lieder und Variationen; in der Hauptsache blieb es auch bei ihm noch beim alten Brauch des Abschreibens, wobei die Komponisten stets vor unberufenen Abschreibern auf der Hut sein mußten. Gerade bei dem lässigen Mozart kam es oft vor, daß seine Werke von fremden Händen hinter seinem Rücken abgeschrieben und verkauft wurden. Sogar unter seinen Augen boten Musikalienhändler wie Traeg, Lausch, Torricella u. a. in den Zeitungen Abschriften seiner Werke an. Nur bei seinen Klavierkonzerten wahrte er sich streng sein Besitzrecht; er wollte sie nicht von Jedem spielen lassen. Nur die drei ersten wollte er selbst veröffentlichen und gedachte zunächst Scheine gegen sechs Dukaten auszugeben [1], später bot er sie dem Publikum auf Subskription „schön kopiert und von ihm selbst übersehen" für vier Dukaten an [2]. Daran hielt er fest, auch als der Vater den Preis zu teuer fand (22. Januar 1783) [3]. Die späteren Konzerte hielt er dagegen zurück. Bezüglich der Konzerte des Jahres 1784, die er dem Vater zuschickte, schrieb er (26. Mai 1784) [4]: „Ich will gerne Geduld haben, bis ich sie wieder zurück erhalte, nur daß sie kein Mensch in die Hände bekömmt. Ich hätte erst heute für eines davon 24 Dukaten haben können; ich finde aber, daß es mir mehr Nutzen schafft, wenn ich sie noch ein Paar Jährchen bei mir behalte und dann erst durch den Stich bekannt mache." Auf Reisen nahm er daher nur die Orchesterstimmen mit und spielte selbst aus einer Klavierstimme, die nach dem Bericht von Rochlitz [5] außer dem bezifferten Baß nur die Hauptideen enthielt und die ganze Figuration nur andeutete; das alles ergänzte er aus seinem nie versagenden Gedächtnis. 1788 kündigte er Abschriften von drei Quintetten für vier Dukaten an [6].

Mögen auch die zahlreichen Kompositionen, die Mozart nach altem Brauche für seine Schüler und für Freunde und Bekannte schrieb,

[1] B II 202. [2] Wiener Ztg. 1783, Nr. 5 Anh. Die drei Konzerte (K.-V. 413—415) wurden dann in Wien als Oeuvre IV gedruckt. [3] B II 210. [4] B II 255 f. [5] AMZ I 113. [6] Wiener Ztg. 1788, Nr. 27 Anh.

häufig ohne Honorar geblieben sein, so wurde ihm von anderer Seite die bestellte Arbeit gut bezahlt, so die für Friedrich Wilhelm II. 1789 und 1790 geschriebenen Quartette (K.=V. 575, 589, 590), für die er eine kostbare goldene Dose mit 100 Friedrichsdor erhalten haben soll[1]. Für das Requiem wurden ihm 100 Dukaten vorausbezahlt, und auch bei anderen bestellten Arbeiten, wie den von van Swieten 1788 und 1789 veranlaßten Bearbeitungen Händelscher Oratorien, bei Widmungen u. dgl., mag ab und zu etwas für ihn herausgekommen sein. Aber das waren Zufallsgewinne, denen eine größere Zahl nicht bezahlter Arbeiten gegenüberstand. Was Mozart sich mitunter gefallen lassen mußte, mag eine von seiner Witwe berichtete Begebenheit anschaulich machen[2].

Bei einer der Sonntagsmusiken, die Mozart in seiner Wohnung gab, hatte sich ein polnischer Graf eingefunden, der über das damals neue (30. März 1784 komponierte) Klavierquintett mit Blasinstrumenten ganz entzückt war und Mozart ersuchte, ihm gelegentlich ein Trio mit obligater Flöte zu schreiben, was dieser versprach. Kaum nach Hause gekommen, schickte der Graf Mozart hundert halbe Souverains'dor mit einem sehr verbindlichen Billett, worin er seine lebhaften Danksagungen für den soeben bei ihm gehabten Genuß wiederholte. Mozart, der nach dem Inhalt des Schreibens die übersandte Summe als ein großmütiges Geschenk ansah, dankte verbindlichst und schickte dem Grafen zur Erwiderung die Originalpartitur jenes Quintetts, das ihm so sehr gefallen — was er sonst nie zu tun pflegte —, rühmte auch mit großer Freude allenthalben den Edelmut desselben. Nach einem Jahre kam der Graf wieder zu Mozart und erkundigte sich nach dem Trio; Mozart entschuldigte sich, daß er sich noch nicht aufgelegt gefühlt habe, etwas des Grafen Würdiges zu komponieren. „So werden Sie sich wohl auch nicht aufgelegt fühlen“, erwiderte der Graf, „mir die hundert halben Souverainsd'or wieder zu geben, die ich Ihnen dafür vorausbezahlte.“ Mozart zahlte ihm die Summe zurück, der Graf aber behielt die Partitur des Quintetts, das bald darauf ohne Mozarts Zutun als Quartett für Klavier und Saiteninstrumente in Wien gestochen wurde. Gegen solche Leute und Handlungsweisen hatte Mozart keine Waffen als ein achselzuckendes: Der Lump!

Das war bei Mozarts Gutmütigkeit sicher nicht der einzige Fall seiner Art. Auch den Raubdrucken der Verleger mag er mit kleineren Modekompositionen, wie Variationen u. dgl., oft genug zum Opfer gefallen sein. Die größeren Werke aber gab er auf Subskription heraus,

[1] Neue Berliner Musikzeitung 1856, 35. [2] Nach Jahn I[4] 833 f. Zuerst AMZ I 289, dann nach Prag verlegt und aus dem Französischen wiederholt AMZ VI 196.

was der gewöhnliche Weg war, oder ließ sie durch Torricella, Artaria und Hofmeister veröffentlichen. Artaria zahlte ihm für die Jos. Haydn gewidmeten Quartette 100 Dukaten, ein Honorar, das sonst nur für eine Oper gewährt wurde, und doppelt ansehnlich, weil es sich keineswegs um einen „gangbaren Artikel" handelte. Nissens Bericht, die beiden Klavierquartette in Gmoll und Esdur (K.-V. 478, 493) seien nur der Anfang einer mit Hofmeister verabredeten größeren Reihe gewesen [1], klingt sehr glaubhaft; der Verleger habe, weil die Stücke nicht gingen, das vorausbezahlte Honorar im Stich gelassen und auf die Fortsetzung der Reihe verzichtet. Auch diese Werke verlangten ja ein Publikum, wie es damals erst in der Bildung begriffen war. Rochlitzens Bericht von Hofmeisters Mahnung an Mozart: „Schreib populärer, sonst kann ich nichts mehr von Dir drucken und bezahlen" und dessen Antwort: „Nun, so verdiene ich nichts mehr und hungere und scher' mich doch den Teufel drum" ist zwar der Form nach sicher eine zurechtgestutzte Trivialität [2], entspricht aber doch den tatsächlichen Verhältnissen. Das zeigt ein Brief Mozarts an Hofmeister vom 20. Nov. 1785 [3]:

Liebster Hofmeister! Ich nehme meine Zuflucht zu Ihnen und bitte Sie, mir unterdessen mit etwas Gelde beyzustehen, da ich es in diesem Augenblick sehr notwendig habe; dann bitte ich Sie, sich Mühe zu geben, mir sobald als möglich das Bewußte zu verschaffen. — Verzeihen Sie daß ich Sie immer überlästige; allein da Sie mich kennen und wissen, wie sehr es mir daran liegt, daß Ihre Sachen gut gehen möchten, so bin ich auch ganz überzeugt, daß Sie mir meine Zudringlichkeit nicht übel nehmen werden, sondern mir eben so gern behülflich seyn werden als ich Ihnen.

Ein rühriger Verleger, der Kommerzienrat Hummel in Berlin, der behauptete, er könne es, obwohl selbst unmusikalisch, den eingesandten Kompositionen sofort ansehen, ob sie für ihn paßten, war auf Mozart schlecht zu sprechen und rühmte sich, ihm verschiedene Werke zurückgeschickt zu haben [4].

Was den Ertrag von Mozarts Opern anbetrifft, so ist Rochlitzens Bericht [5], Schikaneder habe ihm für die Zauberflöte nicht nur kein Honorar gezahlt, sondern obendrein gegen die Verabredung die Partitur hinter seinem Rücken verkauft, stark übertrieben; nach Seyfried [6] zahlte

[1] S. 633. [2] Für Freunde der Tonkunst I³ 90. [3] B II 267f. Auf der Rückseite vermerkte Hofmeister: „Den 20. November 1785 mit 2 Dukaten", NZfM IX 164. [4] AMZ I 547. [5] AMZ I 83. Nissen S. 548f. [6] NZfM XII 180.

er ihm 100 Dukaten und überließ den Reinertrag des Partiturenverkaufs der Witwe. Sehr wohl möglich ist dagegen, daß er sich durch Mozarts Tod von den Verbindlichkeiten gegen die Witwe befreit glaubte[1]. Das feststehende Honorar für eine Oper betrug nach altem italienischem Brauche auch in Wien 100 Dukaten, und soviel erhielt auch Mozart für die Entführung und den Figaro; Don Giovanni brachte ihm 225 fl., Cosi fan tutte 200 Dukaten. Bondini zahlte in Prag für den Don Giovanni ebenfalls 100 Dukaten, und die dortigen böhmischen Stände haben für den von ihnen bestellten „Titus" sicher nicht weniger gegeben. Direktor Guardasoni verhieß Mozart 1789 in Prag sogar 200 Dukaten für eine Oper und 50 Dukaten Reisegeld[2]; der Plan ist indessen nicht zur Ausführung gelangt[3]. Zu dem üblichen Honorar kam in der Regel noch der Ertrag einer Benefizvorstellung für den Komponisten (wie auch für den Dichter). Bei der Entführung erwähnt sie Mozart nicht ausdrücklich, sie hat aber doch wohl sicher stattgefunden und ihm wie beim Figaro eine willkommene Einnahme gebracht[4].

Er war also auch in dieser Richtung nicht schlechter gestellt als seine Fachgenossen. Was er von fremden Bühnen für die Aufführungen seiner Werke erhielt, wissen wir nicht. Vom preußischen Gesandten erwartete er einmal ein angemessenes Honorar; ob er es auch erhalten hat, ist nicht bekannt[5]. Im allgemeinen aber gehörten derartige Einnahmen in jener Zeit, die ein Autorenrecht nicht einmal dem Namen nach kannte, zu den Seltenheiten. Auch damals wirkte die ältere italienische Anschauung noch nach, wonach eine Oper mit der Aufführung an der Bühne, die sie bestellt hatte, erledigt war. Die Partitur blieb im Besitz des Impresarios, der in günstigen Fällen seinem Kopisten gestattete, Abschriften zu nehmen und zu verkaufen[6], aber auch der Komponist behielt sie, um gegebenen Falles weiteren Nutzen davon zu ziehen. An den deutschen Hoftheatern waren die Verhältnisse etwas geordneter als in Italien, wo die Partituren oft achtlos verschleudert wurden und verloren gingen. In Mannheim und München behielt der Komponist nach Mozarts Bericht[7] die Partitur zu eigener freier Verfügung, auch freute sich Mozart, daß Baron

[1] E. v. Komorczynski, Schikaneder S. 31. [2] B II 291. [3] Unrichtig Rochlitz, für Freunde d. Tonk. II^{3} 163. [4] Dittersdorf erzielte bei dieser Gelegenheit für seinen „Doktor und Apotheker" eine Einnahme von 200 Dukaten (Selbstb. S. 243). [5] S. o. S. 895. [6] S. 199. [7] S. 775.

Riedesel die Partitur der Entführung von ihm und nicht vom Kopisten begehrte[1]. Das war also eine Ausnahme; im allgemeinen gab es für die Theaterleiter gegenüber den Komponisten überhaupt keine Pflichten, sie nahmen die Werke, woher sie sie bekommen konnten. Auch Mozart wußte es nicht anders, ja er äußert sich dem Vater gegenüber (6. Dez. 1783) sogar erfreut darüber, daß seine Entführung in Prag und Leipzig mit großem Erfolg aufgeführt worden sei[2], er ist sehr befriedigt, wie Figaro in Prag und Don Giovanni in Wien gegeben werden — von einer besonderen Bezahlung dafür erfahren wir nichts.

Es ist natürlich müßig, an die äußeren Schicksale einer Kunst wie der Mozartschen, die auf einem ganz anderen sozialen Boden erwachsen ist, moderne Maßstäbe anzulegen. Er war im allgemeinen gewiß nicht schlechter, als Virtuose sogar zeitweise besser gestellt als viele seiner Kunstgenossen, auch wurden seine Einnahmen von der Hochzeit bis zum Jahre 1786 immer besser. Am 19. März 1785 schreibt L. Mozart an die Tochter, nachdem er in Wien die Verhältnisse seines Sohnes genau studiert hatte[3]: „Ich glaube, daß mein Sohn, wenn er keine Schulden zu bezahlen hat, jetzt 2000 fl. in die Bank legen kann; das Geld ist sicher da und die Hauswirtschaft ist, was Essen und Trinken betrifft, im höchsten Grade ökonomisch." Es ist seltsam, wie L. Mozart, der doch sonst genau wußte, wie wenig sein Sohn mit dem Gelde umzugehen verstand, sich damals derart täuschen konnte. Tatsächlich hat dieser seit seiner Heirat fortwährend in Geldverlegenheiten gelebt und die finanziellen Sorgen und die Demütigungen, die damit verbunden waren, haben ganz wesentlich mit zu seinem frühen Ende beigetragen. Schon ein halbes Jahr nach seiner Hochzeit hören wir von einem Gläubiger, der einen Wechsel nicht mehr prolongieren will und mit der Klage droht, sodaß Mozart zur Baronin von Waldstädten seine Zuflucht nehmen muß[4]. Und im Juli desselben Jahres stellte sich, als er eben nach Salzburg reisen wollte, ein Gläubiger mit einer Forderung von 30 fl. vor seinem Reisewagen ein, deren Zahlung ihm sehr schwer fiel[5]; kaum war er aus Salzburg zurück, überraschte ihn eine weitere Forderung von 12 Louisdor, die er 1778 von einem gewissen Scherz in Straßburg entliehen hatte[6]. Noch in München hatte er geglaubt, der Vater würde

[1] S. 896. [2] B II 239. [3] B IV 304. [4] B II 215 f. [5] Nissen 475. [6] S. o. S. 747.

sie begleichen, jetzt mußte er ihn inständig bitten (6. Dez. 1783), nur einen Monat lang für ihn gut zu stehen[1]. Von der Verlegenheit, die ihn 1785 zwang, sich an Hofmeister zu wenden, war oben die Rede.

Immerhin waren das alles Fälle, die er aus seinen Einnahmen aus Konzerten u. dgl. bis zum Jahre 1786 zur Not noch begleichen konnte. Aber ganz schlimm wurde seine Lage, als von 1787 ab jene Quellen zu versiegen begannen. Die Briefe, die er von 1788 an an seinen Freund Michael Puchberg geschrieben hat, sind geradezu erschütternde Zeugnisse dafür. Puchberg war „k. k. privilegierter Niederlagsverwandter", d. h. ein Glied der meist protestantischen Kaufmannschaft, die das Recht hatte, unter bestimmten Verpflichtungen und Privilegien in Wien Niederlagen zu halten und Großhandel zu treiben[2]. Seine erste Frau (gest. 1784) war eine geborene Saliet gewesen, deren Familie schon 1773 unter den Bekannten der Mozartschen erscheint[3]. Es ist also wohl nicht erst der Freimaurerorden gewesen, der ihn mit Mozart bekannt machte, wenn er auch wahrscheinlich das Band enger geknüpft hat. Schon der erste erhaltene Brief vom Juni 1788[4] läßt verschiedene finanzielle Freundschaftsdienste Puchbergs vermuten, der zweite aber enthält bereits die Bitte um ein größeres Darlehen[5], die Puchberg freilich nicht erfüllen konnte. Dagegen unterstützte er Mozart fortan in bereitwilligster Weise mit größeren oder kleineren Summen, so oft er den Betrag für Miets-, Kurkosten u. dgl. nicht aufzubringen vermochte. Nach Mozarts Tode waren diese Schulden auf 1000 fl. gestiegen, indessen drängte Puchberg, der der Witwe bei der Ordnung der Hinterlassenschaft als Vormund beistand, mit der Rückzahlung nicht, sondern machte seine Forderungen erst nach mehreren Jahren geltend, als Konstanzes Verhältnisse sich gebessert hatten[6]. Aber auch andere Freunde mußte Mozart um Darlehen angehen, so den Justizkanzlisten Fr. Hofdemel in Wien um 100 fl.[7]. Natürlich führte das alles zu keiner wirklichen Besserung seiner Lage. Vor dem Antritt seiner Frankfurter Reise 1790 mußte er Silberzeug und Schmucksachen versetzen, nur um sich das Reisegeld zu verschaffen[8]. Im Winter

[1] B II 237 f. [2] Nicolai, Reise IV 447 f. [3] B I 45. Näheres über Puchberg bei Pohl, Haydn II 238 f. Er hatte einen Sohn und eine Tochter, die beide musikalisch waren. [4] B II 283 f. Über die Chronologie der Briefe Mozarts an Puchberg vgl. Ph. Spitta AMZ 1880, 402 ff. [5] B II 284 f. [6] Nissen S. 686. [7] B II 289. Der Wechsel bei O. Jahn, Ges. Aufs. S. 234. [8] Nissen S. 683.

desselben Jahres traf ihn ein Bekannter, Joseph Deiner, Hausmeister im Bierhaus zur silbernen Schlange, eines Tages mit seiner Frau in seinem Arbeitszimmer herumtanzend an. Auf seine Frage, ob er etwa seiner Frau Tanzstunde gebe, antwortete Mozart lachend: „Wir machen uns nur warm, weil uns friert und wir uns kein Holz kaufen können". Darauf half Deiner sofort mit seinem eigenen Vorrat aus; Mozart versprach, das Holz auch gut zu bezahlen, sobald er wieder Geld habe[1]. Schließlich blieb ihm auch das Schlimmste nicht erspart; „ich bin", schreibt er bitter an Puchberg (17. Mai 1790)[2], „da ich keine wahren Freunde finde, gezwungen, bey Wucherern Geld aufzunehmen." Tatsächlich ist in den Briefen vom Ende September 1790 von einem sehr dunkeln Geschäft die Rede, wonach irgend jemand 1000 fl. bar und einen Posten Tuch hergeben wollte, dafür sollte Mozart einen Wechsel auf 2000 fl. mit seiner und Hofmeisters Unterschrift ausstellen[3]. Allerdings hören wir von diesem Wuchergeschäft später nichts mehr, indessen genügt schon die Absicht dazu, um zu zeigen, wie es mit Mozart damals stand.

Wie sehr er mit seinem starken menschlichen und künstlerischen Ehrgefühl unter diesen Verhältnissen gelitten hat, lehren uns die Briefe aus jenen Jahren, und wie immer wurde ihm sein Los durch böswilliges Gerede der lieben Nebenmenschen noch erschwert. Nach seinem Tode hieß es, er habe 30000 fl. Schulden hinterlassen; Konstanze mußte sogar den Kaiser Leopold über diese ungeheuerlichen Verleumdungen aufklären und versichern, daß sie mit 3000 fl. alle Schulden decken könne. Daraufhin half der Kaiser großmütig aus[4], und sein Nachfolger Franz II. bewilligte ihr sogar noch eine Pension (s. Beilage).

Natürlich wußte man auch genau, woher diese Schuldenlast stammte, und wies echt pharisäisch auf den ungeordneten und zügellosen Lebenswandel des Meisters hin[5]. Viele dieser guten Freunde mochten sich

---

[1] Wiener Morgenpost 1856, Nr. 28. [2] B II 314. [3] Briefe vom 28. und 30. September 1790 (B II 317 f.). [4] Niemetschek S. 40 f. Nissen S. 580 f.
[5] Wie man damals in dieser Beziehung über Mozart aburteilte, zeigen Äußerungen wie in Schlichtegrolls Nekrolog: „In Wien verheirathete er sich mit Constanza Weber und fand in ihr eine gute Mutter von zwei mit ihr erzeugten Kindern und eine würdige Gattin, die ihn noch von manchen Thorheiten und Ausschweifungen abzuhalten suchte. So beträchtlich sein Einkommen war, so hinterließ er doch, bei seiner überwiegenden Sinnlichkeit und häuslichen Unordnung, den Seinigen weiter nichts als den Ruhm seines Namens und die Aufmerksamkeit eines großen Publicums auf sie." Man begreift, daß Mozarts Witwe die ganze Auflage eines

schon über sein gewähltes Äußeres geärgert haben, auf das er allerdings recht viel hielt. Er liebte es, gut gekleidet zu gehen und hatte seine Freude an Spitzen, Uhrketten u. dgl.[1], weswegen ihn Clementi sogar zuerst für einen Kammerherrn hielt[2]. Wohl möglich also, daß er mit seiner Kleidung nicht eben sparsam war; ihm jedoch daraus einen Strick zu drehen ist mehr als philisterhaft. Auch was seine Gewohnheiten im Essen und Trinken anlangt, wird man ohne Weiteres dem Urteil seines Vaters (S. 1024) glauben dürfen; es wird außerdem noch durch die Aussage seiner Schwägerin Sophie Haibl bestätigt, auf Mozarts Tisch sei nur die einfachste Hausmannskost gekommen.

Über seine Vorliebe für geistige Getränke ist schon viel geredet worden, gibt es doch auch heute noch Leute genug, die sich einen Künstler und namentlich einen Musiker nicht ohne ein tüchtiges Quantum Alkohol vorstellen können. Nun hat Mozart zweifellos den Punsch besonders geliebt[3], aber Sophie Haibl berichtet doch zugleich, daß diese Vorliebe für ein „Punscherl" nie bis zur Unmäßigkeit gegangen sei[4]. Auch bei der Niederschrift der Don-Giovanni-Ouvertüre hat er sich nach der bekannten Erzählung von seiner Frau Punsch machen lassen. Ebenso wissen wir, daß er sich bei angestrengter Arbeit gerne durch ein Glas Wein oder Punsch gestärkt hat. Sein Logenbruder Joh. Mart. Loibl, Rechnungsrat der ungarisch-siebenbürgischen Hofbuchhalterei und ein eifriger Musikfreund, der im Camesinaschen Hause mit ihm Wand an Wand wohnte, schickte ihm öfter, wenn

in Graz 1794 veranstalteten Abdrucks dieses Nekrologs an sich kaufte, und mit Wärme erklärt sich Rochlitz (AMZ I 17ff.) gegen diese lieblose Verunglimpfung. Viel roher sagt Arnold (Mozarts Geist S. 65ff.), indem er die Ursachen seines frühzeitigen Todes nachzuweisen sucht: „Dabei [bei übermäßiger Arbeit] war er Ehemann, zeugte vier Kinder, pflegte der Liebe treulich, und auch außer der Ehe gab es manche Galanterie mit artigen Schauspielerinnen und sonstigen feinen Mädchen und Weibern, was ihm seine gute Frau gern übersah. Oft mußte er bei anhaltender Arbeit mit Frau und Kindern darben, war der Impertinenz mahnender Gläubiger ausgesetzt. Kamen nun einmal einige Rollen Louisdor, schnell änderte sich die Szene. Jetzt gings in Freuden. Mozart betrank sich in Champagner und Tokayer, lebte locker und war in wenigen Tagen soweit wie vorher. Man weiß, wie oft er in seine Gesundheit stürmte, wie manchen Morgen er mit Schikaneder verchampagnerte, wie manche Nacht er verpunschte und nach Mitternacht gleich wieder an die Arbeit ging, ohne die mindeste Erholung seinem Körper zu gönnen."

[1] Nissen S. 692. [2] S. o. S. 883f. [3] Kelly, Rem. I 226. [4] Nissen S. 672.

er ihn Klavier spielen und dazwischen klopfen hörte, Wein aus seinem Keller hinüber[1]. Aber das Alles genügt doch nicht, um Mozart zu einem Trinker zu stempeln. Dazu fehlte ihm bei seinem im Grunde kleinbürgerlichen Wesen das Talent so gut wie zu einem Wüstling vom Schlage seines Don Giovanni. Er machte in seiner geselligen Art wohl gerne mit und ließ dabei seiner ausgelassenen Laune die Zügel schießen, ja er mochte gelegentlich, wie das in seinem Verkehr mit Schikaneder vorkam, auch kräftig über die Stränge schlagen[2]. Aber er hat andererseits dabei doch wohl selbst zur Genüge bewiesen, daß er zu seinem Schaffen keine äußeren Reizmittel brauchte; schon die äußere Gestalt seiner Partituren läßt auf alles eher als auf einen durch Trinken zerrütteten Verfasser schließen.

Heitere Geselligkeit liebte er allerdings ganz besonders. In seinem Hause beschränkte sie sich auf die kleinen Musikaufführungen, die seine Frau ab und zu vor wenigen Freunden veranstaltete und bei denen ihm Haydnsche Musik besondere Freude machte[3]. Um so größeren Anteil nahm er an dem regen geselligen Verkehr, den ihm das damalige Wien mit Kunstgenossen und gebildeten Laien bot. Da die Musik dabei eine große Rolle spielte, begreift man leicht, daß Mozart bei diesen Gelegenheiten als Virtuose und besonders als Improvisator eine besonders bevorzugte Stellung einnahm. Aber auch dem liebenswürdigen, ritterlichen und vor allem stets natürlichen Menschen flogen die Herzen zu, namentlich wenn man auf seine Neigung zum Scherzen einging; eine besondere Vorliebe hatte er dabei für komische Knittelverse[4].

Mozart war aber auch ein leidenschaftlicher Tänzer und hatte in dem damaligen tanzlustigen Wien[5] reiche Gelegenheit dazu. Er behauptete sogar bisweilen, es im Tanzen weiter gebracht zu haben als

---

[1] Mitteilung der Tochter Loibls, Frau Dr. Klein in Wien, an Jahns Freund Karajan, J I⁴ 847. [2] Rochlitz, aber auch nur er, berichtet, Mozart habe dadurch seine trüben Gedanken betäuben wollen (AMZ III 495 f.). [3] Niemetschek S. 64. [4] Niemetschek S. 93: „Übrigens hatte Mozart für die Freuden der Geselligkeit und Freundschaft einen offenen Sinn. Unter guten Freunden war er vertraulich wie ein Kind, voll munterer Laune, diese ergoß sich dann in den drolligsten Einfällen. Mit Vergnügen denken seine Freunde in Prag an die schönen Stunden, die sie in seiner Gesellschaft verlebten; sie können sein gutes, argloses Herz nie genug rühmen; man vergaß in seiner Gesellschaft ganz, daß man Mozart, den bewunderten Künstler, vor sich habe". Vgl. Rochlitz, AMZ III S. 494 f. Sein Schwager Jos. Lange hatte die Beobachtung gemacht, daß Mozart dann am meisten possenhafte Späße machte, wenn er mit großen Arbeiten beschäftigt war (Selbstbiogr. S. 171 f.). [5] Kelly, Reminisc. I p. 204 f.

in der Musik; besonders Menuett soll er sehr schön getanzt haben[1]. Sehr befriedigt berichtet er einmal dem Vater von einem Hausball (22. Jan. 1783)[2]:

Vergangene Woche habe ich in meiner Wohnung einen Ball gegeben; — versteht sich aber, die Chapeaux haben jeder 2 Gulden bezahlt; wir haben Abends um 6 Uhr angefangen und um 7 Uhr aufgehört — was? nur eine Stunde? — nein, nein — Morgens um 7 Uhr. Sie werden aber nicht begreifen, wie ich den Platz dazu gehabt habe? [er war nämlich kurz zuvor zu Herrn v. Wetzlar, einem reichen Juden, umgezogen.] Da habe ich ein Zimmer, 1000 Schritt lang und einen breit und ein Schlafzimmer, dann ein Vorzimmer und eine schöne große Küche; — dann sind noch zwei schöne große Zimmer neben unser, welche noch leer stehen — diese benutzte ich also zu diesem Hausball — Baron Wezlar und sie waren auch dabey, wie auch die Baronin Waldstädten, Hr. v. Edelbach, Gilowsky, der Windmacher, der junge Stephanie et uxor, Adamberger und sie, Lange und Langin usw.

Auch an öffentlichen Maskenbällen nahm er gerne teil; sein altes Talent für Charaktermasken[3] kam dabei wieder zum Durchbruch. In dem genannten Briefe bittet er den Vater, ihm sein Harlekinskleid zu schicken, er möchte — „aber daß es kein Mensch weiß" — als Harlekin auf die Redoute gehen, „weil hier soviele, aber lauter Eseln auf der Redoute sind." Am Faschingsmontag (3. März) tat er sich mit mehreren Freunden zusammen und führte mit ihnen eine »Compagnie Masque« auf, die während einer Tanzpause aufgeführt wurde[4].

Sie bestund in einer Pantomime — — Meine Schwägerin war die Colombine, ich der Harlekin, mein Schwager der Pier[r]o[t], ein alter Tanzmeister (Merk) der Pantalon, ein Maler (Grassi) der Dottore. Die Erfindung der Pantomime und die Musik dazu war Beydes von mir. Der Tanzmeister Merk hatte die Güte uns abzurichten, und ich sag es Ihnen, wir spielten recht artig. — — Die Verse, wenn sie schon Knittelverse sind, könnten besser seyn, das ist kein Produkt von mir, der Schauspieler Müller hat sie geschmiert.

Von dem anspruchslosen Werkchen ist ein Fragment der Violinstimme im Autograph erhalten (K.-V. 446, S. XXIV. 18), das kurze Angaben über den Inhalt enthält, wie: „Pantalon und Colombine zanken sich — der Dottore kommt — Pantalon macht Ceremonien — stellt ihn der Colombine zum Manne vor — Colombine ist traurig — Pantalon tut ihr schön — sie ist bös — er wieder gut usw.[5]".

[1] Kelly, Rem. I 226. Nissen S. 692f. [2] B II 213f. [3] S. o. S. 488. [4] B II 217. [5] Vgl. den Rev.-Ber.

Eine besondere Vorliebe hatte Mozart für das Kegel- und namentlich für das Billardspiel, das er meisterhaft beherrschte[1]. Er hatte ein eigenes Billard in seiner Wohnung, auf dem er im Notfall mit seiner Frau oder auch allein spielte[2]. Das war nun freilich ein Luxus, obgleich es in Wien damals ziemlich verbreitet war[3]; die Ärzte aber suchten aus dieser Liebhaberei für Mozarts Gesundheit Nutzen zu schlagen. Im Frühjahr 1783 wurde er von der damals in Wien grassierenden Grippe ergriffen[4] und erkrankte im Sommer 1784 abermals heftig, wie der Vater an Marianne schreibt (14. Sept.)[5]:

Mein Sohn war in Wien sehr krank, — er schwitzte in der neuen Opera des Paesiello [il re Teodoro] durch alle Kleider und mußte durch die kalte Luft erst den Bedienten anzutreffen suchen, der seinen Überrock hatte, weil unterdessen der Befehl erging, keinen Bedienten durch den ordentlichen Ausgang ins Theater zu lassen. Dadurch erwischte nicht nur er ein rheumatisches Fieber, das, wenn man nicht gleich dazu that, in ein Faulfieber ausartete. Er schreibt: Ich habe 14 Täge nach einander zur nämlichen Stunde rasende Colique gehabt, die sich allezeit mit starkem Erbrechen gemeldet hat; nun muß mich entsetzlich halten. Mein Doctor ist Herr Siegmund Barisani, der ohnehin die Zeit, als er hier ist, fast täglich bey mir war; er wird hier sehr gelobt; ist auch sehr geschickt und Sie werden sehen, daß er in Kurzem sehr avancieren wird.

Barisani war der Sohn eines alten, guten Salzburger Freundes der Familie Mozart, des erzbischöflichen Hofarztes[6], und selbst ein ausgezeichneter Arzt, er ist später am allgemeinen Krankenhaus „Physikus Primarius“ geworden. Die Verse, die er am 14. April 1787 in Mozarts Stammbuch (im Salzburger Mozarteum) schrieb, sind ein schönes Zeugnis der warmen Freundschaft und Verehrung, die er für Mozart hegte:

Wenn deines Flügels Meisterspiel
Den Briten, der, selbst groß an Geist,
Den großen Mann zu schätzen weiß,
Dahinreißt zur Bewunderung;
Wenn deine Kunst, um welche dich
Der welsche Komponist beneidt,
Und wie er kann und mag verfolgt;

[1] Kelly erzählt, er habe oft mit Mozart gespielt, aber ihm nie eine Partie abgewonnen. Rem. I 226. [2] Niemetschek S. 64. [3] Nicolai, Reise V 219. [4] Brief vom 7. Juni 1783: „Gott Lob und Dank, ich bin wieder ganz hergestellt! Nur hat mir meine Krankheit einen Katarrh zum Andenken zurückgelassen; das ist doch hübsch von ihr!“ B II 226. [5] B IV 296, Jahn I[4] 845f. [6] S. o. S. 486.

Wenn deine Kunst, in der dir nur
Ein Bach, ein Joseph Hayden gleicht,
Dir längst verdientes Glück erwirbt,
Vergiß da deines Freundes nicht,
Der sich mit Wonne stets und stets
Mit Stolz erinnern wird, daß er
Als Arzt dir zweymal hat gedient
Und dich der Welt zur Lust erhielt,
Der aber noch weit stolzer ist
Daß du sein Freund bist, so wie er

dein Freund Sigmund Barisani.

Darunter hat Mozart folgende Zeilen geschrieben:

Heute am 3. September dieses nehmlichen Jahres war ich so unglücklich, diesen edlen Mann, liebsten, besten Freund und Erretter meines Lebens ganz unvermuthet durch den Tod zu verlieren. — Ihm ist wohl! — aber mir — uns — und allen die ihn genau kannten — uns wird es nimmer wohl werden — bis wir so glücklich sind, ihn in einer besseren Welt — wieder — und auf nimmer scheiden — zu sehen.

Auch als Arzt hat er sich nicht minder treu besorgt erwiesen. Er kannte des Freundes Gewohnheit, oft bis tief in die Nacht hinein zu arbeiten und dann des Morgens noch im Bette wieder zu beginnen. Da ihm dies nicht abzugewöhnen war und er außerdem am Klavier so viel saß, riet ihm Barisani dringend, wenigstens stehend zu schreiben und sich körperlich möglichst viel zu bewegen. Seine Morgenritte[1] scheint Mozart nicht lange fortgesetzt zu haben; er vermochte beim Reiten trotz aller Freude daran nie eine gewisse Ängstlichkeit abzulegen[2]. Umsomehr bestärkte ihn Barisani um der körperlichen Bewegung willen in seiner Neigung für Billard und Kegelspiel, zumal da ihn dies in seinem Schaffen nicht im Geringsten störte. In Prag bemerkte man, daß er während des Billardspiels ein Motiv mit hm hm vor sich hinsang und von Zeit zu Zeit in ein Buch sah, das er bei sich trug; es war das erste Quintett der Zauberflöte, das ihm im Kopf herumging[3]. Und in Duscheks Weingarten in Prag schrieb er während des Kegelns an der Partitur des Don Giovanni, stand auf, wenn die Reihe zu werfen an ihn kam, und schrieb weiter, wenn er geworfen hatte[4].

[1] S. o. S. 995. [2] Griesinger, Biogr. Notizen über J. Haydn S. 30.
[3] Nissen S. 559 f. [4] Bohemia 1856, S. 118, 122.

Wer es liebt, große Männer auf ihren bürgerlichen Lebenswandel hin zu schulmeistern, mag es angesichts dieser Dinge auch bei Mozart tun. Tatsächlich gehen alle diese geselligen Freuden und Liebhabereien nicht über das Maß dessen hinaus, was damals in Wien allgemein als erlaubt galt, und reichen nicht entfernt hin, den reißenden Zerfall seines Hauswesens zu erklären. Schlimmere Streiche aber spielte ihm seine angeborene Gutmütigkeit. In Leipzig verstattete er nicht allein den Chorsängern freien Eintritt zu seinem Konzert, sondern bedachte auch einen Bassisten, der ihm besonders gut gefallen hatte, heimlich mit einem ansehnlichen Geschenk; ein anderes Mal erhielt ein armer alter Klavierstimmer, der verlegen stotternd um einen Taler bat, von ihm mehrere Dukaten[1]. Hatte er Geld, so konnte er keinen Bedürftigen abweisen, selbst wenn er selber mit den Seinigen dadurch in Verlegenheit geriet. Wer zur Tischzeit bei ihm erschien, war willkommen, namentlich wenn er Humor mitbrachte, und Mozart war sehr erfreut, wenn die Gäste es sich recht schmecken ließen. Natürlich stellten sich dabei bald allerhand zweifelhafte Persönlichkeiten ein, wie Sophie Haibl erzählt, „falsche Freunde, Blutsauger ohne sein Wissen, wertlose Menschen, die ihm zu Tischnarren dienten und deren Umgang seinem Rufe schadete"[2]. Anton Stadler ist ein Beispiel dafür. Er war ein ausgezeichneter Klarinettist, dabei ein lustiger und schmiegsamer Geselle, außerdem Freimaurer und fand so leicht den Zutritt zu Mozarts Tisch. Einst hatte er erfahren, daß Mozart vom Kaiser 50 Dukaten erhalten hatte. Sofort spielte er den Bedrängten und erklärte verloren zu sein, wenn Mozart ihm diese Summe nicht borge. Dieser, der das Geld selbst brauchte, gab ihm zwei schwere Repetieruhren zum Versetzen mit der Bitte, ihm den Zettel zu bringen und sie rechtzeitig einzulösen; da dies nicht geschah, gab ihm Mozart, um die Uhren nicht zu verlieren, 50 Dukaten nebst den Zinsen — Stadler behielt das Geld und ließ die Uhren auf dem Leihhaus. Dadurch war Mozart aber keineswegs gewitzigt. Nach seiner Frankfurter Reise im Jahre 1790 beauftragte er Stadler, einen Teil des versetzten Silbergerätes einzulösen und den Rest umschreiben zu lassen. Stadler war dringend verdächtig, diesen Versatzzettel aus Mozarts stets offener Schatulle entwendet zu haben, trotzdem stattete ihn dieser für eine Prager Kunstreise 1791 mit Reisegeld, Empfehlungen und sogar mit

[1] AMZ I 81 f. [2] Nissen S. 673.

einem neuen Konzert (K.-V. 622, S. XII. 20) aus, das er wenige Monate vor seinem Tode für ihn komponierte[1].

Gewiß wurde hier die Gutmütigkeit zur Schwäche und zum schreienden Unrecht gegen die eigene Familie, um so mehr als diese Mozarts Finanzen durch häufige Krankheiten noch besonders belastete. Aber man fragt sich dabei doch: wo blieb denn hier die Hausfrau, die den ahnungslosen und dabei doch so leicht lenkbaren Gatten von derartigen Fehltritten hätte abhalten und sein Hauswesen in geordnete Bahnen lenken können? Ihr häufiger leidender Zustand genügt nicht, sie zu entschuldigen[2], denn er hat sie auch nicht an der Betätigung ihres herrischen, leidenschaftlichen Temperamentes gehindert. Es ist trotz allen Rechtfertigungsversuchen nicht zu leugnen, daß sie, wo es sich darum handelte, zielbewußt und selbstlos einzugreifen, versagt und damit einen großen Teil der Schuld an Mozarts finanziellem und damit auch gesundheitlichem Niedergang auf sich geladen hat.

Es paßt ganz zu Mozarts Art, daß er zu Zeiten einen herzhaften Anlauf nahm, seine Angelegenheiten selbst zu ordnen. Das war namentlich im Jahre 1784 der Fall, als sein Ansehen und seine Einnahmen infolge der regen Virtuosentätigkeit zu steigen begannen. Im Februar dieses Jahres legte er nicht allein ein genaues thematisches Verzeichnis seiner Werke an[3], sondern begann um dieselbe Zeit auch über seine Einnahmen und Ausgaben Buch zu führen. Nach Andrés Bericht wurden die Einnahmen aus Konzerten, Stunden, Kompositionen usw. auf einem länglichen Stück Papier vermerkt, die Ausgaben dagegen in einem Quartbüchlein, das er vorher zu Übungen im Englischen benutzt hatte. Dabei wurde auch der kleinste Posten nicht vergessen, wie z. B.

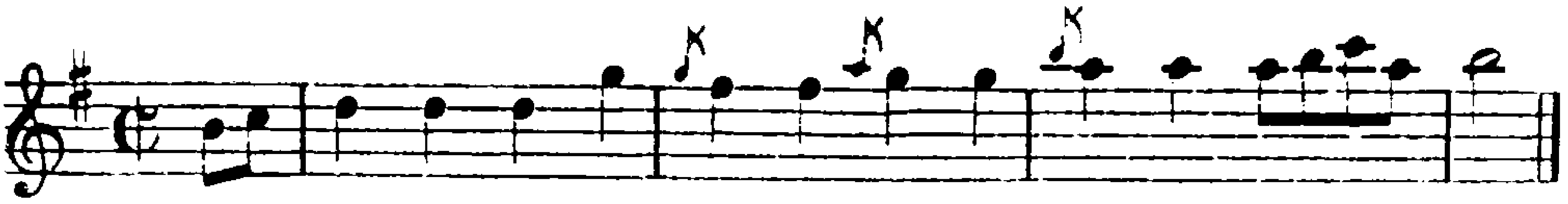
1. Mai 1784	zwey Mayblumel 1 Kr.
27. Mai 1784	Vogel Stahrl 34 Kr.

daneben folgende Melodie:

---

[1] Nissen S. 683 f. In dem Verlassenschaftsprotokoll ist unter den „verloren sein sollenden Schulden" angegeben: „Hr. Anton Stadler, Hofmusikus, wäre ohne Obligation schuldig bei 500 fl." [2] So noch Jahn I[4] 850. [3] Von André unter dem Titel: W. A. Mozarts thematischer Catalog (Offenbach 1805, 1828) herausgegeben, die wichtigste Quelle für die Chronologie der Mozartschen Werke von 1784 an, die kaum einen erheblichen Zweifel übrig läßt.

mit der Bemerkung: „Das war schön!" Es ist das Rondothema seines am 12. April 1784 komponierten G dur-Konzertes (K.-V. 453):



Daß ihm der Star das gleich so komisch verändert nachpfiff, freute ihn so, daß er sich ihn gleich kaufte. Er hat ihn auch fortan, wie er überhaupt die Tiere und besonders die Vögel sehr liebte, hoch in Ehren gehalten und ihm nach seinem Tode in seinem Garten ein Grabmal mit einer Inschrift in selbstverfaßten, gemütvollen Versen gesetzt[1].

Sehr bezeichnend ist nun, daß der thematische Katalog von Mozart bis zu seinem Tode fortgeführt wurde, während er die Einnahmen und Ausgaben nur ein Jahr lang, vom März 1784 bis zum Februar 1785 gebucht hat. Dann überließ er dieses Geschäft seiner Frau, die aber schon nach ganz kurzer Zeit die Lust daran gleichfalls verlor.

So war Mozarts Hauswesen: auf nichts gegründet und nachher, als es schon zu spät war, durch einen bescheidenen Gehalt nur ungenügend gestützt, durch Zufallseinnahmen eher gefährdet als gefördert und geführt von zwei Ehegatten, von denen der weibliche Teil durch naiven Egoismus und Gleichgiltigkeit, der männliche aber durch eine in seinem Künstlertum begründete Charakteranlage niemals dazu gekommen ist, Ordnung zu schaffen. Mangel und Sorge, Enttäuschungen und Demütigungen aller Art waren die unausbleibliche Folge; alles zusammen hat Mozarts letztes Lebensjahrzehnt in jenen dunkeln Schleier eingehüllt, aus dem ihn erst der Tod erlösen sollte. Je heller der Stern seiner Kunst strahlte, desto düsterer wurde es äußerlich um ihn. Wohl waren es bestimmte Seiten seines Wesens, die ihn auf die abschüssige Bahn trieben, seine Lässigkeit und namentlich sein Mangel an Energie und Menschenkenntnis, aber sie entsprangen doch zum größten Teil der stärksten Wurzel seiner Kraft, dem überquellenden

[1] Schurig II 311.

Phantasieleben, das er führte und das ihn doch immer wieder über alle Wirrsal innerlich Herr werden ließ. Je stärker jene innere Welt sein ganzes Wesen durchleuchtete, desto stumpfer wurde er gegen die äußere, deren Mühen er als etwas Unabänderliches ertrug. So lange sich seine Phantasie in einer Richtung bewegte, die den Anschauungen der Umwelt entsprach, solange seine Kunst der verklärte Ausdruck einer allgemeinen Kultur war, schien es, als könnte jene Umwelt auch sein schwankes Lebensschiff tragen. Als jedoch sein Genius dieses Band zerriß, mußte es stranden, selbst wenn seine Hand des Steuerns kundiger gewesen wäre. Und hierin liegt die Tragik seines Schicksals.

Mozarts Werke

Herausgegeben von

Johannes Brahms, Franz Espagne, Otto Goldschmidt, Joseph Joachim, Ludwig Ritter von Köchel, Gustav Nottebohm, Carl Reinecke, Ernst Rudorff, Philipp Spitta, Paul Graf Waldersee, Franz Wüllner

Gesangmusik

I. Serie. Messen
II. „ Litaneien und Vespern
III. „ Kleinere geistliche Gesangwerke m. Begl. d. Orch.
IV. „ Kantaten und Oratorien
V. „ Opern
VI. „ Arien, Duette, Terzette und Quartette m. Begl. d. Orch.
VII. „ 1. Abt. Ein- und mehrstimmige Lieder m. Klavierbegl.
VII. „ 2. „ Kanons

Instrumentalmusik

A. Orchesterwerke

V. „ Ouverturen
VIII. „ Symphonien
IX. „ Kassationen, Serenaden und Divertimenti f. Orch.
X. „ Märsche, Symphoniesätze und kleinere Stücke f. Orch.
XI. „ Tänze für Orchester
XII. „ Konzerte für ein Saiten- oder Blasinstrument u. Orch.

B. Kammermusik

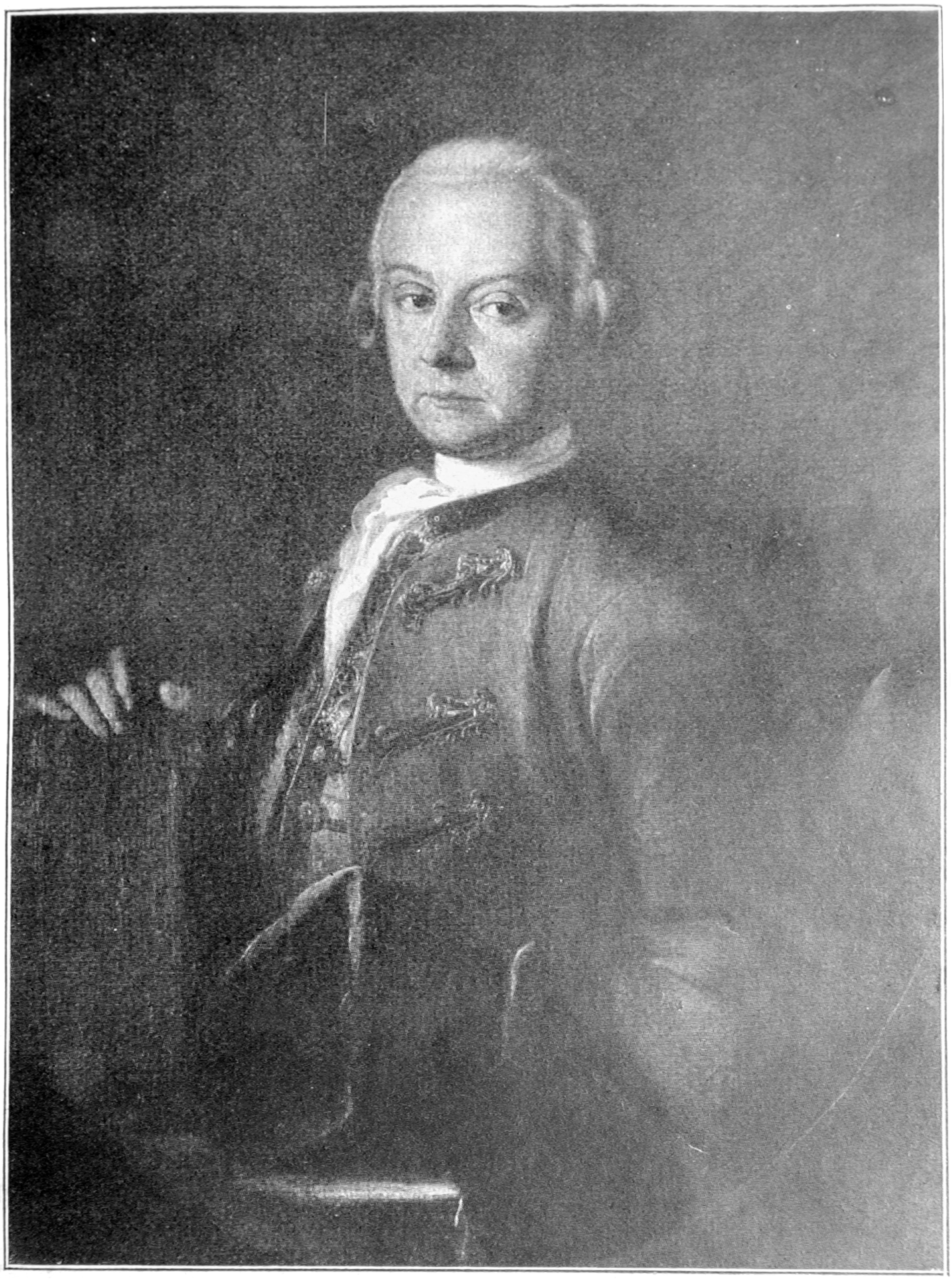
XIII. „ Streich-Quintette
XIV. „ Streich-Quartette
XV. „ Streich-Duos und -Trio

Klaviermusik

XVI. „ Für ein, zwei oder drei Klaviere u. Orch.
XVII. „ Klavier-Quintett, -Quartette und -Trios
XVIII. „ Sonaten und Variationen f. Klavier u. Violine
XIX. „ Für Klavier zu 4 Händen (u. f. 2 Klaviere)
XX. „ Sonaten und Phantasien f. Klav.
XXI. „ Variationen für Klavier
XXII. „ Kleinere Stücke für Klavier
XXIII. „ Sonaten für mehrere Instrumente und Orgel
XXIV. „ Supplement. (Wiederaufgefundene, unbeglaubigte und unvollendete Werke)

Ausführliches Verzeichnis mit Preisangabe versendet die Verlagshandlung kostenlos

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig



Leopold Mozart

Unbezeichnetes Ölbildnis (nach 1756). Mozarteum in Salzburg

Anna Maria Mozart, Mozarts Mutter

Unbezeichnetes Ölbildnis. Mozarteum in Salzburg

Maria Anna Mozart, Mozarts Schwester (im Galakleide) von 1762

Unbezeichnetes Ölbildnis (1762/63). Mozarteum in Salzburg

Mozart (im Galakleide) von 1762

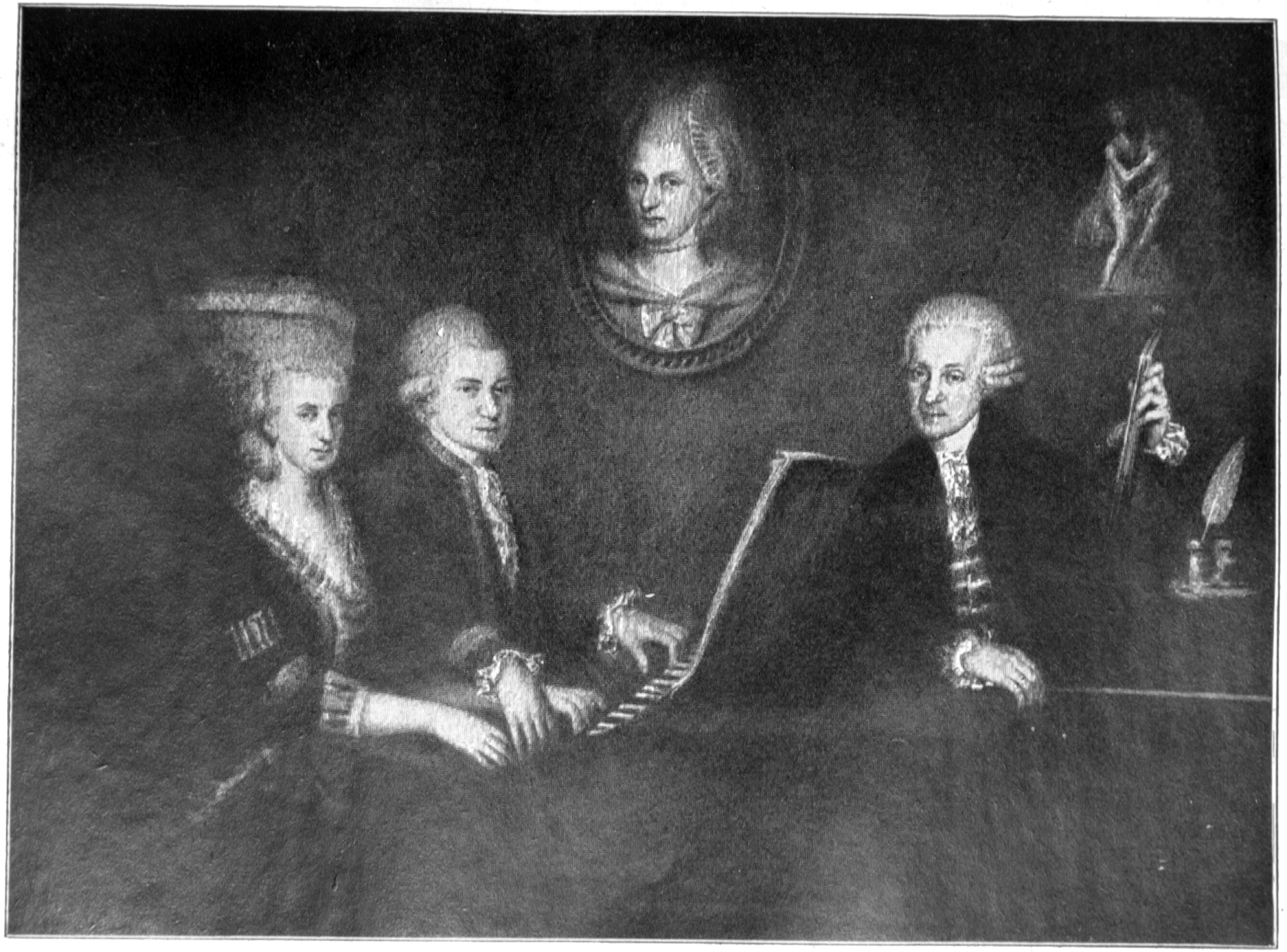
Unbezeichnetes Ölbildnis (1762/63). Mozarteum in Salzburg.

Mozart von 1770

Ölbildnis von Cignaroli (Januar 1770). Dr. Karl Kupelwieser, Wien

J. Christian Bach

Ölbildnis von Matthieu (1774). Kgl. Bibliothek, Berlin



Die Familie Mozart von 1780/81

Ölgemälde von J. N. de la Croce (Herbst 1780 bis März 1781). Mozarteum in Salzburg

Konstanze Mozart

Lithographie nach einem Gemälde von J. Lange (1782/83)
Städtisches Museum Carolina=Augusteum in Salzburg

W. A. Mozart

Nach dem Wachsrelief von L. Posch im Mozartmuseum in Salzburg (1788)

W. A. Mozart

von

Hermann Abert

Herausgegeben als fünfte, vollständig neu bearbeitete
und erweiterte Ausgabe von

Otto Jahns Mozart

Zweiter Teil
(1783—1791)

Mit 1 Bildnis und 11 Notenbeilagen

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1921

Copyright 1921 by Breitkopf & Härtel, Leipzig
Übersetzungsrecht vorbehalten

Inhalt.

Band I.

	Seite
Vorwort	III
Erläuterung der Abkürzungen	XXVI
Die Kindheit	1
Reisen des Wunderkindes	38
Die Werke aus der Zeit der großen Reise	77
Studien in Salzburg	97
Die ersten Opern in Wien	117
Gesellschafts- und Kirchenmusik aus der Zeit des Salzburger Aufenthaltes	154
Die erste italienische Reise	170
Die zweite und dritte italienische Reise	202
Die opera seria	217
Mozarts Jugendopern. Das Oratorium La Betulia liberata	260
Kirchen- und Instrumentalwerke aus der Zeit der italienischen Reisen	293
Bis zur Finta Giardiniera	356
Die opera buffa	400
La Finta Giardiniera	459
Bis zur Entlassung aus dem Salzburger Dienst (1775—1777)	477
München und Augsburg	530
Mannheim	548
Ankunft in Paris. Die tragédie lyrique	627
Die opéra comique	639
Das Musikdrama Glucks	675
Mozart in Paris	697
Die Heimkehr	746
Hofdienst in Salzburg	757
Die Kirchen- und Instrumentalwerke dieser Jahre	796
König Thamos. Zaide	817
Idomeneo	838
Erste Versuche in Wien	870

Seite
Das deutsche Singspiel 910
Die Entführung aus dem Serail 931
Verlobung, Braut- und Ehestand 974

Band II.

Inhalt von Band I und II III

Mozarts Persönlichkeit 1
Häusliche und kameradschaftliche Verhältnisse von Ende 1782 bis 1786. Die Freundschaft mit Joseph Haydn 37
Mozart und die Freimaurerei 69
Im Dienste des Adels und der Gesellschaft. Baron van Swieten 80
Neue Opernpläne 98
Mozarts künstlerisches Schaffen 117
Die große Stilwandlung unter dem Einfluß Seb. Bachs, Händels und Ph. E. Bachs 143
Kammer- und Orchesterwerke zwischen Entführung und Figaro 165
Die großen Klavierkonzerte 202
Chorwerke, Lieder und Arien 250
Opernfragmente zwischen Entführung und Figaro 263
Le nozze di Figaro 278
Zwischen Figaro und Don Giovanni 369
Mozart in Prag 406
Don Giovanni 438
Die Zeit der drei großen Sinfonien 567
Die Reise nach Norddeutschland 624
Così fan tutte 653
Gehäufte Not und Arbeit 684
Instrumental- und Gesangswerke der beiden letzten Jahre 714
La Clemenza di Tito 730
Die Zauberflöte 751
Krankheit und Tod 840
Das Requiem 850
Übers Grab 888
Zusätze und Berichtigungen zum ersten und zweiten Bande 897

Beilagen.

I. Familien-Dokumente 903
II. Marianne Mozart 916
III. Zeugnisse 928
IV. Dedikationen 942
V. Text der Kirchenmusik 946
VI. Bearbeitungen von Mozarts Kirchenmusik 955
VII. Wolfgangs Bäsle 959

Seite

VIII. Mozart als komischer Dichter 975
IX. Mozart und Vogler 982
X. Zwei Briefe aus Mozarts erster Liebeszeit 989
XI. Die Chöre aus König Thamos 999
XII. Zur Entstehung des Idomeneo. 1003
XIII. Die Kontroverse über das Requiem 1019
XIV. Mozarts Wohnungen in Wien 1035
XV. Mozarts Porträts 1036
XVI. Ein Verzeichnis von Mozarts Jugendwerken. 1044
Personen- und Sachregister. 1050
Autorenregister 1074

Notenbeilagen.

I. Kanonische Studien 1
II. Antiphona Quaerite 2
III. 1. Offertorium von Eberlin 4
2. Misericordias von Mozart 5
IV. Anfänge unvollendeter Kompositionen.
1. Ouvertüre 6
2. Sonata a 2 Cembali. 8
3. Sonate für 2 Klaviere. 9
4. Quintetto 12
5. Quartetto 15
V. Zum Ballett aus Figaro.
1. Spanischer Fandango 16
2. Aus Glucks Ballett Don Juan (II, 17) 17
VI. 1. Aus Gazzanigas Convitato di pietra 19
2. Aus Mozarts Don Giovanni 24
VII. Aus Gazzanigas Convitato di pietra (Duett zwischen Elvira und Leporello) 27
VIII. 1. Orakel aus Glucks Alceste (1767) und (1776) 43
2. Aus Don Giovanni (II, Sc. 11) 44
IX. Skizzen zu La clemenza di Tito.
1. Duetto 1. 45
2. Duetto 3. 46
3. Arie 23 48
X. Skizze eines figurierten Chorals 49
XI. 1a. Aus Händels Anthem for the funeral of Queen Caroline . . . 50
1b. Aus Mozarts Requiem 51
2a. Aus Händels Joseph 52
2b. „ „ „ 52
2c. Aus Mozarts Requiem 52
3. Aus Händels Messias 53
4. Aus Haydns Quartett (vgl. I 395) 53

Verzeichnis der Abbildungen und Faksimiles.

Band I.

Mozart von 1789. Silberstiftzeichnung von Dora Stock. (Titelbild.) Seite
Leopold Mozart 10
Anna Maria Mozart, Mozarts Mutter 24
Mozart (im Galakleide) von 1762 40
Maria Anna Mozart, Mozarts Schwester (im Galakleide) von 1762. . . 40
Mozart von 1770. 178
J. Christian Bach 242
Die Familie Mozart von 1780/81. 774
Konstanze Mozart 990
Skizzen Mozarts, I Faksimile am Schluß.
" " II " " "
Faksimile „Das Veilchen" " "
Faksimile-Brief aus Paris vom 3. Juli 1778 am Schluß.

Band II.

Mozart. Nach dem Wachs-Relief von Posch. (Titelbild.)

W. A. Mozart

Zweiter Teil

dürfen auch sie der Kritik und der Ergänzung durch die Werke. Nur diese offenbaren uns, was Mozart wirklich war, sein innerstes, autonomes Wesen, ohne jede Trübung durch äußere, zufällige Umstände und Einwirkungen. Nicht als wäre der Mozart der zeitgenössischen Berichte und der Briefe grundsätzlich ein anderer gewesen als der der Werke. Im Gegenteil, es sind dieselben Kräfte, die sein äußeres Leben und sein künstlerisches Schaffen bestimmen. Nur darf man dabei nicht an ihn, den Ausnahmemenschen, den Maßstab des gewöhnlichen Sterblichen anlegen. Sein eigentlicher Lebensquell war und blieb sein künstlerisches Schauen und Schaffen. Er durchtränkte auch seine gesamte äußere, bürgerliche Existenz, ja er überflutete sie mitunter dergestalt, daß sie von der Umwelt überhaupt nicht mehr verstanden wurde. Das empfand schon seine eigene Schwester, als sie, um sein Wesen auf eine allgemeine Formel zu bringen, dafür den Begriff des Kindes wählte und damit großen Anklang bei den Zeitgenossen fand[1]. Darin lag, sei es bewundernd oder leise mißbilligend, die Feststellung, daß Mozarts Welt von der des gewöhnlichen Menschen gründlich verschieden sei. Die Empfindung war richtig; daß jene Welt freilich eine höhere und reinere war als die ihre, davon ahnten die Zeitgenossen, J. Haydn vielleicht ausgenommen, nichts, so sehr sie mitunter auch von Mozarts Kunst ergriffen werden mochten. Ihre Welt war die gewohnte bürgerliche, bestimmt durch Staat, Religion, Moral, gesellschaftliche Konvention und dergleichen Lebensformen; auch wer von der Natur ein künstlerisches Talent mitbekommen hatte, betrachtete es nicht anders als eine besondere Gabe, die auf jenen Gebieten gewonnenen Erlebnisse in Tönen widerzuspiegeln. So war es bei L. Mozart, ganz anders dagegen bei seinem großen Sohne. Wir verkennen dessen Persönlichkeit vollständig, wenn wir ihre treibende Grundkraft anderswo suchen als im künstlerischen Schöpfertrieb. Er war die allerursprünglichste Form seines Lebens, er bedurfte keiner Anregung von außen, duldete aber auch keine willkürliche Unterbrechung. Das künstlerische Schaffen war Mozarts eigentlicher Wesensinhalt und damit auch sein Schicksal. Wir wissen von anderen großen Musikern, wie Händel, Haydn und Beethoven, daß sie sich als Gefäße einer

[1] Nissen S. 259. Schlichtegroll, Nekrolog (nach Mariannes Worten, Nottebohm, Mozartiana S. 111). Es ist derselbe Begriff, den Herder und andere in tadelndem Sinne auf Göthe anwandten und später Schopenhauer bei seiner Definition des Genies heranzog.

Mozarts Persönlichkeit

„Wer den Dichter will verstehen, muß in Dichters Lande gehen.“ Dieser Satz Göthes trifft, wie für jedes schöpferische Genie, so auch für Mozart zu. Nur seine eigenen Äußerungen vermögen uns von dem innersten Kern seines Wesens Kunde zu geben. Wohl steht uns eine ganze Menge von zeitgenössischen Zeugnissen und Beobachtungen über seine Persönlichkeit zur Verfügung, Gutes und Schlechtes in buntem Gemisch[1], und vieles davon wird bei entsprechender Nachprüfung dem Biographen wertvolle Dienste leisten. Er lernt daraus den Eindruck kennen, den diese außergewöhnliche Erscheinung auf die gewöhnliche Menschheit machte, und die Reibungen, denen sie mit der gemeinen Wirklichkeit ausgesetzt war. Aber primäre Quellen sind sie nicht. Sie sind gemeinhin für die Persönlichkeit ihrer Urheber weit bezeichnender als für die Mozartsche, denn sie neigen stets dazu, in sein Bild allerhand Züge hineinzutragen, die die Betreffenden selbst zu haben glaubten oder doch wenigstens wünschten, und es dadurch mehr oder minder zu entstellen. Auch den von ihnen gelegentlich mitgeteilten „authentischen“ Aussprüchen Mozarts gegenüber ist äußerste Vorsicht geboten. Wessen die Phantasie begeisterter Jünger nach dieser Richtung hin fähig ist, wissen wir ja auch aus neuerer Zeit zur Genüge.

Aber auch die primären Quellen, Briefe und Werke, sind nicht gleichwertig. Jene sind, zumal bei dem impressionistischen Wesen, das den meisten von ihnen anhaftet, gewiß Zeugnisse ersten Ranges, und es gibt selbst unter den ganz flüchtig hingeworfenen nur wenige, in denen nicht irgendein Stück Mozartscher Eigenart steckte. Aber sie sind doch nur sub specie momenti geschrieben und außerdem stets mehr oder minder durch die Persönlichkeiten der Empfänger bestimmt; sein Innerstes hat ihnen Mozart nur sehr selten anvertraut. So be-

[1] Zusammengestellt bei A. Leitzmann, Mozarts Persönlichkeit, Leipzig 1914.

flaut und damit alle die verhängnisvollen Folgen für seinen äußeren Menschen eintreten. Ja, selbst Ereignisse, die besonders tief in das Leben eines Menschen einzuschneiden pflegen, verlieren bei ihm unter dem Drucke des Schaffensdranges verhältnismäßig rasch ihre Schärfe, so z. B. der Tod der Mutter in Paris, und auch der des Vaters hatte, wie wir aus Wolfgangs philosophisch gefärbtem Briefe an ihn entnehmen[1], bereits vor seinem Eintritt für ihn seine Schrecken verloren.

Wie sah nun aber jene Wirklichkeit aus, die dieses Genie, seinen Zeitgenossen verborgen, ja unheimlich, in seinem Busen trug? Die heutige Zeit liebt es, in den Biographien großer Künstler an diesem Punkte nach einer „Weltanschauung" zu forschen und dabei womöglich nach einer Beziehung zu bestimmten philosophischen Systemen der Zeit Umschau zu halten, wie wir es seit dem Falle Wagner-Schopenhauer gewöhnt sind. Bei Mozart fehlt jedoch dieser Drang, sich auf philosophischem Wege eine Weltanschauung zu bilden, vollständig. Er hatte gewiß einen scharfen Verstand und war auch in seinem Schaffen von zielloser Träumerei durchaus frei, aber es lag ihm gänzlich fern, sein Weltbild auf dem Denken als solchem aufzubauen oder zu diesem Behufe gar nach einem vollständigen System zu streben. Er war und blieb auch in dieser Hinsicht Künstler, d. h. sinnlicher Mensch, dessen Welt die der Anschauungen und Gefühle, aber nicht der Begriffe war. Er maß das Leben nicht an einer bestimmten Summe von Erkenntnisgrundsätzen, sondern war umgekehrt geneigt, diese Grundsätze am Leben zu messen, folgte also durchaus dem Göthischen Satze: wir sind aufs Leben und nicht auf die Betrachtung angewiesen. Wenn er deshalb überhaupt einmal theoretisiert, geschieht es nie um des Theoretisierens willen, sondern mit irgendwelcher Beziehung auf sein eigenes, sinnliches Leben.

Es hat daher keinen Sinn, bei der Betrachtung der Persönlichkeit Mozarts etwa von der in seinen Werken und Briefen niedergelegten abstrakten Ideenwelt auszugehen. Nicht einmal seine Stellung zur Religion führt uns in das eigentliche Wesen seines Weltgefühls, ebensowenig sein Verhältnis zur Natur. Im Mittelpunkt seines Weltbildes stand etwas ganz anderes: der Mensch. Er ist für ihn tatsächlich das Maß aller Dinge. Aber nicht durch Spekulation im Sinne Glucks, sondern aus dem Instinkt des Genies heraus ist er

[1] S. unten.

allmählich zu der Einsicht durchgedrungen, daß sich der Widerstreit des Allgemeinen und des Besonderen nirgends deutlicher und klarer darstellt als eben im einzelnen Menschen.

Es ist unter diesen Umständen kein Wunder, daß seine Kunst ihre stärkste Kraft aus seiner geradezu wunderbaren Gabe, die Menschen zu beobachten, schöpfte[1]. Sie war ihm angeboren, denn sie tritt uns, wenn auch in kindlicher Form, bereits während seiner Knabenzeit aus der auffallend scharfen und bestimmten Art entgegen, wie er die Künstler charakterisiert, deren Bekanntschaft er macht, zunächst, wie dies ganz natürlich ist, nur die ausübenden, später aber auch die schaffenden und ihre Werke. Gleich das erste Beispiel vom 7. Januar 1770 ist typisch dafür[2]:

Il sgr. Afferi un bravo cantante, un baritono, ma gezwungen, wenn er in Falset hinauf, aber doch nicht so sehr, wie der Tibaldi zu Wien. Bradamante ... recita (unter einem fremden Namen, ich weiß aber den Namen nicht) ha una voce passabile, e la statura non sarebbe male, ma distona come il diavolo. Ruggiero ... un musico, canta un poco Manzolisch ed a una bellissima voce forte ed è già vecchio, ha cinquanta cinque anni ed a una leuffige Gurgel. Leone [Frau Afferi] ... a una bellissima voce, ma è tanto susurro nel teatro che non si sente niente. Irene ... a una schnoffelte voce e canta sempre um ein Viertel zu tardi, ò troppo a buon ora.

Weitere Beispiele — über die Bernasconi[3], die beiden köstlichen Mannheimer Organisten[4], und besonders über Wieland[5] — sind uns bereits begegnet. Charakteristisch ist das rücksichtslose Streben nach Wahrheit, das sich selbst guten Freunden wie Raaff gegenüber[6] nie zu wohlwollendem Idealisieren verleiten läßt und dabei doch bei aller Schärfe und Zurückhaltung mit dem Lobe stets sachlich bleibt. Es ist unter allen diesen Urteilen kaum eines, das nicht noch heute zu Recht bestünde. Aber auch keine Spur von sittlichem Pathos steckt darin, sondern lediglich die Freude an der Beobachtung als solcher und vor allem das Streben, das Wesentliche an den betreffenden Menschen herauszustellen.

Diese Menschenbeobachtungsgabe, die auch die eigentliche Quelle von Mozarts dramatischer Kunst geworden ist, war im Grunde ein Erbteil seines Vaters. Nur haben beide einen ganz verschiedenen

[1] Vgl. A. Heuß, Mk IV 25 ff. [2] B I 4. Es handelt sich um die Aufführung eines Ruggiero (von Guglielmi?) in Verona. Über Manzuoli vgl. I 57. [3] I 377. [4] I 562 f. [5] I 559. [6] I 560 f.

Gebrauch davon gemacht. Für den Rationalisten Leopold war der Charakter eines Menschen etwas mit dem Verstande klar Erkennbares. Er stellte die einzelnen Charaktere deshalb auch stets als sichere Posten in das System kluger Berechnungen ein, durch das er das Leben zu meistern strebte. So hatte die Menschenbeobachtung für ihn einen vernünftigen Zweck: seinen eigenen praktischen Nutzen zu fördern. Für Wolfgang dagegen ließ sich ein menschlicher Charakter nicht auf eine verstandesmäßige Formel bringen, er war ihm vielmehr ein einmaliges, in dieser Mischung nie wiederkehrendes Spiel verschiedener Seelenkräfte, und das ganze menschliche Leben nichts als die Entfaltung und gegenseitige Wechselwirkung dieser ewig neuen und wechselnden Geschöpfe der Natur. Und diesen unerschöpflichen Reichtum der Gestalten anzuschauen und im Kunstwerk festzuhalten war der Hauptinhalt seines Lebens. Dabei geht er aber stets von dem natürlichen Sein als solchem aus, ohne vorgefaßte moralische oder gar Nützlichkeitsmaßstäbe: die Menschen sind für ihn so, wie sie sind, und nicht so, wie sie sein sollten oder wie er etwa wünschte, daß sie zu seinem Vorteil sein möchten. Er untersucht sie vor allem nicht auf Gut und Böse; wie war da überhaupt zu erwarten, daß er seine Art der Menschenbeobachtung für den Kampf ums äußere Dasein, der für seine ganze Anlage zum Fremden, Unfreimachenden, Zufälligen gehörte, bewußt hätte ausnützen sollen? Daraus erklärt sich ohne weiteres so manches, was dem normalen Menschen von damals und von heute an seiner Lebensführung befremdlich, ja unbegreiflich erscheint, besonders jene Arglosigkeit, Vertrauensseligkeit, ja Hilflosigkeit im Verkehr mit den Menschen, die seinem Vater so schwere Stunden bereitete. Mozart ist ein schlagendes Beispiel dafür, daß man ein genialer Menschenbeobachter und dabei doch kein Menschenkenner im landläufigen Sinne sein kann.

Auf der andern Seite hat ihn allerdings seine Art auch vor der steigenden Verbitterung und Menschenfeindschaft seines Vaters geschützt, zu immer größerer Reinheit auch im äußeren Verkehr mit den Menschen emporgeführt und vor den beiden Hauptlastern des Musikertums, Neid und Eitelkeit, bewahrt[1]. Die zum Teil höchst unerquick-

[1] Wer ihn auf bestimmte äußere Liebhabereien, wie seine gewählte Kleidung (I 1027) hin eitel nennen will, mag es ruhig tun, den Kern seines Wesens trifft er damit nicht, so bezeichnend auch derartige Züge für sein Wesen sind. Ging er doch stets bei seinen Beobachtungen von dem äußeren Eindruck aus, den ein Mensch

lichen Formen, unter denen sich beim Durchschnittskünstlertum die Hetzjagd nach dem Lorbeer abspielt, waren seinem Empfinden fremd. Nicht als wäre er sich seines Wertes nicht bewußt gewesen. Aber er wußte zwischen Künstlerstolz und Künstlerhochmut wohl zu unterscheiden. Ein starkes Selbstbewußtsein schwellte seine Brust, je mehr er sich seines ganzen Reichtums selbst bewußt wurde. Sein höchstes Gut ist ihm seine „Ehre", auf die er in den Briefen immer wieder zurückkommt, und wo seine künstlerische Freiheit in Frage kommt, kennt er überhaupt keine Menschenfurcht. Aber er greift nur so weit ein, als es gilt, seinem Genius freie Bahn zu schaffen. Für seine Person daraus Kapital zu schlagen oder andere um persönliche Vorteile zu beneiden oder gar zu betrügen, kam ihm nie in den Sinn. Für Kollegen solcher Art hatte er nur ein ironisches Lächeln übrig. Sie entlockten ihm weder Haß noch sittliche Entrüstung, sondern nur jene Anteilnahme, die er jeder ihm begegnenden neuen Art von Menschen entgegenbrachte. Daran ändern auch gelegentliche Ausbrüche des Zornes nichts.

Aus derselben Naturanlage heraus fehlte ihm aber auch jeder Drang, die Menschen moralisch zu bessern und zu bekehren. Auch hier ging er nicht über das hinaus, was seinem eigenen Auge erreichbar war und sich von seiner Künstlerhand gestalten ließ. Erst am Schluß seines Lebens, als er sich unter dem Einfluß der Freimaurerei mehr mit ethischen Fragen zu beschäftigen begann, taucht mit der Zauberflöte auch in seiner Kunst eine ethische Tendenz auf; freilich verrät der feuchte Wehmutsschimmer, der gerade dieses Werk umspielt, deutlich, daß das hier aufgestellte Ideal dem großen Realisten eben als ein Ideal, d. h. als ein ewig Unerreichbares erschien.

Endlich aber wies ihn jene Beobachtung anderer stets auf sich selbst zurück. Durch sie lernte er sich selbst kennen, nicht durch Grübeln über das eigene Ich. Es wäre sehr verfehlt, zu glauben, Mozart hätte über dem Studium anderer sich selbst aus dem Auge verloren. Gewiß war sein Grundsatz im menschlichen Verkehr: leben und leben lassen. Aber dahinter steckt keineswegs etwas Unpersönliches oder gar

auf ihn machte. Man verfolge daraufhin nur seine Urteile über darstellende Künstler: da ist ihm ihr Äußeres und vor allem ihre „Aktion", d. h. ihre Art und Fähigkeit der Darstellung, mindestens ebenso wichtig wie ihre musikalischen Leistungen. Hierher gehört auch die große Aufmerksamkeit, die er dem Tanz und der Pantomimik überhaupt zeitlebens gewidmet hat.

der Verzicht auf ein eigenes sittliches Handeln. Alles verstehen und alles verzeihen war durchaus nicht seine Sache. Im Gegenteil, Mozart ist ein Mensch von echter, bewußter Sittlichkeit gewesen, gleich weit entfernt von der Antimoral so mancher Stürmer und Dränger, wie von der Übermoral eines gewissen modernen Kunstzigeunertums. Vieles hatte er hierin der gesunden Luft seines Elternhauses zu verdanken, aber das merkwürdig sichere sittliche Taktgefühl, das ihm eigentümlich ist, war in letzter Linie doch sein ureigenster Besitz. Güte und Hilfsbereitschaft waren ihm angeboren, die Sittlichkeit aber, die er sich allmählich selbst schuf, war für ihn nicht wie für Beethoven, den Geistesverwandten Kants und Schillers, eine kategorische Pflicht, sondern ergab sich einfach aus der Pflege seines Naturells; er war sittlich aus innerem Bedürfnis heraus und darum auch von moralischer Enge weit entfernt. Bei Leopold wurzelte die Sittlichkeit im Rationalismus, bei Wolfgang in der Humanität. Sein Gewissen war äußerst fein entwickelt und offenbart die ganze Empfindungszartheit des 18. Jahrhunderts. Wie es ihn durch den Kampf mit dem Erzbischof und den weit schwereren mit dem Vater sicher zu dem als wahr erkannten Ziele geleitet hatte, so führte es ihn auch durch den Sumpf der Weberschen Machenschaften bei seiner Verlobung ohne Schaden hindurch[1]. Am ergreifendsten aber offenbart es sich, trotzdem er selbst kein Wort darüber verliert, in seinem späteren Verhalten zu Konstanze, als ihm nach dem Verfliegen des ersten Sinnenrausches allmählich die unausweichliche Erkenntnis kam, daß er sich statt an ein ebenbürtiges Wesen, dem er sein Innerstes hätte erschließen können, an eine gewöhnliche Genossin von Tisch und Bett gebunden hatte. Der alte Satz, daß wir beim ersten Schritt Herren, beim zweiten aber bereits Knechte sind, erfüllte sich auch an ihm. Kleinere Naturen pflegt ein solcher Konflikt schließlich bis zu voller seelischer Unempfindlichkeit herabzuziehen. Mozart rang sich, wenngleich unter Schmerzen, hindurch, ohne innerlich Schaden zu nehmen. Er fühlte sich auch hier nicht als Erzieher, dachte aber ebensowenig daran, diese Frau, deren Dasein durch Gewohnheit und Neigung unlöslich mit dem seinen verbunden war, innerlich von sich zu stoßen, sondern ließ sie in seiner angeborenen Herzensgüte teilnehmen an allen Seiten seines Wesens, die sie zu begreifen und mitzuerleben vermochte. Daß darunter das Beste und Tiefste, was er zu geben hatte, nicht war, nahm er als

[1] I 989 f.

unentrinnbares Schicksal hin, das er nicht zu ändern, nur zu tragen vermochte. Wieviel es ihn gekostet hat, gerade zu seinen höchsten Zielen seinen Weg allein ziehen zu müssen, das machte er ebenfalls allein mit seinem Gewissen ab und erfüllte mit echtem Seelenadel die Pflicht bis zum Ende, die ihm jener Gegensatz zwischen seiner Welt und seinem selbstgewählten Ehebund auferlegte.

Aus jener Hauptquelle des Mozartschen Weltbildes, der Menschenbeobachtung, fließen nun aber auch zwei weitere Hauptseiten seines Wesens, Humor und Ironie. Die primitive Form, in der sie in den Briefen, und zwar nicht bloß in denen aus der Jugendzeit, zum Ausdruck kommen, ist freilich in der Regel nichts weniger als geistreich. Es sind Kalauer schlimmsten Kalibers darunter, Scherze von jener Art, die man heutzutage Orchesterwitze zu nennen pflegt, Wort- und Reimspiele, die bis ins Alberne gehen u. dgl. Kurz, man merkt, daß er aus der Stadt stammte, die auch dem Hanswurst sein Kostüm geliehen hatte[1]; mitunter wird man geradezu an die grobkörnigen Späße der südwestdeutschen Volkslyrik gemahnt[2]. Charakteristisch ist aber doch, daß alle diese Scherze durchaus natürlich herauskommen. Bewußt den Humoristen zu spielen ist Mozart nie eingefallen. Und hinter den meisten steckt die unbändige Lust, sich über die Normen und Konventionen des Alltags, die die Mehrzahl der Zeitgenossen so furchtbar ernst nahm, mit kühnem Sprung hinwegzusetzen. Das fängt schon bei den Wortspielen an. Das Schicksal hatte ihm den Namen Mozart verliehen — warum sollte er sich nicht ebensogut Trazom oder Romatz nennen[3]? Auch seine grotesken Reimereien treten in ein anderes Licht, wenn man an seine Ansichten über den Reim als solchen denkt[4], — wenigstens in seinen späteren Jahren. Höher steht bereits jene Einfügung der mit „Edler von Sauschwanz" unterzeichneten Klopstockschen Ode in einem Briefe an das Bäsle[5]. Maria Thekla war in seinem Leben überhaupt die Vertraute der Seite seines Wesens, die sich an dem derben Genuß des Augenblicks genügen ließ: so macht er hier durch die Ode alle Gedanken an das Unendliche lächerlich, das

[1] I 872. [2] Quellen dafür sind Sammlungen wie das Augsburger Tafelkonfekt und die Ostracher Liederhandschrift. [3] Ein anderes Mal erfindet er für sich und seine ganze Umgebung Scherznamen, B II 274 f. Bei den Angaben für sein Trauungsdokument hat er sich sogar Wolfgang Adam (statt Amad.) genannt; vgl. A. Hajdecki, Beethovenforschung (Frimmel), 6.—7. Heft, August 1916, S. 103 ff. [4] I 939. [5] B II 286.

jenen Genuß stören könnte. In manchen komischen Berichten über einzelne Ereignisse, die zudem mitunter mit der Drastik einer Buffoszene wirken, klingt bereits jener höhere Humor an, dem wir auch in den Werken begegnen, nämlich die Fähigkeit, mit seinen Gestalten mitzufühlen und ihr Tun und Lassen zugleich als überlegener Zuschauer zu betrachten. Er ist imstande, das Beschränkte, Bedingte, Vergängliche eines Charakters als wahr darzustellen und es dabei doch zugleich am Absoluten zu messen. Er versteht z. B. sehr wohl, wie man denken und empfinden kann wie Papageno, und gestaltet somit diese Partie ganz aus dessen Anschauungswelt heraus. Aber er kennt dabei zugleich auch die Enge dieser Welt, die Papageno nicht kennt, er weiß, daß Papageno des Höchsten, des Ideals, doch nie teilhaftig werden kann. Auf diesem Kontrast beruht die Komik der Figur. Sie reicht in weit größere Tiefen des Seelenlebens hinab, als die Späße des alten Hanswursts, dessen äußerlicher Absenker Papageno ist. Erst damit vermochte Mozart diesen alten Volksliebling, der, mit der eigentlichen Handlung meist nur lose verbunden, lediglich der Befriedigung der Lachlust gedient hatte, dem Drama organisch einzugliedern.

Es ist von besonderem Reiz, zu verfolgen, wie sich Mozarts Humor, je mehr er von den Italienern innerlich abrückt, desto mehr von der Satire zur Ironie entwickelt. Noch der Osmin der Entführung ist im wesentlichen eine satirische Figur. Denn so scharf und lebendig sie auch geschaut ist, man hat doch nicht den Eindruck, als handelte es sich um irgendein Stück von Mozarts eigenem Wesen, als hätten ihm diese Charakterzüge selbst innerlich zu schaffen gemacht. Das ist, wenn auch im höchsten Grade verfeinert, der Standpunkt der italienischen Buffooper, veredelt vor allem deshalb, weil ihm die kalte Selbstgerechtigkeit der Italiener fehlt. Vom Figaro an aber haben wir das Gefühl, als hätte Mozart die Schwächen und Befangenheiten seiner Gestalten auch selbst empfunden und gäbe sie nur von einem über ihnen stehenden Standpunkt wieder. So wird die Satire zu jener merkwürdig wärmenden Ironie, die schon im Figaro die landläufige Art von Komik vollständig ersetzt und den Italienern bis auf den heutigen Tag unverständlich geblieben ist. Es ist manchmal geradezu, als blickte der Schöpfer mit Wohlgefallen und heiterem Lächeln auf seine eigenen Geschöpfe herab. Er war wie kein zweiter im musikalischen Drama imstande, zugleich mit den Menschen des Augenblicks zu leben und mit den Idealisten, und dabei die beiden Gegensätze be-

ständig aneinander zu messen. Bei der bisherigen Oper, der ernsten wie der komischen, gab es für den Zuhörer, was Stimmung und Charakterzeichnung anlangt, keine Überraschungen, bei der Mozartschen dagegen war er nie sicher, ob der Ernst nicht ins Lächerliche, das Lächerliche nicht in Ernst umschlug, und hatte doch nie den Eindruck des Willkürlichen und Zufälligen, sondern des unmittelbarsten Lebens. Es war ein ungeheurer Schritt vom Theater zum wirklichen Drama, den die Oper Mozart zu verdanken hatte.

Jene Stellung zum Menschen bestimmte nun aber auch sein Verhältnis zu Gesellschaft und Staat. Die Gesellschaft war ja damals für den einzelnen Menschen ungleich wichtiger als das, was man heutzutage darunter versteht, wichtiger auch als der Staat. Sie bestimmte vor allem beim Künstler nicht allein sein äußeres Dasein, sondern auch seine Kunst. Denn er schuf seine Werke nicht wie der heutige für das ganze Volk, sondern für einen bestimmten Ausschnitt Bevorzugter, eben jene Gesellschaft. Kein Wunder, daß die große Masse der nicht Schöpferischen darunter, der bloßen Talente, es nicht anders wußte, als daß der Hauptgegenstand ihrer Kunst eben der Mensch als Gesellschaftswesen sei und die festen Grenzen dieses Empfindungskreises unter keinen Umständen überschritten werden dürften. Es geht zwar viel zu weit, diese Kunst in Bausch und Bogen als unpersönlich zu bezeichnen, denn sie bot für Individualitäten Raum genug, aber Gefühl und Ausdruck waren allerdings in den Rahmen dessen gebannt, was der Gesellschaft als natürlich und erlaubt erschien. Und als mit dem Aufkommen der komischen Operngattungen jenes Vorrecht der Gesellschaft auf die Opernbühne erschüttert wurde, da wurde nicht etwa die Konvention durch das rein Menschliche abgelöst, sondern dem alten Adelsstand trat jetzt einfach der neue des Bürgers, Bauern usw. gegenüber. Auf den Stand kam es nach wie vor an, nicht auf den Menschen. Nicht umsonst wird in opéra comique und Singspiel so großer Wert auf die Zeichnung des äußeren Lebenskreises gelegt[1], nicht umsonst besteht ein großer Teil dieser Gesänge aus Standesliedern. Nun spielen ja auch in Mozarts Opern die verschiedenen Stände und ihr Gegensatz eine große Rolle. Aber wir sehen ganz deutlich, daß es ihm nicht auf die Stände als solche ankam, sondern auf die Persönlichkeiten, die sie vertreten, mit all ihren Begehrlichkeiten, Vorzügen und Schwächen. Ständische Gliederung,

[1] I 641, 918.

Gesellschaft usw. waren ihm nur die Formen, in denen sich das Widerspiel der von ihm beobachteten Persönlichkeiten vollzog. Die ältere Oper hatte bei einer Gestalt wie dem Grafen Almaviva zuerst den Stand und dann erst die Person im Auge: es ist Kavaliersport, was er da mit seinen Liebeleien treibt. Mozarts Grafen dagegen bewegt in erster Linie die sinnliche Leidenschaft in beständigem Kampfe mit seinem Selbstbewußtsein, sein gräflicher Stand kommt nur so weit in Betracht, als er eben der äußere Ausdruck jenes Selbstbewußtseins, jenes Pochens auf ein altes Herrenrecht ist. Kurz, das Primäre ist nicht das Gesellschaftliche, sondern das Menschliche. Deshalb legt Mozart aber auch auf die äußere Umgebung usw. fast keinen Wert. Der Mensch fesselt ihn nur als selbständige Persönlichkeit, nicht als Ergebnis sachlicher Umstände und Verhältnisse. Ist aber einmal ein solches Lokalkolorit vorhanden, wie in der Entführung, so ist es nicht bloß äußere Zutat. Die Osmine der älteren Oper sind unter der orientalischen Maske gut abendländische, oft recht philisterhafte Polterer und Brummbären, das Türkentum des Mozartschen dagegen gehört zu seinem Charakter.

Darum ist Mozart aber auch nie ein Politiker gewesen. Denn der Staat kam als primäres Erlebnis für ihn noch weit weniger in Betracht als die Gesellschaft, und politische Theorien vollends gehörten für ihn ins Gebiet des Abstrakten, der sinnlichen Anschauung Entrückten, mit dem er nichts anzufangen wußte. Hier lag wieder eine weite Kluft zwischen ihm und seinem Vater, der in seinem Denken und Handeln außerordentlich viel für Politik übrig hatte. Dem Sohne dagegen waren politische Grundsätze ziemlich gleichgültig, er hatte nur Sinn für die Menschen, die sie vertraten, und ließ sich deshalb auch in der Wahl seines Umgangs niemals von politischen Rücksichten bestimmen. Sehr selten kommt einmal eine plötzliche Wallung dieser Art vor, wie im Jahre 1782, wo er sich nach den englischen Erfolgen bei Gibraltar mit Stolz einen „Erz-Engelländer" nennt[1]. Aber das sind Augenblicksstimmungen, und sie verschwinden völlig vor der höchst bezeichnenden Tatsache, daß das bedeutendste politische Ereignis, das er erlebt hat, die französische Revolution, in seinen Briefen überhaupt mit keinem Worte erwähnt wird! Wir hören bei ihm auch niemals von Freiheit, Gleichheit, Menschenrechten usw. als all-

[1] B II 195.

gemeinen Forderungen. Trat er, wie dies im Freimaurerorden manchmal geschah, mit einzelnen Persönlichkeiten in Verbindung, die diese Prinzipien verfochten, so waren es abermals die Menschen, die ihn fesselten, und nicht die Prinzipien. Ein politisches „Glaubensbekenntnis“ wird man deshalb vergeblich bei ihm suchen. Zwar finden sich ab und zu demokratische Ergüsse, wie sie das damalige Bürgertum gerne im Munde führte, wie z. B. daß das Herz den Menschen adle, nicht der Stand[1], daß die Reichen keiner Freundschaft fähig[2] oder die deutschen Fürsten alle Knicker seien[3], ja selbst die Ehre, beim Kaiser zu sein, mag er nicht besonders hoch schätzen[4]. Auch hat ihn sein angeborenes Selbstbewußtsein in den aristokratischen Häusern nie verlassen. Aber andererseits hat er sich in diesen Kreisen doch wohlgefühlt, hat Freunde und warme Bewunderer gefunden, und vor allem fehlt bei ihm vollständig jene demonstrative Art Beethovens, den Adel die eigene Überlegenheit fühlen zu lassen. Auch in sozialer Hinsicht hielt er sich also an Persönlichkeiten, nicht an Grundsätze. Zum Parteimann im bürgerlichen Sinne vollends fehlte ihm das Zeug so gut wie Göthe; er vertrat auch hier keine Anschauungen, deren Ursprung nicht in ihm selbst gelegen hätte. Auffallend sind dagegen seine häufigen Bekenntnisse zum Deutschtum, die uns bereits begegnet sind und noch öfter begegnen werden[5]. Er unterscheidet sich damit merklich von Haydn sowohl wie von Beethoven. Daß es sich nicht um gelegentliche Temperamentswallungen handelt, lehrt ihre große Anzahl. Es war freilich nicht jener egoistische, weil aus dem Haß und Neid gegen die „Welschen“ geborene Patriotismus des Vaters, sondern das immer klarere Bewußtsein, daß sich im damaligen Deutschland, dank den Taten des großen Königs, geistige Kräfte zu regen begannen, die er als seinem Weltbild enger verwandt erkannte als den Geist, der vom Auslande kam. Er war darum kein Patriot im modernen, bürgerlichen Sinne, wohl aber mehr als das: er freute sich, auf deutschem Boden neue künstlerische Kraftquellen entdeckt zu haben, und drang auf ihre Ausnutzung zur Mehrung deutscher Macht und deutschen Ansehens. Das wird man ihm auch heute noch zur Ehre anrechnen dürfen.

Es läßt sich nach all dem Gesagten leicht denken, daß Mozart eine für Freundschaft besonders empfängliche Seele besaß. Wie er

[1] B II 91. [2] B II 241. [3] B I 177. [4] B II 163. [5] Die Stellen sind B I 64, 109, 193; II 180, 213, 238, 266. Vgl. E. Lewicki, MM I 14 ff.

sich vor der Welt ohne Haß verschloß, so schaute er auch zeitlebens nach dem Freunde aus, mit dem er sein Innerstes hätte teilen können. Es war nicht bloß die Freude an harmloser Geselligkeit, die ihn immer wieder zu den Menschen hintrieb, sondern der Trieb, von Mensch zu Mensch zu wirken, das eigene Wesen in anderen fortwirken zu lassen und dafür von ihnen Bereicherung und Erleichterung zu erlangen. Je stärker das Humanitätsideal in ihm aufleuchtete, desto lebhafter erwachte in ihm der Drang, den Satz von der allgemeinen Menschenverbrüderung in die Tat umzusetzen. Dazu kam seine angeborene Herzensgüte, die jederzeit bereit war, dem Nebenmenschen in allen äußeren und inneren Nöten beizustehen. Und doch hat er sich niemals einem Menschen aufgedrängt. Im Gegenteil, er hatte die merkwürdige, wiederum aus seiner Menschenbeobachtung fließende Gabe, jeden Menschen, der ihm näherzutreten versuchte, sofort instinktiv daraufhin zu untersuchen, was er ihm selbst zu bieten vermochte, und ihn darnach zu behandeln. Wie er es mit seiner Frau machte (s. o.), so machte er es auch mit seinen Bekannten: er gab ihnen nur so viel Anteil an seinem eigenen Wesen, als sie zu begreifen imstande waren. Unfreiwilligen Komikern wie Leutgeb gegenüber kehrte er den Spaßmacher heraus, dem Adel gegenüber den Kavalier, einigen wenigen, wie z. B. Bullinger, dem Grafen Hatzfeldt, der Familie Jacquin, lüftete er den Schleier vor seinem Innern mehr; ganz hinweggezogen hat er ihn vor keinem. Es waren gute, ja vertraute Bekannte, die ihm wohl Liebe, Verehrung und guten Willen in reichstem Maße darbrachten, ihn aber doch auf seinem eigenen Wege nicht zu fördern vermochten. Anders lagen die Dinge bei seinem Verhältnis zu J. Haydn, das noch näher zu besprechen sein wird. Haydn, das einzige Genie in Mozarts Freundeskreis, konnte ihm geben, was keiner zu geben vermochte: nicht bloß schwärmerische, weibliche Hingabe, sondern auch männliche Kritik und vor allem das Verständnis für die innere Not seines Schöpfertums. Aber auch ihm, dem Kinde einer anderen Generation, blieben ganze Seiten des Mozartschen Wesens verschlossen; auch hatte Haydn, als ausgesprochenes Volkskind, wohl weder die Gabe noch den Drang, sich über derartige Gegensätze Gedanken zu machen. Charakteristisch aber ist, daß der künstlerische Einfluß Haydns auf Mozart, der schon vorher zwar nicht unerheblich gewesen war, aber sich doch immer mit wechselnder Stärke geäußert hatte, mit der persönlichen Fühlung beider nicht nur

stärker, sondern auch gleichmäßiger wird. So viel lebendiger wirkten Persönlichkeiten auf Mozart ein als abstrakte Richtungen und Systeme.

Eine noch bedeutendere Rolle als die Freundschaft spielt in Mozarts Erleben die Liebe. Wir haben dieses Thema bereits gestreift, soweit seine äußere Seite in Frage kommt[1], und dabei schon angedeutet, daß die Art, wie die klatschsüchtigen Philister, sei es der Moral oder der Antimoral, dieses ihr Lieblingskapitel im Leben großer Männer zu behandeln pflegen, nicht der richtige Weg zur Lösung des Problems ist. Denn der schöpferische Genius erlebt ja doch wohl, wie alles übrige, so auch die Liebe ganz anders als der Nichtkünstler, mag dieser nun zu den gewöhnlichen oder zu den „vorurteilsfreien" Spießbürgern gehören. Die Leidenschaft gehört von Hause aus zu seinem Wesen, sie braucht nicht erst durch den einzelnen Fall entfacht zu werden. Das ist der Sinn des von Beethoven berichteten Wortes, er sei „nie ohne eine Liebe gewesen"[2], und ebenso war auch in Mozart der Liebesdrang fortwährend lebendig. Er ist als solcher denn beim schöpferischen Menschen auch die Hauptsache, seine Betätigung im einzelnen Falle gehört dagegen in den Bereich des Zufälligen, bringt sie doch sehr häufig nicht einmal die volle Erfüllung jenes Sehnens. Gerade Mozart ist es nie beschieden gewesen, seinen Traum verwirklicht zu sehen, wie z. B. R. Schumann durch die Vereinigung mit Clara. Bei Aloysia Weber war er geraume Zeit nahe daran; eine spätere Spur weist auf Frau von Trattner hin[3]. Bei Konstanze dagegen, seiner Frau, sah er sich selbst jenem Ziele sehr bald ferner denn je und war gezwungen, künstlerisch wie menschlich mit dem Nächsten vorlieb zu nehmen[4].

[1] I 996f. [2] Wegeler und Ries, Biographische Notizen (Kalischer), S. 54. [3] I 891. [4] Sehr bezeichnend ist der Wandel in seinen Ansichten über das Heiraten. Von Mannheim schreibt er am 7. Februar 1778 dem Vater (B I 159): „Ich will meine Frau glücklich machen und nicht mein Glück durch sie machen", und bestreitet noch in der ersten Wiener Zeit jeden Gedanken an eine Heirat, weil er „ganz andere Dinge im Kopfe habe" (B II 99). Aber schon ein halbes Jahr darauf schreibt er dem Vater jenen bekannten Brief, der die Ehe nichts weniger als idealistisch auffaßt (I 979): „Die Natur spricht in mir so laut wie in jedem andern und vielleicht lauter als in manchem großen starken Lümmel." Bett, Tisch und Haus sind jetzt die Gründe, die er für das Heiraten ins Feld führt. Mag so manches in diesem Brief auch auf die Sinnesart des Vaters berechnet sein, so kündigt sich doch auch bereits die im Verkehr mit Konstanze allmählich gewonnene Erkenntnis an, daß er auf den Herzensaustausch mit einer ihm geistig und sittlich ebenbürtigen Frau verzichten mußte.

Den in ihm schlummernden Liebesdrang hat dieser Verzicht nicht berührt. Im Gegenteil, er tritt mehr und mehr in seiner dramatischen Kunst als treibende Kraft zutage. Es ist mit Recht in neuerer Zeit betont worden, daß das Grundthema der Mozartschen Opernkunst die Liebe sei[1]. Nur muß dabei daran erinnert werden, daß sie das in der gesamten Geschichte der Oper von Anfang an war und wohl auch bleiben wird, da die gefühlsmäßige Natur der Musik von selbst darauf hindrängt. Aber durchaus neu war die Art, wie Mozart dieses alte Thema behandelte. Im älteren Sinne, als Galanterie, d. h. als gesellschaftliche Erscheinungsform, faßt er die Liebe nur in seinen Jugendopern auf, wo er mangels des wirklichen Erlebnisses auf seine Vorbilder angewiesen war. Dem reifen Mozart ist sie dagegen etwas ganz anderes, eine Ur- und Naturkraft, die den Menschen, je nachdem sie mit anderen Kräften seines Inneren zusammentrifft, erhebt oder erniedrigt, befreit oder zermalmt, unter allen Umständen aber sein Schicksal wird. Einem solchen „Urphänomen" gegenüber gibt es natürlich abermals keinen moralischen Maßstab, keinen Unterschied zwischen Gut und Böse: Mozart kennt die Liebe weder als Sünde noch als Erlöserin. Er scheidet die auf Sittlichkeit gegründete Liebe gewiß nicht aus, denn auch sie ist ihm eine der Wirklichkeiten des Lebens, aber sie ist kein Ideal, an dem alles andere zu messen wäre. Ja, Mozart liebt es besonders, diese verschiedenen Formen in demselben Drama einander gegenüberzustellen, so besonders im Don Giovanni, ja selbst noch in der Zauberflöte, die doch sonst auch in diesem Punkte ethische Beziehungen anknüpft. So tritt uns jene Naturgewalt bei Mozart in den allermannigfaltigsten Äußerungen entgegen, als dämonischer Lebenstrieb, als Leidenschaft in ihren verschiedensten Abstufungen, als sittliche Macht und als dumpfer Naturtrieb samt seinem Zerrbild, der Lüsternheit. Ja, Mozart hat in dieser Vielseitigkeit seines Vermögens, die Liebe zu erleben und künstlerisch darzustellen, überhaupt nicht seinesgleichen in der Operngeschichte. Aber auch in seinem Leben wogen die verschiedenen Formen desselben Gefühls beständig durcheinander, je nachdem sie die verschiedenen weiblichen Wesen aus seiner Seele hervorlockten. Er gleicht hierin wirklich seinem Don Giovanni, der auch die Äußerungen seines Liebestriebes stets dem Wesen der ihm gerade gegenüberstehenden Frauen-

[1] H. Cohen, Die dramatische Idee in Mozarts Operntexten, S. 39.

gestalt anpaßt. Seine Liebe zu Aloysia ist durchglüht vom reinsten, idealsten Feuer, während sein Verhältnis zum „Bäsle" bei aller gemütvollen Herzlichkeit von einer ganz auffallenden Vorliebe für das Allerprimitivste, ja man kann geradezu sagen Animalische, und zwar nicht allein in erotischen Dingen, beherrscht wird. Dazu kommt noch die saftige äußere Ausdrucksweise jener Briefe, etwa im Stil der Ostracher Liederhandschrift — in der Tat stehen diese Zeugnisse unter ihresgleichen ganz einzig da. Verschämte Prüderie ist hier weniger denn je am Platze[1], freilich darf man andererseits derartige Ergüsse auch nicht isoliert als Hauptbelege für Mozarts Charakter betrachten. Sie sind nur aus der ganzen Persönlichkeit heraus zu verstehen, als Äußerungen eines Sinnenmenschen, der auch am Allerprimitivsten im menschlichen Leben nicht vorübergeht. Der Unterschied zwischen ihm und anderen Zeitgenossen besteht nur darin, daß diese derlei Dinge für wichtig genug hielten, auch im Kunstwerk zur Geltung zu bringen; bei Mozart dagegen zeigt allein die Gestalt des Papageno, welches Gesicht sie in seiner künstlerischen Wirklichkeit annahmen.

Schon bei dieser Gelegenheit treten in Mozarts Persönlichkeit große und anscheinend unversöhnliche Gegensätze zutage. Sie sind aber nur ein Teil derer, die sein inneres Erleben überhaupt ausmachen. Die Erkenntnis davon ist wohl eines der wichtigsten Ergebnisse der neueren Mozartforschung gegenüber der älteren, die in Mozarts Persönlichkeit und Kunst eine geschlossene Einheit bestimmter, demselben Ziele zustrebender Kräfte zu erkennen und damit auf den Grund seines Wesens zu blicken glaubte. Man vermeinte den Künstler tatsächlich auf eine bestimmte Formel gebracht zu haben, nach der sich alle seine menschlichen und künstlerischen Äußerungen bestimmen ließen. Das Studium der Werke hat schließlich zur Erkenntnis dieses verhängnisvollen Irrtums geführt. Es ist schlechthin unmöglich, eine solche Formel zu finden, es sei denn, man denke an jenen Trieb zu bilden und zu gestalten, der sich tatsächlich in allen seinen Schöpfungen und großenteils auch in seinen Briefen offenbart[2]. Aber die Kräfte, die diesen Trieb in Bewegung setzen, bleiben dabei nach wie vor im Dunkeln. Neuerdings liebt man es, an die bekannte Theorie Schillers an-

[1] Dies betont mit Recht Schurig, MM II 1, 8f., der auch auf R. Genées unglaubliche Absicht hinweist, die Bäsle-Briefe wegen ihres „erschreckend unästhetischen" Charakters zu verbrennen! Über ihr endgültiges Schicksal ist vorerst nichts bekannt geworden. [2] Vgl. S. XXII des Vorworts dieses Werkes.

zuknüpfen. Die einen erklären Mozart für einen naiven[1], die anderen für einen sentimentalischen[2] Künstler — ein sprechender Beweis dafür, daß der Fall noch keineswegs geklärt ist. Schiller selbst war in der Anwendung jener Theorie auf bestimmte Persönlichkeiten besonders vorsichtig; er wußte sehr gut, daß die Natur, die den Genius erschafft, wohl Leben zeugt, aber keine scharf voneinander abgesonderten Typen. Auch Mozarts Persönlichkeit kann nicht schlechthin einer der beiden Kategorien zugewiesen werden. Sie hat wohl viel Naives, kennt aber auch den Zwiespalt des um seine Einheit gebrachten Lebens, aus dem Schiller den Begriff des Sentimentalischen ableitet. Man braucht nur den weit naiveren Haydn neben ihn zu stellen, um sich des ganzen Unterschiedes bewußt zu werden. Er selbst lüftet kaum einmal in seinen Briefen den Schleier von seinem Allerpersönlichsten. Aber daß jene Gegensätzlichkeit des Erlebens zu den Grundzügen seines Wesens gehörte, das sahen wir bereits aus jenen merkwürdigen Stimmungsumschlägen, die seit der ersten Sinfonie[3] seiner Musik eigentümlich sind. Sie hat ihn im weiteren Verlaufe seines Lebens zum großen Dramatiker gemacht, der ja ohne solche Gegensätze überhaupt nicht denkbar ist. Er brauchte nur, was an gegensätzlichen Stimmungen in seiner Seele vorhanden war, in den verschiedenen Gestalten eines Dramas zu verkörpern, sein Ich in die einzelnen Charaktere zu zerspalten, und die Grundlagen des betreffenden Dramas waren fertig. Hier lag offenbar auch der letzte Quell seiner Menschenbeobachtungskunst: eben weil seine Seele eines so vielfältigen Erlebens fähig war, suchte und fand sie auch immer wieder die Objekte, an denen sich diese Gabe erproben ließ. Ihm war jeder Mensch etwas Neues, Unberechenbares, eine vordem nie dagewesene Mischung von Seelenkräften, und diese Mischung war es eben, was ihn am meisten fesselte. So gelingen ihm Gestalten, die bei aller Einfachheit doch von oft unergründlicher Mannigfaltigkeit sind. Vor allem aber sieht er sie nicht wie Gluck immer in demselben, ruhenden Zustand, sondern in fortwährender Bewegung, gleich einem Naturschauspiel[4], und in denselben Gegensätzen bewegen sich auch die Er-

---

[1] So besonders O. Rutz in seinem bekannten Buche: Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck, Leipzig 1911; ihm folgen H. Nohl, Typische Kunststile in Dichtung und Musik, Jena 1915, und E. Lert, Mozart auf dem Theater, Berlin 1918.
[2] H. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal, Leipzig 1913, I⁴ 169 f. [3] I 95.
[4] I 944.

lebnisse, die er als „absoluter“ Musiker wiedergibt. Wir haben diesen „dämonischen“ Zug mit seinen blitzartig hervorschießenden und wieder verschwindenden Leidenschaften auf Schritt und Tritt in seinen Instrumentalwerken beobachtet. H. G. Nägeli, der davon gar nicht erbaut war, bezeichnete ihn daraufhin als „Schäfer und als Krieger, als Schmeichler und Stürmer“, bei dem „weiche Melodien häufig mit scharfem, schneidendem Tonspiel, Anmut der Bewegung mit Ungestüm wechseln“[1]. Gewiß war Mozart, besonders der junge, eine im Grunde daseinsfrohe Natur, aber jene plötzlichen Anwandlungen des Schmerzes, der Leidenschaft, ja der Weltflucht geben jener Daseinsfreude erst ihren lebensvollen Grundton. Mit der zunehmenden Reife und Tiefe seines Erlebens nahmen aber auch sie zu, ja in manchen späteren Werken wird das Verhältnis der Gegensätze sogar umgekehrt. So hat die Erkenntnis seiner Persönlichkeit wohl nie eine verhängnisvollere Einbuße erlitten, als in den Tagen der Romantik, als die damaligen Stürmer und Dränger, darunter auch der junge Schumann, unter dem Drucke eines von dem — ebenfalls nur halb verstandenen — Beethoven hergenommenen Titanismus jene seelischen Abgründe in Mozarts Kunst nicht mehr zu entdecken vermochten. Zu den Titaniden hat allerdings Mozart weder im Leben noch in der Kunst gehört, so viele alte Götter er auch gestürzt hat: er tat es ohne Kampf, ohne Anklage, nur durch die Aussprache und freie Entfaltung des eigenen Wesens. Aber auch über die Stürmer und Dränger seiner Zeit, die ihm sonst so geistesverwandten Stamitz und Schobert, mußte er schließlich hinauswachsen, denn sein Ziel war nicht, Revolution um der Revolution willen zu machen, sondern jene gärende Welt in seinem Sinne zu formen und zu gestalten. Er hat weder ihre dumpf und fessellos ausströmende Leidenschaft übernommen, noch das andere Zeitübel, die Empfindelei. Gewiß ist auch er von der dem Zeitalter Rousseaus eigenen Empfindsamkeit berührt. Er weint beim Spiel der Rose Cannabich[2] und bekennt nach der Katastrophe mit Aloysia dem Vater[3]: „Heute kann ich nichts als weinen — ich habe ein gar zu empfindsames Herz“; aber von den Tränenströmen der „schönen Seelen“ jener Zeit war er doch noch weit entfernt, und vor allem in seiner Kunst bewahrte ihn abermals sein Gestaltungstrieb vor jenem gänzlichen Untertauchen in das Gefühl. Er strebt auch hier nach plastischer Wiedergabe der Wirklichkeit, nicht nach sentimen-

[1] Vorlesungen über Musik, 1826, S. 158 ff. [2] B I 141. [3] B I 279.

talen Ergüssen um ihrer selbst willen. Man halte nur eine empfindsame Arie von Chr. Bach neben eine von Mozart, und man wird den Unterschied sofort erkennen. Man fälscht daher das Bild seiner Persönlichkeit von Grund aus, wenn man ihm Empfindeleien andichtet, wie sein angebliches Verhalten bei jenem mysteriösen Rufe nach Berlin[1]. Er hat es vielmehr als echter Sohn des Rokokozeitalters auch verstanden, die innere Pein entweder zu verschweigen oder gar hinter tollen Späßen zu verbergen. Nach Langes Bericht bekam seine Umgebung stets dann besondere „Frivolitäten" und Plattheiten zu hören, wenn ihn ein großes Werk innerlich stark beschäftigte. Wie er die Empfindsamkeit seiner Zeit künstlerisch zu veredeln verstand, lehren seine Werke zur Genüge. Man denke nur an die Dulderinnen seiner Opern: Konstanze, die Gräfin, Donna Anna, Pamina — sie schweben alle in derselben süßen und weichen Sphäre und geben doch von ihrem Menschentum zugunsten der Empfindsamkeit keinen Zoll preis.

So ist Mozart nicht etwa eine „problematische Natur" im modernen Sinne gewesen. Er suchte seine Ideale nicht außerhalb seines Wesens, sein einziges war vielmehr, die in ihm beschlossenen Anlagen zu voller Blüte reifen zu lassen, und auch dieses war kein Ideal, wie es für Beethoven, den Kantianer, die Freiheit in ihren verschiedenen Wesensformen war: eine Idee, die sein ganzes Denken und Fühlen beherrscht hätte. Er hat sich nie Gedanken gemacht über das Selbstbestimmungsrecht des Menschen im Sinne Kants, das Beethoven zeitlebens so stark beschäftigt hat. Er kannte darum auch keinen heroischen Kampf mit einem überpersönlichen Schicksal, aus dem die ungeheure Willensnatur des späteren Meisters ihre besten Kräfte zog. Es wird überhaupt wenige große Geister im damaligen Deutschland geben, die der Gedankenwelt Kants so ferne standen, wie Mozart. Sein ganzes Wirken und Schaffen gleicht weit eher einem außergewöhnlichen Naturschauspiel mit keinem anderen Ziel als der vollständigsten Entfaltung aller dabei beteiligten Kräfte. Daß diese Kräfte in diesem Falle ebenso stark und so ursprünglich wie mannigfaltig waren und daß sie von einer gewaltigen Schöpfernatur zu einer so harmonischen Einheit zusammengefaßt wurden, das macht die Größe dieses einzigen Mannes aus, und nur auf diese Weise gelang es ihm auch, allen seinen Ge-

[1] I 1004 f.

stalten bei voller Wahrung ihres individuellen Gepräges einen symbolischen Charakter zu verleihen und sie zu Typen zu erheben.

Jene freie Entfaltung des eigenen Wesens, die Mozarts eigentliches Lebensziel bildete, vollzog sich nicht ohne Hemmungen und damit nicht ohne Krisen. Sie traten stets ein, wenn ein bestimmter Kreis seelischen Erlebens sich bei ihm erschöpft hatte, wenn also gewissermaßen eine Umlagerung der inneren Kräfte bei ihm stattfand. Das war in seiner letzten Lebenszeit zweimal der Fall: zwischen Figaro und Don Giovanni und dann in seinem letzten Lebensjahr vor der Zauberflöte. Diese Übergänge waren mit seelischen Erschütterungen verbunden, die sich dann explosiv in einem oder mehreren monumentalen Werken von wesentlich anderem Stil entluden, als ihre Vorgänger; es ist, als ergösse sich plötzlich aus unbekannten Klüften ein neuer Strom in das alte Bett und drängte die Flut in eine ganz neue, ungeahnte Richtung fort. Es ist aber kein Zufall, daß gerade in diesen kritischen Zeiten sich jene dunkeln, leidenschaftlichen, ja pessimistischen Regungen wieder besonders stark bemerkbar machen. Diese Schauer, die hier durch Mozarts Kunst gehen, sind der Ausdruck der seelischen Krise, das Spiegelbild der manchmal bis an die Grenze der Zerrüttung gehenden inneren Erschütterung. Es ist aber auch sehr wahrscheinlich, daß jene kurz aufeinander folgenden inneren Krisen auch nach außen schlugen und das zarte Gefäß seines Körpers in Mitleidenschaft zogen. Tatsächlich hat Mozart seit den Tagen des Don Giovanni zu kränkeln begonnen und seine volle Gesundheit von da ab nie wieder erlangt.

Neben dem Menschen, dem Hauptgegenstand von Mozarts Schaffen, tritt, wie bereits angedeutet wurde, die äußere Natur stark zurück[1].

Daß er in seinen italienischen Reiseeindrücken durchaus ein Kind seiner gänzlich unromantischen Zeit war, wurde bereits ausgeführt[2]. Auch später haben wir kein Zeugnis dafür, daß ihm der Sinn für wilde, erschütternde Naturbilder aufgegangen wäre[3]. Die paar Berichte, die wir haben, beziehen sich auf „angenehme", d. h. anmutige, gartenhafte Landschaften. So spricht er ganz im Sinne des 18. Jahrhunderts von der Gegend bei Reichenberg (13. Juli 1781)[4]: „Das Häuschen ist nichts, aber die Gegend! — der Wald — worinnen er

[1] Vgl. E. Lewicki, MM I, 2, 1 ff. [2] I 212 ff. [3] Auch bei Beethoven war dies übrigens nicht der Fall, vgl. P. Bekker, Beethoven, Berlin 1911, S. 192. [4] B II 98.

[Graf Cobenzl] eine Grotte gebauet, als wenn sie von Natur wäre. Das ist prächtig und sehr angenehm." Und 1788 rühmt er an seiner außerhalb Wiens gelegenen Wohnung, daß sie einen Garten habe[1]; es war der Entstehungsort der großen Esdur-Sinfonie. Ebenso sind Don Giovanni und Zauberflöte zum großen Teil in Gartenhäusern, also in enger Berührung mit der freien Natur, entstanden. Rochlitz weiß endlich zu berichten, daß Mozart sich beim Reisen durch schöne Gegenden häufig durch die Natur habe inspirieren lassen und es beklagt habe, daß er seine Arbeiten auf der Stube aushecken müsse[2]. Aber Reisen um des Naturgenusses und der künstlerischen Anregung durch Natureindrücke willen zu machen ist ihm nie eingefallen, auch fehlen bei ihm alle Naturergüsse etwa im Stile Beethovens. Auch in seinen Werken stoßen wir zunächst auf allbekannte Typen der italienischen Oper, wie Seestücke, Rokokoidyllen mit Zephyrsäuseln u. dgl., Nachtbilder anmutiger oder phantastischer Natur[3], kurz auf alle jene liebevollen Einzelmalereien aus Natur und Landschaft, in denen das Naturempfinden jener Zeit seinen dichterischen Ausdruck fand. Aber es sind noch keine Naturstimmungen in unserem Sinne, sondern begrifflich erfaßte Vorstellungen und Bilder, und die Musik bewegt sich in derselben Richtung: sie sucht die objektive Greifbarkeit dieser Bilder mit ihren Mitteln, d. h. durch handgreifliche Tonmalerei, noch zu steigern. Auch der junge Mozart weiß es nicht anders. Vom Idomeneo an zeigen sich indessen auch Spuren eines neuen Naturgefühls, das dann in Stücken wie der Gartenarie Susannes künstlerische Gestalt gewinnt. Naturvorgänge und Landschaft sind jetzt nicht mehr etwas Starres, ein für allemal Gegebenes, sondern sie treten in Beziehung zum menschlichen Gefühlsleben und werden damit individuell beseelt. An die Stelle des minutiös abgezeichneten Naturvorganges tritt das aus bewegtem Herzen kommende Stimmungsbild, in dem Natur und Gefühl in Eins zusammenfließen. Man halte nur jene Gartenarie gegen ähnliche Abendidyllen der früheren Zeit: sie enthält Beethovenisch gesprochen weit weniger „Malerei als Empfindung", sie ist eben ein „Stimmungsbild", von einem undefinierbaren Hauch und Duft umwoben, den wir selbst bei den glänzendsten älteren Naturgemälden vermissen. Gewiß ist daran festzuhalten, daß auch den reifen Mozart

[1] B II 286. [2] Leitzmann, Mozarts Persönlichkeit S. 134 f. [3] Vgl. die Gräberszene des Lucio Silla, I 268.

im allgemeinen die Menschen, das rein Seelische, mehr gefesselt haben als die Natur. Aber es gehört doch mit zum Bilde seines Wesens, daß er da, wo er auf die Natur eingeht, die rationalistische Naturauffassung, die sich mit dem bloßen Beschreiben begnügt, bereits überwunden hat. Stärker, als man insgemein annimmt, sind die Natureindrücke in seinen Instrumentalwerken vertreten, wie wir bereits sahen und noch weiterhin sehen werden. Auch hier knüpfte er an ältere Muster an, denn es gehörte zu den Hauptmerkmalen der volkstümlichen österreichischen Instrumentalmusik, daß sie, wie auf das Volk, so auch auf die Landschaft der Heimat besonderen Wert legte. Szenen am Bach oder im Walde, Vogelstimmen aller Art u. dgl. sind nichts Seltenes, und namentlich in die Nachtmusiken, die ja mit der Aufführung in der freien Natur rechnen, schleichen sich mit Vorliebe derartige verschwiegene Naturbilder ein. Auch Mozart sind sie wohl bekannt, und zwar gehen sie bei ihm vom bloß äußerlichen, oft halb scherzhaften Nachbilden einzelner Naturlaute bis zur wirklichen Beseelung der Natur, die namentlich in manchen langsamen Sätzen zu finden ist. Allerdings handelt es sich auch hier stets um die anmutige oder idyllische Seite der Natur, vom Erhabenen oder gar wild Phantastischen findet sich keine Spur.

Daß Mozart ein ganz ausgesprochener Tierfreund war, haben wir schon öfter gesehen[1]; seine Haustiere, Hunde und Vögel, spielen in seinen Briefen eine hervorragende Rolle. Auch zum Pferde stand er, zeitweise wenigstens, in einem näheren Verhältnis, denn wir hören in seinen Wiener Jahren von täglichen Morgenritten, die er auf ärztlichen Rat unternahm. Zum passionierten Reiter hat er es freilich nie gebracht, da er eine gewisse Ängstlichkeit zu Pferde nie los wurde[2].

Mozarts Stellung zur Religion ist zwar zum großen Teil durch seine äußere Umgebung und besonders auch durch seine Erziehung bestimmt worden, entwickelte sich aber doch ganz seinem sonstigen Wesen entsprechend. Daß er im strengsten katholischen Dogmenglauben erzogen wurde, versteht sich bei der Art seines Vaters von selbst. Er teilt somit auch dessen Standpunkt anderen Bekenntnissen gegenüber, wenngleich in schwächerem Maße. So scheidet er unter den Komponisten die „lutherischen" streng von den anderen[3] und wünscht sich noch 1778 besonders, an einem katholischen Orte angestellt zu werden[4]. Tatsächlich ist er bis ans Ende ein treuer Anhänger der

[1] I 1034. [2] I 995, 1031. [3] I 749. [4] B I 209.

katholischen Kirche geblieben, auch als er deren Dogmen kritischer gegenüberzutreten begann. Das ist wohl begreiflich. Sein ganzes Wesen verlangte darnach, bei allem von der sinnlichen Anschauung auszugehen; nur daran vermochte er auch in seiner Gedanken- und Schaffenswelt anzuknüpfen. Dieser seiner Natur kam aber von allen Bekenntnissen der Katholizismus am meisten entgegen. Auch er ging ja vom Sinnlichen, Greifbaren aus und wies von hier aus den Weg zum Symbol. Während seiner ganzen Entwicklungszeit steht Mozarts gesamtes äußeres Verhältnis zur Religion deutlich unter dem väterlichen Einfluß. Noch seine Worte vom 24. Oktober 1777 klingen auch der äußeren Form nach wie ein Nachhall von Leopolds Bekenntnis[1]: „Ich habe Gott immer vor Augen, ich erkenne seine Allmacht, ich fürchte seinen Zorn, ich erkenne aber auch seine Liebe, sein Mitleiden und Barmherzigkeit gegen seine Geschöpfe. Er wird seine Diener niemalen verlassen — — wenn es nach seinem Willen geht, so gehet es auch nach meinem, mithin kann es nicht fehlen." Später werden die religiösen Ausführungen in den Briefen seltener; wir erkennen, daß Mozarts Anschauungen freier werden, ohne jedoch die katholische Grundlage zu verlassen. Die gelegentlichen Ausfälle gegen die „Pfaffen", die besonders nach dem Eintritt bei den Freimaurern häufiger werden, wird man nicht so hoch anschlagen dürfen, gehörte doch einer der besten Freunde Mozarts, Bullinger, ebenfalls dazu. Mozarts Kritik galt auch hier, wie immer, nicht dem ganzen Stande, sondern dem einzelnen Vertreter. Schwerer wiegen die häufigen angelegentlichen Fragen Leopolds nach des Sohnes Beicht- und Messenbesuch, die immerhin darauf hindeuten, daß er seiner in diesem Punkte nicht ganz sicher war. Tatsächlich begann Wolfgang bereits einzelne Vorschriften der Kirche, z. B. über das Fasten, in seinem Sinne umzudeuten[2]. Aber weit wichtiger ist, daß sich in ihm schon früh neben dem Dogmatiker auch der Mystiker regte. Das beweisen die Kirchenwerke der Jugendzeit, die nach Zahl und Ausführung die besten Belege für sein starkes religiöses Bedürfnis sind. Gerade in ihnen sind es aber die Partien mystischen Charakters, wie das Qui tollis, Et incarnatus est usw., die, wie wir sahen, von dem stärksten inneren Erleben ihres Schöpfers Zeugnis ablegen. Hier regt sich in ihm zum erstenmal der Drang, über alle Schranken des Dogmas und der Vernunft hinweg zu einer unmittelbaren Anschauung

[1] B I 209. [2] B II 87.

des Göttlichen zu gelangen und, was die offizielle Religion begrifflich festzulegen suchte, innerlich zu erleben. Zugleich spricht sich darin die echt mystische Sehnsucht nach dem Überirdischen aus, die man über Mozarts immer wieder betonter „Daseinsfreude“ nie vergessen sollte.

Tod und Auferstehung haben dagegen naturgemäß den jungen Mozart weit weniger beschäftigt als den reiferen. Daß er an die persönliche Unsterblichkeit des Menschen, an eine ewige Seligkeit und an die Wiedervereinigung mit allen ihm im Tode vorausgegangenen Lieben fest geglaubt hat, ist bei der Art seines religiösen Bekenntnisses selbstverständlich. In den Jugendmessen lehren freilich die hierher gehörigen Partien, namentlich über die Worte et vitam venturi saeculi, daß er nach dieser Seite aus der Sphäre des Dogmas noch nicht hinausstrebte; sie bleiben durchaus im Unpersönlichen, Traditionellen befangen. Wie immer, so bedurfte es auch hier eines persönlichen Erlebnisses, um ihn zu einer schärferen Stellungnahme zu veranlassen. Das trat mit dem Tode der Mutter in Paris ein, über den er dem Vater schreibt[1]:

In jenen betrübten Umständen habe ich mich mit drey Sachen getröstet, nämlich durch meine gänzliche vertrauensvolle Ergebung in Willen Gottes, dann durch die Gegenwart ihres so leichten und schönen Tods, indem ich mir vorstellte, wie sie nun in einem Augenblick so glücklich wird — wie viel glücklicher daß sie nun ist als wir, sodaß ich mir gewunschen hatte in diesem Augenblick mit ihr zu reisen. Aus diesem Wunsch und aus dieser Begier entwickelte sich endlich mein dritter Trost, nämlich daß sie nicht auf ewig für uns verloren ist, daß wir sie wiedersehen werden, vergnügter und glücklicher beysammen seyn werden als auf dieser Welt.

Auch nach dem Tode des Dr. Barisani 1787 spricht er ähnliche Gedanken aus[2]:

Ihm ist wohl, aber mir — uns — und Allen die ihn genau kannten, — uns wird es nimmer wohl werden — bis wir so glücklich sind, ihn in einer bessern Welt — und auf Nimmerscheiden — zu sehen.

Von dieser Zeit ab hat sich Mozart immer angelegentlicher mit dem Gedanken an Tod und Unsterblichkeit beschäftigt. Er war der Freimaurerei besonders dankbar, daß er nach dieser Richtung hin von

[1] B I 207. [2] B II 361. Vgl. die Worte über den verstorbenen Grafen Hatzfeldt (I 1018): „ich bedaure ihn nicht, wohl aber herzlich mich und alle die, welche ihn so genau kannten wie ich.“ (B II 277.)

ihr so manche Anregungen empfing. Hierher gehört die berühmte Stelle in seinem letzten Briefe an den Vater vom 4. April 1787[1]. Leopold lag schon auf dem Krankenbette, und es ist merkwürdig, wie der Sohn, fast hellseherisch geworden, sich mit dem nahen Verlust bereits vollständig vertraut gemacht hat und dem Vater philosophischen Trost spendet wie einem, der für die letzte Reise fertig gerüstet ist:

Da der Tod (genau zu nehmen) der wahre Endzweck unseres Lebens ist, so habe ich mich seit ein paar Jahren mit diesem wahrsten, besten Freunde des Menschen so bekannt gemacht, daß sein Bild nicht allein nichts Schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel Beruhigendes und Tröstendes! und ich danke meinem Gott, daß er mir das Glück gegönnt hat mir die Gelegenheit (Sie verstehen mich) zu verschaffen, ihn als den Schlüssel zu unserer wahren Glückseligkeit kennen zu lernen. Ich lege mich nie zu Bette, ohne zu bedenken, daß ich vielleicht (so jung als ich bin) den andern Tag nicht mehr seyn werde — und es wird doch kein Mensch von Allen, die mich kennen, sagen können, daß ich im Umgange mürrisch oder traurig wäre — und für diese Glückseligkeit danke ich alle Tage meinem Schöpfer und wünsche sie von Herzen jedem meiner Mitmenschen.

Das ist ein ganz anderes Verhältnis zum Tode, als wir es z. B. bei Göthe finden. Es ist freilich auch himmelweit entfernt von dem gewaltigen Lebensmotto S. Bachs: „ich habe Lust abzuscheiden und bei Christo zu sein", jener dämonischen Todessehnsucht des gläubigen Protestanten, für den der Heiland den Tod aller Schrecken beraubt und zur Pforte der himmlischen Seligkeit gemacht hat. Man fühlt deutlich, wie stark dies Problem Mozart innerlich beschäftigt hat; jetzt handelte es sich für ihn nicht mehr um ein naives Übernehmen eines kirchlichen Dogmas, sondern um ein inneres Erlebnis, nämlich die Erkenntnis, daß auch der Tod Natur ist und somit kein Gegenstand der Furcht sein kann. Er kommt nicht als Richter und Zerstörer, sondern als Erfüller eines in uns selbst liegenden Naturgesetzes; er kann somit nur unser Freund, nicht unser Feind sein. Damit verbindet sich nun der Unsterblichkeitsglaube, der sich hier aber wiederum nicht der dogmatischen Vorstellungen der Kirche bedient, sondern einen mystischen Ausdruck findet, wie er damals wohl in Freimaurerkreisen im Schwange sein mochte[2]. Denn Mozart redet hier nicht vom ewigen Leben, der vita venturi saeculi im Sinne der Kirche, sondern von unserer „wahren Glückseligkeit". Es ist auch

[1] B II 277. [2] Es ist wohl möglich, daß bei diesem Glauben auch Mendelssohns „Phädon" mitwirkte, der sich in Mozarts Bibliothek befand.

sehr bezeichnend, daß jede Vorstellung eines göttlichen Gerichts fehlt: für Mozart bedeutete das Jenseits die Reinigung des Menschen von allen Schlacken des Diesseits, also im letzten Grunde die letzte Erfüllung seines Sehnens nach einer höheren Form des Anschauens und Erlebens, als sie ihm im Diesseits vergönnt war.

Man darf diesen mystischen Zug ja nicht übersehen. Er bringt in das Bild dieses großen Realisten einen weiteren Gegensatz hinein. Auch er äußert sich nicht immer mit derselben Stärke und wechselt häufig die Formen und Objekte seiner Betätigung. Er war aber auch das Hauptmotiv seines schließlichen Eintritts in den Freimaurerorden: in ihm suchte Mozart jenen dunklen Drang zu stillen, der in jedem, in besonderer Stärke aber im schöpferischen Menschen, lebt: dem Wunder im eigenen Leben nachzuspüren.

Mozarts literarische, philosophische, geschichtliche usw. Kultur, kurz das, was man heutzutage „allgemeine Bildung" nennt, ist in letzter Zeit viel erörtert worden. Schon Niemetschek bedauert, „daß dieser als Künstler so seltene Mensch nicht auch in den übrigen Verhältnissen des Lebens ein großer Mann war"[1], und unter den späteren Biographen sind ihm die Enthusiasten gefolgt, die sich einen großen Mann jederzeit nur als eine Art Sammelbecken der denkbar verschiedensten außergewöhnlichen Eigenschaften und Fähigkeiten vorzustellen vermögen. Dazu gesellt sich die seit der Romantik stetig wachsende Neigung, den Maßstab für jenes „Bildungsideal" wesentlich bei den großen Dichtern und Staatsmännern zu holen; daß dabei regelmäßig der große Schatten Göthes heraufbeschworen wird, ist bei uns Deutschen nur natürlich.

Man vergißt aber dabei, daß literarische und geschichtliche Bildung für den Poeten und Politiker von ganz anderer Bedeutung sind als für den Musiker. Gewiß kann und darf auch das musikalische Talent nicht auf außermusikalische Bildung verzichten. Es bedarf ihrer, um sich in der Welt zu orientieren, ganz abgesehen von den reichen Quellen, die daraus seiner Phantasie zuströmen. Die älteren Musiker wußten wohl, warum sie als Jünglinge die Universitäten besuchten, den neueren haben die Romantiker den Wert einer gründlichen allgemeinen Bildung durch ihr eigenes Beispiel sinnfällig vor Augen geführt. Der einseitige, der „Nurmusiker", hat zu keiner Zeit eine besonders gute Figur gespielt. Faßt man jedoch, wie billig, Bildung nicht als

[1] S. 57.

eine Summe angelernter Kenntnisse auf, sondern als die selbsterworbene Fähigkeit des Künstlers, die Vielheit der Erscheinungen mit seinem eigenen Geiste zu durchdringen und sich ein eigenes Weltbild zu formen, so erschließen sich ihm doch auch noch andere Quellen, und zwar um so reichere, je stärker sein Genie ist. Wir dürfen das Genie, den ursprünglichen Menschen, nicht mit dem Maßstab des Bildungsphilisters messen, aber auch nicht mit dem des bloßen Talentes, dessen inneres Erleben nicht so stark ist, um der von außen kommenden Anregungen entraten zu können. Mozarts Genius besaß jene Kraft des inneren Erlebens. Kein Mensch wird bestreiten, daß er in seinen reifen Werken alle lebensfähigen Kräfte seiner Zeit mit einer Reinheit widergespiegelt und dadurch legitimiert hat, wie von seinen Zeitgenossen nur noch Göthe. Aber diese Wissenschaft, deren Weite uns in Staunen setzt, kam ihm nicht aus literarischen, kulturgeschichtlichen und politischen Kenntnissen und Studien, sondern aus jener Fähigkeit, die Menschen zu beobachten und hinter ihre letzten treibenden Kräfte zu kommen. Er will niemals seiner Zeit bewußt einen Spiegel vorhalten oder ein sogenanntes Kulturbild geben, und vollends ist ihm alles Geschmäcklertum fremd. Und dennoch steckt in seinen Werken ein so reicher Bildungsgehalt, daß wir gut daran tun, uns über ihren „unliterarischen" Schöpfer nicht allzusehr aufzuregen.

So schlimm war es übrigens mit dieser „Bildung" nicht bestellt, wie man uns neuerdings glauben machen möchte. Wohl sah es in dieser Hinsicht bei den damaligen Musikern, namentlich den österreichischen, sehr trübe aus (auch J. Haydn macht keine Ausnahme), wogegen die norddeutschen durch ihre Berührung mit den klassischen Dichtern weit besser daran waren. Mozart hatte dagegen den Vorzug, nicht allein in der Universitätsstadt Salzburg, sondern vor allem als Sohn eines Mannes von vielseitigen Kenntnissen und großem Bildungsdrang geboren zu sein. Allerdings hatte Leopolds Streben nach einer systematischen geistigen Ausbildung des Sohnes nicht den gewünschten Erfolg. Dessen Bildung war zeitlebens nicht von einem bestimmten Plane, sondern vom Zufall beherrscht. Das lehrt besonders der kunterbunte Bestand der von ihm hinterlassenen Bibliothek, deren Hauptstücke Werke von Gesner, E. v. Kleist, Wieland, Metastasio, Molière, Friedrich d. Gr. und M. Mendelssohn sind[1]. Freilich muß man sich gerade dabei vor

[1] Vgl. Schurig II 318 ff.

vorschnellen Schlüssen hüten. Seine frühesten literarischen Eindrücke waren wohl Gellert und der Graf von Stolberg[1], also die Poeten der protestantischen Aufklärung; indessen scheinen diese Lieblinge des Vaters nicht nach seinem Geschmack gewesen zu sein[2]. Anders verhielt es sich mit dem von Leopold gleichfalls hoch verehrten Wieland. Bei ihm mochte Wolfgang instinktiv so manche Seite seines eigenen Wesens wiedererkennen, die sensible, anpassungsfähige Art, die Fähigkeit, Eindrücke in sich aufzunehmen und produktiv wieder umzuschaffen, überhaupt seine lässige Art den Menschen und Dingen gegenüber. Später trat noch Klopstock hinzu, dessen Pathos ihm freilich wenig behagte und lag. Deshalb ist auch die in Klopstockschem Stil gehaltene „Ode auf Calpe" von dem Wiener Jesuiten Mich. Denis 1782 nicht vollendet worden, und dabei bemerkt Mozart[3]:

Die Ode ist erhaben, schön, alles, was Sie wollen — allein — zu übertrieben schwülstig für meine feinen Ohren. Aber was wollen Sie! — Das Mittelding, das Wahre in allen Sachen kennt und schätzt man itzt nimmer — um Beyfall zu erhalten muß man Sachen schreiben, die so verständlich sind, daß es ein Fiacre nachsingen könnte, oder so unverständlich — daß es ihnen, eben weil es kein vernünftiger Mensch verstehen kann, gerade eben deswegen gefällt.

Das ist wieder der ganze Realist Mozart, dem weder die nächste beste noch eine künstlich konstruierte Wirklichkeit zu genügen vermag. Doch blieb ihm Klopstocks Überschwang zeitlebens fremder als das andere Extrem: die volkstümliche Dichtung. Daß hier altes schwäbisches Erbgut nachwirkt[4], wurde öfters erwähnt, und denselben Geist atmen auch die meisten von Mozarts kleinen, harmlosen Gelegenheitsgedichten[5] und überhaupt die volkstümlich derbe Seite seines Witzes und Humors.

Von Mozarts Kenntnis der Werke Lessings, Herders, Göthes und Schillers ist uns mit Ausnahme der Komposition des „Veilchens" kein Zeugnis erhalten. Das schließt natürlich nicht aus, daß er sie wenigstens zum Teil gekannt hat, denn wir dürfen nicht vergessen, daß er zwar kein eifriger Leser von Büchern, aber dafür ein um so eifriger Theaterbesucher war. Schon in Salzburg gab es allerhand Schauspiele zu hören, und zwar auch außer den Schulkomödien vom Schlage des Apollo et Hyacinthus. Schon die

---

[1] I 33 f. [2] B I 6. [3] B II 202. [4] H. Abert, Schwäb. Bund, Stuttgart, 1. Jg. 1920, S. 433 ff. [5] Gesammelt von R. Batka, W. A. Ms. Gesammelte Poesien, Prag 1906.

Dilettantenwelt zeigte sich in der Aufführung von allerhand Mode- und namentlich Rührstücken sehr eifrig[1], und auch das erzbischöfliche Theater führte neben den Opern auch Schauspiele auf, unter denen Corneilles Polieucte besonders zu nennen ist[2]. Von 1775 an kamen nach der Einrichtung des neuen städtischen Theaters Aufführungen durch wandernde Gesellschaften, wie die Böhmsche und Schikanedersche[3]. Böhm hatte schon zu Anfang der siebziger Jahre Shakespeares Romeo und Lessings Minna auf dem Spielplan[4], von Schikaneder wissen wir, daß er in Salzburg Hamlet, Macbeth, König Lear und außerdem Julius von Tarent und Emilia Galotti aufgeführt hat[5]. Daß Mozart zum mindesten den Hamlet auf dem Theater gesehen hat, bezeugt er selbst[6], auch hat er nachgewiesenermaßen an Schikaneders Salzburger Aufführungen einen besonders starken Anteil genommen[7]. Die nächste Station auf seinem literarischen Bildungswege war Mannheim mit seinen deutsch-nationalen Bestrebungen, die sich auch auf die Oper erstreckten und ihm einen tiefen Eindruck hinterließen[8]. Abermals taucht dabei Shakespeare mit Hamlet und Macbeth auf, allerdings mehrte sich zugleich auch die literarische Produktion der Dilettanten, die Wielands Spott hervorrief[9]. In Paris vollends kam er an den Hauptsitz des literarischen Geschmacks, ja in dem Salon der Madame d'Épinay geriet er mitten hinein in einen jener Zirkel, die in der damaligen Geisteskultur den Ton angaben. Die Briefe lassen davon kaum etwas ahnen; wir wissen nur, daß Mozart Voltaires Schriften wenn nicht gelesen, so doch ihrem Inhalt nach gekannt hat. Ebenso wird es mit Rousseau gewesen sein. Die Münchner Bühne bot ein ähnliches Bild wie die Mannheimer, das einer ausgesprochen nationalen Strömung mit einem starken Stich ins Dilettantische und Lokalpatriotische. Zur Zeit der Finta giardiniera kam Mozart dort häufig ins Theater, wo bereits Lessings Miß Sara Sampson und Minna, sowie deutsche Übersetzungen französischer Werke von Molière, Marivaux, Regnard und Diderot zu hören waren[10], auch sein späterer Librettist Stephanie d. J. war mit einigen Lustspielen vertreten.

---

[1] Vgl. B IV (aus dem Jahre 1778). [2] Die ganze Liste bei Pirckmayer, Musik und Theater am Salzb. Hofe 1762–1775, Salzb. 1886. [3] I 761. [4] Lert, a. a. O. S. 69. [5] Komorczynski, Schikaneder S. 6. [6] B II 17. [7] B II 11 und Mariannes Antwort mit der Aufführungsliste B IV 369 f. [8] I 550 f. [9] Walter, Gesch. des Theaters usw. S. 275 f. [10] P. Legband, Oberbayr. Archiv, Bd. 51, 422 f.

Zur Zeit des Idomeneo dagegen hat der damals stark beschäftigte Mozart nachweislich nur Dyks „Essex“ gehört. Aber auch von diesen Eindrücken erfahren wir aus den Briefen kaum etwas. Ergiebiger sind die Briefe aus Wien. Hier erkennen wir eine rege Anteilnahme Mozarts an der damals brennendsten Frage, dem Kampf des „regelmäßigen“ Schauspiels mit dem Hanswurst[1]. Seine Theaterlust erreichte hier ihren Höhepunkt; „ich wollte Dir wünschen“, schreibt er 1781 der Schwester[2], „hier ein Trauerspiel zu sehen! Überhaupt kenne ich kein Theater, wo man alle Arten Schauspiele vortrefflich aufführt; aber hier ist es jede Rolle — die mindeste, schlechteste Rolle ist gut und doppelt besetzt.“ Demnach hat ihn das „Trauerspiel“ Sonnenfels-Ayrenhoffscher Richtung, das er ja bereits von Geblers „Thamos“ her kannte, nicht minder gefesselt als die Volkskunst, deren typische Gestalten er bald in seinen Werken verklären sollte, und mit Recht ist in neuerer Zeit der Einfluß betont worden, den auch die ernste Wiener Dramatik jener Tage, der werdende Burgtheaterstil, auf Mozarts Kunst ausgeübt hat[3]. Freilich, auch hier müssen wir uns mit ein paar abgerissenen brieflichen Nachrichten begnügen. Mozarts Liedertexte vollends verraten alles eher als eine sorgfältige literarische Überlegung. Sie reichen von Chr. Günther bis zu Göthes „Veilchen“; das ihm aber auch nur ein glücklicher Zufall in die Hände spielte. Nur muß daran erinnert werden, daß das damalige Lied noch keine Kunst hohen Stils war, sondern dem Hause und der Geselligkeit diente. Von einem Neuschaffen des Textes aus dem Geiste der Musik heraus war noch keine Rede; erst Göthe hat wie der poetischen so auch der musikalischen Lyrik die Zunge vollends gelöst, und gerade Mozarts „Veilchen“ ist ein schönes Beispiel für die neuen Quellen, die unter dem Zauberstabe des Dichters auch im musikalischen Liede aufsprangen. Aber im allgemeinen war das Lied auch noch für Mozart ein Nebengebiet, das er nur gelegentlich, auf äußere Anlässe hin, bedachte. Den lyrischen Reichtum in seiner Brust ließ er in seinen Instrumentalkompositionen ausströmen, nicht im Liede. Was dagegen die dichterische Seite seiner Opern anlangt, so haben wir bereits gesehen, daß er nicht allein über alle wichtigen Fragen gründlich nachgedacht hat, sondern auch der Mehrzahl der damaligen Librettisten an Einsicht und Urteil himmelhoch überlegen war[4].

[1] I 873 f. [2] B II 96 f. [3] Lert, a. a. O. S. 38 ff. [4] I 938 ff.

Um bildende Kunst und um Geschichte dagegen hat er sich kaum gekümmert, trotzdem ihn der Vater schon als Knaben in die verschiedensten Galerien und Sammlungen geführt und sowohl in Italien als auch später seinen geschichtlichen Sinn zu wecken gesucht hat. Immerhin scheint er zeichnerisches Talent besessen zu haben. Schon 1770 zeichnete er zu Rom „den hl. Petrus mit dem Schlüsselsamt, den hl. Paulus mit dem Schwert und samt den hl. Lukas mit meiner Schwester rc. rc.“[1], und in Linz zeichnete er 1783 ein Ecce homo, das ihm besonders gefiel, für seine Frau ab, die sich das Bild aufbewahrte als ein Zeugnis dafür, daß er auch dazu Talent hatte. Auch die Briefe enthalten einige, wenn auch sehr primitive Belege dafür[2].

Wie stand es nun aber mit seinen geschichtlichen Kenntnissen auf dem Gebiete seiner eigenen Kunst? Die Musikalienbibliothek, die er hinterließ[3], ist sehr bescheiden und nicht minder kunterbunt als die literarische und verdankte ihr Dasein größtenteils Schenkungen und anderen Zufällen. Nur war es bei dem damaligen Stande des Musikalienhandels auch bemittelteren Musikern nicht eben leicht, sich planmäßig einen guten Musikalienschatz anzulegen; moderne Vorstellungen sind vollends nicht am Platze. Aber jene Bibliothek war zudem weit davon entfernt, die Quelle seiner musikgeschichtlichen Kenntnisse zu sein, ja sie läßt von deren Reichtum kaum etwas ahnen. Er erstreckte sich von der alten italienischen Vokalmusik bis herab zu den Zeitgenossen Gluck und Haydn und umfaßte Gesangs- und Spielmusik in allen ihren Gattungen. Schon in seiner frühesten Jugend hatte der Vater Wolfgang außer mit der Salzburger und Wiener Lokaltradition auch mit der Kunstlehre der von ihm so hochverehrten Norddeutschen in Berlin und Leipzig bekannt gemacht. Die Reisen hatten ihn nacheinander in die hauptsächlichsten Mittelpunkte des damaligen Musiklebens geführt; in Italien, Mannheim und Paris lernte er den Kampf der Meinungen, dessen Wogen in der damaligen Zeit der Gärung besonders hoch gingen, in seinen künstlerischen Nieder-

[1] B I 13. [2] „Im Zeichnen, Rechnen zeigte er viele Geschicklichkeit“, bemerkt die Schwester, Nottebohm, Mozartiana S. 110. [3] Schurig, II 326 f. stellt die einzelnen Nummern zusammen. Auch sein durch persönlichen Eintrag in das Fremdenbuch bezeugter Besuch der Mannheimer Sternwarte auf der Rückreise von Paris (16. Nov. 1778) mag hier erwähnt werden, vgl. F. Walter, Mannheimer Geschichtsblätter XVI. Jahrg., Nr. 11—12, S. 137 f.

schlägen an Ort und Stelle kennen; Padre Martini machte ihn außerdem mit der hohen Kunst der Vergangenheit seines Landes bekannt, und wir sahen, wie der Jüngling gerade hier besonders Feuer fing. Martini war zugleich wie keiner berufen, ihn auf die Musikgeschichte als solche aufmerksam zu machen. Als reifer Meister nahm Mozart dann vollends die Kunst Händels und Bachs, soweit sie ihm erreichbar war, in sich auf. Man sieht, an Universalität der musikalischen Bildung konnte es mit ihm nicht so leicht ein zeitgenössischer Musiker aufnehmen.

Und doch steckt dahinter alles eher als geschichtliche Neigung. Musikgeschichte im heutigen Sinne zu treiben hat Mozart vollständig fern gelegen. Die historische Überlieferung mit all ihren Zusammenhängen kümmerte ihn nicht, ebensowenig die Ideen und ihre Wandlungen, die der heutige Historiker hinter der Vielheit der künstlerischen Erscheinungen erblickt. Ihn fesselte nur der einzelne Künstler und die von ihm vertretene Kunst, und auch diese nur insoweit, als sie ihm selbst etwas zu geben vermochten. Er wollte schaffen und gestalten, nicht bloß erkennen, wollte die fremde Kunst zu einem Teil seiner eigenen machen und diese dadurch bereichern. Die Fähigkeit, sich ganz in das künstlerische Empfinden vergangener Zeiten zu versetzen, wurde erst in der Romantik geschätzt und ausgebildet, und wenn trotzdem Mozarts Kunst mit Zügen aus der älteren stark durchsetzt ist, so ist das lediglich die Frucht seiner oft betonten Empfänglichkeit, nicht bewußter geschichtlicher Spekulation.

Von Mozarts Äußerem eine Vorstellung zu gewinnen, ist trotz den verhältnismäßig zahlreichen Bildnissen, die uns erhalten sind[1], nicht eben leicht. Ganz abgesehen von den unechten und den bewußt idealisierenden herrscht auch unter denen, die sich größerer Lebenswahrheit befleißigen, eine mitunter recht erhebliche Verschiedenheit in der Auffassung. Es war allem Anschein nach überhaupt nicht leicht, ihn im Bilde festzuhalten, denn wenn er nicht am Klavier saß, befand er sich in fortwährender körperlicher Unruhe und wechselte auch beständig seinen Gesichtsausdruck[2]. Das verrät einen hohen Grad von Nervosität. Angeboren war sie ihm sicher nicht — sein Wiener Bild im Galakleide vom Jahre 1762 zeigt einen durchaus gesunden, rundbäckigen, kindlich frechen Buben — sondern allem Anschein nach die

[1] Vgl. im einzelnen die Beilage „Mozart-Bildnisse". [2] Schlichtegroll a. a. O.

Folge der vielen Reisestrapazen in seiner Jugend. Denn Mozart war von Geburt ein zwar zartes, aber doch gesundes Kind, und die Schwächlichkeit, die sich in seinen auffallend vielen Krankheiten äußert, hat er sich erst allmählich teils durch äußere Überanstrengung, teils durch rastloses und ungeregeltes Arbeiten unter dem Drucke seines Genies zugezogen. Wohl fällt davon ein Teil der Schuld auf den Vater, indessen muß doch bemerkt werden, daß die Sorgfalt, die man heutzutage der gesundheitlichen Erziehung der Jugend zuwendet, der damaligen Zeit noch unbekannt war. Der Grundsatz mens sana in corpore sano galt, zumal für ein Musikerkind, noch nicht, und so geschah es, daß bei Mozart die körperliche Entwicklung nicht allein hinter der geistigen erheblich zurückblieb, sondern überhaupt nicht zu freier Entfaltung gelangte. Er blieb zeitlebens nach den Worten der Schwester „klein, hager, bleich von Farbe und ganz leer von aller Prätension in der Physiognomie und Körper"[1]. Auch sein im Verhältnis zu seiner Gestalt zu großer Kopf ist ein Zeichen dafür, daß in seiner Entwicklung Körper und Geist nicht gleichen Schritt hielten. Die beste Schilderung seiner äußeren Erscheinung gibt Niemetschek[2]:

Die Körperbildung dieses außerordentlichen Menschen hatte nichts Auszeichnendes; er war klein und sein Angesicht, wenn man das große feurige Auge ausnimmt, kündigte die Größe seines Genies nicht an. Der Blick schien unstet und zerstreut, außer wenn er bey dem Klavier saß; da änderte sich sein ganzes Antlitz! — — — Das Unansehnliche in seinem Äußern, der kleine Wuchs seines Körpers kam von seiner frühen Geistesanstrengung her und von dem Mangel an freyer Bewegung in der Zeit seiner Kindheit. Er war zwar von schönen Eltern erzeugt und soll selbst ein schönes Kind gewesen sein, aber von dem sechsten Lebensjahre an war er an eine sitzende Lebensweise gebunden, um diese Zeit fieng er schon an zu schreiben! Und wieviel hat der Mann nicht in seinem Leben, besonders in den letzten Jahren, geschrieben! Da Mozart bekanntermaßen in der Nacht am liebsten spielte und komponierte und die Arbeit oft dringend war, so kann sich Jeder vorstellen, wie sehr ein so fein organisierter Körper darunter leiden mußte! Sein früher Tod . . . . . . muß diesen Ursachen hauptsächlich zugeschrieben werden.

Das lehrt deutlich, daß die Mozart eigentümliche Sensibilität im Laufe der Zeit oft genug in Nervosität umschlug und sich in den letzten Jahren, als die körperlichen Kräfte allmählich aufgezehrt waren,

[1] Nottebohm, Mozartiana S. 111. [2] Mozart S. 44.

bis zu krankhafter Reizbarkeit steigerte. Er litt selbst unter der Unscheinbarkeit seines Äußeren und legte, offenbar um diesem Mangel abzuhelfen, besonderen Wert auf seine Kleidung. Auch war er auf seine kleinen, schönen Hände besonders stolz; ihn schon Klavierspielen zu sehen, muß ein ästhetischer Genuß gewesen sein[1]. Ja, seine Schwägerin Haibl berichtet sogar, er habe auch mit anderen Dingen, Chapeau, Taschen, Uhrband, Tischen, Stühlen beständig „gleichsam Klavier" gespielt[2].

Seine Kopfform zeigte, von ihrer Größe abgesehen, nichts Außergewöhnliches. Nur seine Ohren waren auffällig gebildet: es fehlten die Ohrläppchen, und auch die Form der Muschel wich von der gewöhnlichen ab. Indes gehört dieses „Mozartsche Ohr" keineswegs zu den Seltenheiten und hat natürlich mit dem inneren Gehör nichts zu tun[3]. Sein Haar war blond und scheint ziemlich dicht gewesen zu sein. Die Gesichtsfarbe war bleich, eine Folge der vielen Krankheiten und der ungesunden Lebensweise, ebenso wie der unstete und oft glanzlose Blick der blauen Augen, die so oft fremd in die Welt hineinschauten und nur, wenn er am Klavier saß, plötzlich in seltsamem Feuer aufleuchteten. In diesem Augenblicke war es überhaupt, als erwachte ein ganz anderer Mensch in ihm: alles Zufällige, Gewöhnliche, Gedrückte fiel von ihm ab, „ernst und versammelt ruhte dann sein Auge; auf jeder Musikbewegung drückte sich die Empfindung aus, welche er durch sein Spiel vortrug und in dem Zuhörer so mächtig wieder zu erwecken vermochte"[4].

Auch in seinen übrigen Zügen war für gewöhnlich nichts zu bemerken, was auf einen außerordentlichen Menschen hätte schließen lassen. Die Linien sind weder weich noch von besonderer charakteristischer Härte. Die breite, doch durchaus nicht auffallend hohe Stirn flieht zurück und setzt ihre Linie in der kaum durch einen leichten Einschnitt von ihr getrennten Nase fort, so daß die Linie von der Stirnhöhe bis zur Nasenspitze einen sehr stumpfen Winkel mit der Nasenwurzel als Scheitelpunkt bildet. Die Nase selbst war ziemlich groß, was auch von den Zeitgenossen bemerkt wird; den Bildern zufolge scheint sie ein mütterliches Erbteil zu sein. Der Mund war normal, aber ausdrucksvoll, die Oberlippe ziemlich groß, die Mund-

---

[1] Niemetschek S. 44. [2] Nissen S. 267 f. [3] M. Holl, Mitteilungen der Wiener anthropol. Gesellschaft, Bd. 31. [4] Niemetschek a. a. O.

winkel leicht nach oben gezogen. Das Kinn war schwach entwickelt und jedenfalls kein Zeichen für ein besonderes Maß von Energie[1].

War somit Mozart alles eher als eine schöne oder gar imponierende Erscheinung, so war er doch in seinen Jünglingsjahren nicht ohne Reiz. Ein frisches, noch unverbrauchtes, kluges Gesicht blickt uns aus diesen Bildern an, das ein gesundes Selbstbewußtsein verrät. Gegen Ende seines Lebens tut sich der allmähliche Verfall freilich auch in den Bildern kund.

[1] Dieser Schilderung liegen im wesentlichen die Bildnisse von Cignaroli, Saint Aubin (?), Bosio, Posch und Dora Stock zugrunde, vgl. die Beil. „Mozart-Bildnisse" im Anhang.

Häusliche und kameradschaftliche Verhältnisse von Ende 1782 bis 1786

Die Freundschaft mit Joseph Haydn

Trotz den ungünstigen Zeichen, unter denen Mozarts Hochzeit stattgefunden hatte, schien es, als wollte ihm das Glück während der ersten Ehejahre wieder seine Gunst zuwenden. Der Hof, die Gesellschaft, ja auch die Fachgenossen bereiteten ihm bei seinem häufigen Auftreten in der Öffentlichkeit Triumphe über Triumphe, und auch seine finanziellen Verhältnisse besserten sich derart, daß er bei einem einigermaßen geordneten Wirtschaften wohl auf einen grünen Zweig hätte kommen können.

Allerdings, ein trüber Schatten fiel von vornherein auf diese letzten glücklichen Jahre seines Lebens: der Groll des Vaters über seine Heirat, von dem dieser bei allem äußeren Nachgeben nicht abließ, und der sich nach seiner bekannten Art bei ihm bis zu harter Verbitterung steigerte. Schon am 23. August 1782 schrieb er an die Baronin von Waldstädten, nachdem er ihr für die Ausrichtung von Wolfgangs Hochzeit gedankt hatte[1]:

Als ich ein junger Pursche war, glaubte ich immer, daß diejenigen Philosophen wären, die wenig sprachen, selten lachten und gegen alle Welt eine mürrische Miene machten. Meine eigenen Begebenheiten aber haben mich nun vollkommen überzeugt, daß ich einer bin, ohne es selbst zu wissen: denn da ich als ein wahrer Vater meine Schuldigkeit gethan, — ihm in so vielen Briefen über alles die klarsten und begreiflichsten Vorstellungen gemacht, — ich auch überzeugt bin, daß er meine mühsame Umstände, meine bei einem solchen Alter höchst beschwerliche Umstände kennt und meine Herabsetzungen in Salzburg einsieht, — da er weiß, daß ich sowohl im moralischen als physikalischen Verstande durch sein Betragen aufgeopfert bin, — so bleibt mir nichts anderes übrig als ihn (da er es so wollte)

[1] B IV 291.

sich selbst zu überlassen und Gott zu bitten, daß er ihm meinen väterlichen Segen angedeyhen lasse und ihm seine göttliche Gnade nicht entziehe. Ich aber werde meine mir angeborne noch bey diesen Jahren übrige Munterkeit nicht verlieren, sondern immerhin das Beste hoffen.

Daß die Zügel der Erziehung des Sohnes allmählich seiner Hand entglitten, mußte L. Mozart schon seit der Pariser Reise klar geworden sein; die Heirat bildete nur die letzte Station auf diesem Wege. Wäre Konstanze nicht eine „Weberische“, sondern eine Frau nach Leopolds Herzen gewesen, er hätte vielleicht noch eingelenkt und sich mit der Rolle des väterlichen Freundes begnügt. So aber war das Tuch zwischen beiden auf immer zerschnitten, und das Schlimme war, daß Leopold nach dem ganzen Verlauf von Wolfgangs Verlobung mit seinem Urteil recht hatte. Wie es in ihm aussah, können wir nur mittelbar erschließen, da seine Briefe an den Sohn aus dieser Zeit nicht mehr erhalten sind — wohl möglich, daß sie Konstanze vernichtet hat. Nur von den Briefen an Marianne sind einige erhalten, und in den Stellen, die sich darin auf Wolfgang beziehen, kommt wohl noch die alte Bewunderung für seine künstlerischen Leistungen zum Ausdruck, über seine persönlichen Verhältnisse dagegen geht er entweder mit Stillschweigen oder mit offener Mißgunst hinweg.

Wolfgangs angeborene Güte ließ dagegen keine dauernde Verstimmung gegen den Vater aufkommen. Er hatte gehandelt, wie es ihm sein Gewissen geboten hatte; jetzt lag ihm alles daran, auch zu seinem Vater, dem er sich nach wie vor aufs innigste verpflichtet fühlte, wieder in ein herzliches Verhältnis zu kommen. Er war sich zwar selbst darüber vollständig klar, daß es mit der früheren Abhängigkeit von ihm auf immer vorbei war, und daß ihm der Vater namentlich künstlerisch nichts mehr zu sagen hatte. Trotzdem hielt er an der alten Sohnesliebe fest und trug auch die gelegentlichen Unfreundlichkeiten des Vaters mit schweigender Geduld. Sein feiner Herzenstakt blieb ihm auch unter diesen schwierigen Verhältnissen treu. Seine Briefe an den Vater werden von jetzt ab zwar seltener und vor allem sachlicher, aber Respektsperson ist er ihm bis ans Ende geblieben[1].

[1] Zwischen dem Brief vom 9. Juni 1784 und dem allerletzten vom 4. April 1787 klafft eine Lücke von drei Jahren. Die Erklärung dazu gibt eine Mitteilung der Schwester (Nissen, Vorwort S. XVI), der Vater habe die Briefe aus dieser Zeit wegen ihrer Beziehungen auf die Freimaurerei vernichtet. Das ist sehr wahrscheinlich; von einem anderen Grunde, der Mozart veranlaßt haben könnte, seine Briefe an den Vater einzustellen, ist nichts bekannt.

Anfangs hoffte er freilich noch, den Vater durch die persönliche Bekanntschaft mit Konstanze umstimmen zu können. Der Gedanke an eine Reise beider nach Salzburg taucht schon bald nach der Hochzeit auf. Sie beabsichtigten zuerst Anfang Oktober 1782 dorthin zu kommen und dann am 15. November, zu des Vaters Namenstag. Das erstemal machte ihnen der Besuch der russischen Herrschaften, das zweitemal die Rücksicht auf Akademien und Lehrtätigkeit einen Strich durch die Rechnung; dasselbe war den ganzen Winter über der Fall. Im Frühjahr 1783 aber bildete die vorgerückte Schwangerschaft Konstanzes das Haupthindernis. Statt dessen erreichte den Vater die Bitte des Sohnes, bei dem zu erwartenden Kinde Pate zu stehen: „es mag generis masculini oder faeminini seyn! es heißt halt: Leopold oder Leopoldine“[1]. Das Kind, ein Knabe, kam am 17. Juni zur Welt; Gevatter wurde freilich nicht sein Großvater, sondern der jüdische Baron von Wetzlar, der sich dazu gleich nach der Entbindung aufdrängte[2]. Jetzt wurde die Salzburger Reise bestimmt in Aussicht genommen, nicht ohne daß Leopold sein Mißtrauen in den Ernst der Absicht ausgesprochen hätte. Außerdem besorgte Wolfgang, der Erzbischof könnte ihn bei dieser Gelegenheit „etwan arretieren lassen“, da er ja ohne förmliche Entlassung aus dem Dienste geschieden war[3]; er schlug deshalb dem Vater eine Zusammenkunft an einem dritten Orte (München) vor. Als ihn dieser darüber beruhigt hatte, machte sich das Ehepaar Ende Juli auf den Weg.

Wolfgang kam nicht mit leeren Händen. Er brachte einige Sätze einer großen Messe mit, deren Komposition er schon in den kritischen Tagen seiner Verlobung während einer Erkrankung Konstanzes sich selbst gelobt hatte[4]. Es waren das Kyrie, Gloria, Sanctus und

---

[1] B II 226. [2] S. I 1029. Dieser erste Sohn Raymund Leopold, das „arme, dicke, fette und liebe Buberl“, ist schon im Dezember desselben Jahres wieder gestorben; vgl. B II 241. [3] Vgl. B II 225, 233. [4] Nissen S. 476 erzählt, Mozart habe die Messe für seine Frau gelobt, wenn ihre Entbindung glücklich von Statten ginge. Dem widersprechen aber Mozarts eigene Worte vom 4. Januar 1783 (B II 207): „Wegen der Moral hat es ganz seine Richtigkeit; — es ist mir nicht ohne Vorsatz aus meiner Feder geflossen — ich habe es in meinem Herzen wirklich versprochen und hoffe es auch wirklich zu halten. Meine Frau war, als ich es versprach, noch ledig — da ich aber fest entschlossen war, sie bald nach ihrer Genesung zu heyrathen, so konnte ich es leicht versprechen. Zeit und Umstände aber vereitelten unsere Reise, wie Sie selbst wissen; — zum Beweis aber der Wirklichkeit meines Versprechens kann die Spart von der Hälfte einer

Benedictus der großen Messe in Cmoll (K.-V. 427, S. XXIV. 29); das Credo war Bruchstück geblieben, das Agnus Dei fehlte ganz[1]. Ob Mozart die Messe, deren Aufführung nach einer am 23. August im Kapellhause abgehaltenen Probe am 25. in der Peterskirche stattfand, bei dieser Gelegenheit durch frühere Meßsätze ergänzt hat, wissen wir nicht; notwendig ist diese durch keinerlei Nachrichten gestützte Annahme durchaus nicht. Konstanze sang die Sopranpartie.

Auch in Salzburg selbst entfaltete Mozart eine lebhafte künstlerische Tätigkeit. Die Wiedereinführung der opera buffa in Wien hatte schon im Mai dieses Jahres sein Augenmerk auf seinen alten Librettisten Varesco in Salzburg gelenkt[2]:

Er könnte mir ein neues Buch auf sieben Personen schreiben, — — recht komisch im Ganzen. — Und wenn es dann möglich wäre, zwei gleich gute Frauenzimmer-Rollen hineinzubringen. Die eine müßte seria; die andere aber mezzo carattere seyn, aber an Güte müßten beyde Rollen ganz gleich seyn. — Das dritte Frauenzimmer kann aber ganz buffa seyn, wie auch alle Männer, wenn es nötig ist.

Im Juni hatte Varesco, der sich übrigens dabei wieder als ein sehr vorsichtig zu behandelnder Mensch erwiesen hatte, bereits einen Plan entworfen: »L'oca del Cairo«, der Mozart „ganz gut gefiel"; freilich äußerte der Dichter Zweifel an dem Gelingen, die Mozart zu folgendem bezeichnenden Bekenntnis an seinen Vater veranlaßten[3]:

Daß aber Hr. Varesco an dem incontro der opera zweifelt, finde ich sehr beleidigend für mich — das kann ich ihm versichern, daß sein Buch gewiß nicht gefällt, wenn die Musique nicht gut ist. Die Musique ist also die Hauptsache bey der opera, und wenn es also gefallen soll (und er folglich Belohnung hoffen will), so muß er mir Sachen verändern und umschmelzen, so viel und oft ich will, und nicht seinem Kopfe zu folgen, der nicht die geringste Praxis und Theaterkenntnis hat.

Es ist genau dieselbe Ansicht, die Mozart auch bei der Komposition der Entführung vertreten hatte: auf den Plan kam es ihm an, ausführen konnte ihn nach seinen eigenen Worten ebensogut ein anderer

Messe dienen, welche noch in der besten Hoffnung daliegt." Vielleicht hat Mozart die Vollendung jener Messe gelobt, als die Entbindung herannahte, ist aber dann nicht dazu gekommen. Die Stelle ist sehr wichtig, nicht allein der Messe, sondern besonders auch der darin zutage tretenden Stilwandlung halber. Der erste Satz bezieht sich auf einen nicht mehr erhaltenen Brief des Vaters. [1] Es ist also doch bedeutend mehr als die Hälfte, was darauf schließen läßt, daß Mozart seit dem 4. Januar 1783 daran weiter gearbeitet hat. [2] B II 223. [3] B II 230.

Poet. Auch hatte er sich zur selben Zeit vier Operntexte von einem andern Dichter geben lassen. Indessen bekam er von Varesco in Salzburg den ganzen ersten Akt und nahm ihn genau skizziert nach Wien mit. Das weitere Schicksal der Oper wird später zu besprechen sein.

Zur selben Zeit schrieb er für Mich. Haydn die beiden Duette für Violine und Bratsche (K.-V. 423, 424, S. XV. 1, 2). Haydn hatte vom Erzbischof den Auftrag dazu erhalten, ihm aber einer andauernden Krankheit halber nicht entsprechen können. Da sprang Mozart in alter Anhänglichkeit für ihn ein; in kurzer Zeit waren die Duette in Haydns Wohnung vollendet und wurden in dessen Namen dem Erzbischof überreicht. Mozart mag es großen Spaß gemacht haben, seinem alten Peiniger, ohne daß dieser etwas davon merkte, einen Gruß zuzusenden, vor allem aber lehren die Stücke, daß ihm der Freundschaftsdienst an Haydn recht von Herzen kam. Noch später hat dieser die Arbeiten hoch in Ehren gehalten, und auch Mozart soll sie besonders geschätzt haben. Auch mit der blinden Klavierspielerin Mar. Ther. Paradies, die damals in Salzburg weilte und mit L. Mozart befreundet war, trat er in Verkehr[1]; er hat später für sie ein Konzert geschrieben[2].

Endlich ging es auch im väterlichen Hause selbst sehr lebhaft zu. Leopold hatte die Kinder des bekannten, damals in München wirkenden Theaterdirektors Marchand, die 14jährige Margarete und den 12jährigen Heinrich, zur Erziehung bei sich aufgenommen und unterrichtete jene in Gesang und Klavierspiel, diesen in Violin- und Klavierspiel[3]. Dazu kam die neunjährige Johanna Brochard, die Tochter der bekannten Schauspielerin, die 1783—1784 von L. Mozart unterrichtet wurde[4]. Wolfgang hat an allen diesen Schülern regen Anteil genommen. Margarete Marchand, übrigens eine alte Bekannte seiner Frau von München her[5], warnte er[6], „sie sollte im Singen keinem Fuchsschwanz gleichen, denn die Leckereyen und Küssereyen sind nicht allzeit angenehm“. Er hat sie später als Frau Franz Danzis in München wieder getroffen. Heinrich Marchand dagegen erhielt die Weisung[7], „er solle sich recht auf das Staccato begeben, denn nur in diesem können die Wiener den La Motte nicht vergessen“.

[1] Wiener Mus.-Ztg. 1817, S. 289. [2] I 1015. [3] B IV 290. [4] Lipowsky, Baierisches Musiklexikon 1811, S. 36 ff. und B II 325. [5] Vgl. Konstanzes Brief vom 19. Juli 1782, B IV 381. Das Konzert der Marchands (Hammerle S. 64) fand wohl 1785, nicht 1775 statt. [6] B II 236. [7] B II 240.

Der Hauptzweck der Reise freilich, die Umstimmung des Vaters zugunsten Konstanzes, wurde nicht erreicht. Leopold wahrte zwar die äußere Form, blieb aber innerlich unversöhnt, und schlimm war, daß sich auch zwischen Marianne und Konstanze kein näheres Verhältnis herausbildete. Das ist auch später nicht anders geworden und hat natürlich auf das ehedem so herzliche Verhältnis zwischen den Geschwistern einen bösen Schatten geworfen. Mozart hatte gehofft, seine Frau würde einige der Kostbarkeiten erhalten, die ihm in seiner Jugend geschenkt worden waren[1], der Vater jedoch hielt, getreu seinem Grundsatz, daß die Familie des Sohnes nichts mehr von ihm zu erwarten habe, seine Schränke verschlossen. Natürlich war Konstanze über diesen Empfang innerlich aufs tiefste empört und hat ihn dem Schwiegervater und der Schwägerin nie vergessen. Aber auch Wolfgang schied schwer enttäuscht und verstimmt aus seiner Vaterstadt.

Ende Oktober reisten sie ab und kamen über Vöcklabruck zunächst nach Lambach, wo Wolfgang zur Freude seines alten Bekannten, des Abtes Schickmayr, in der Messe das Agnus Dei auf der Orgel begleitete und sich auch sonst auf der Orgel und dem Klavichord hören ließ, und dann nach Ebersberg bei Linz, wo er bei einer Opernaufführung im Hause des Pflegers Steurer die ganze Gesellschaft von Linz versammelt fand. In Linz selbst, wo sie am 30. Oktober ankamen, wurden sie im Hause des alten Grafen Thun mit offenen Armen aufgenommen. Am Dienstag den 4. November sollte eine Akademie stattfinden, zu der Wolfgang „über Hals und Kopf" eine neue Sinfonie schreiben mußte[2]. Es ist die Sinfonie in Cdur (K.-V. 425, S. VIII. 36), die nach Niemetschek dem Grafen Thun gewidmet war[3]. Die Gdur-Sinfonie (K.-V. 444, S. VIII. 37), die man früher dafür in Betracht zog[4], hat sich seitdem als ein Werk M. Haydns herausgestellt, zu dem Mozart nur die Adagioeinleitung geschrieben hat[5]. Von seiner Zeichnung des Ecce-homo Bildes in Linz war bereits die Rede[6].

Vom 10. Februar bis zum 25. April 1785 hat L. Mozart den Besuch seiner Kinder in Wien erwiedert. Die Briefe, die er von da aus an Marianne schreibt, zeigen durch ihren kritischen Ton, daß sich

[1] Nissen, Vorrede S. XVIII. [2] B II 236. [3] Vgl. B II 254.
[4] J[4] II 8f. [5] G. de Saint-Foix, Neue Musikzeitung 1908, Nr. 15.
[6] S. o. S. 32.

das persönliche Verhältnis nicht geändert hatte. Wolfgangs Vorschlag, ganz zu ihm nach Wien zu ziehen, konnte unter diesen Umständen auf keine Annahme rechnen. Immerhin war er gerecht genug, die Ordnung, die er in des Sohnes Haushalt vorzufinden glaubte, auch offen anzuerkennen. Auch hatte er große Freude an seinem zweiten Enkel Karl, den er Wolfgang ungemein ähnlich fand[1], und ganz der Alte war er den künstlerischen Leistungen des Sohnes gegenüber, die zu bewundern er bei der damaligen Hochflut an Akademien[2] reichlich Gelegenheit hatte. Schon am zweiten Tag nach seiner Ankunft hatte Wolfgang überdies J. Haydn zu sich zum Quartett eingeladen. Er selbst hat dabei sicher, wie er es bei derlei Gelegenheiten stets tat, die Bratsche übernommen[3]. Darüber berichtet L. Mozart am 14. Februar seiner Tochter[4]:

Es wurden die neuen Quartette gemacht, aber nur die 3 neuen, die er zu den andern 3, die wir haben, gemacht hat, — sie sind zwar ein bischen leichter, aber vortrefflich komponiert. Herr Haydn sagte mir: Ich sage Ihnen vor Gott, als ein ehrlicher Mann, Ihr Sohn ist der größte Componist, den ich von Person und dem Namen nach kenne; er hat Geschmack, und überdies die größte Compositionswissenschaft.

Man kann sich den Stolz des alten Mannes bei diesen Worten vorstellen, die ihm als der schönste Lohn für seine Mühe und Arbeit erschienen: es war wirklich der „Silberblick seines Lebens“[5].

Auch mit den Erfolgen seines Schülers Heinrich Marchand, der ihn begleitet hatte und am 2. März im Burgtheater und am 15. in der Witwensozietät auftrat, konnte er zufrieden sein. Seine alte Feindin Aloysia Lange hat er ebenfalls mehrere Male mit Wohlgefallen gehört, ihr Mann, der Schauspieler Lange, zeichnete sein Porträt[6]. Große Freude erregte sein unerwarteter Besuch bei der Fischerschen Familie[7]; auch die Baronin v. Waldstädten hat er in ihrem damaligen Wohnsitze in Klosterneuburg aufgesucht.

---

[1] B IV 300. [2] I 1014f. [3] Kelly, Rem. I 240f. berichtet von einer Quartettaufführung bei Storace, bei der Haydn die erste, Dittersdorf die zweite Geige, Mozart die Bratsche und Vanhall das Violoncell gespielt habe. E. Holmes, Life of Mozart 1878, S. 267, vermutet, daß Kelly durch einen Gedächtnisfehler Haydn und Dittersdorf vertauscht habe, da Haydn zwar ein guter Geiger, aber kein Solospieler gewesen sei, wogegen Dittersdorf damals einen großen Ruhm als Solospieler genossen hätte. [4] B IV 299. [5] J[4] II 11. [6] Der Brief darüber vom 25. März 1785 findet sich nur bei Nohl, Mozart nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen, S. 296, fehlt dagegen bei Schiedermair. [7] B IV 303.

Von besonderer Wichtigkeit ist, daß Leopold sich in Wien durch seinen Sohn bestimmen ließ, gleichfalls dem Freimaurerorden beizutreten. Die Gründe dafür scheinen zum Teil persönlicher Art gewesen zu sein, kannte er doch eine ganze Reihe von ihm hochgeschätzter Männer, die dem Orden angehörten; vor allem aber scheint es der mit den Jahren in ihm immer stärker erwachte philosophische Drang gewesen zu sein, der ihn zum Eintritt bewog. Die Salzburger Enge hatte den heimlichen Trieb zum Höheren in seiner Brust nur noch gesteigert — jetzt glaubte er ihn durch den Anschluß an die Freimaurerei befriedigen zu können. Wieweit ihm das gelungen ist, wissen wir nicht, ebensowenig, ob er der 1783 in Salzburg gegründeten Loge[1] beigetreten ist. Mit dem Sohne scheint er jedenfalls über diese Fragen im Briefwechsel geblieben zu sein[2].

In Salzburg fand er nach seiner Rückkehr eine Verfügung des Erzbischofs vor, daß ihm, da er seinen sechswöchigen Urlaub überschritten habe, „bis auf weitere Anschaffung keine Besoldung mehr verabfolgt werden sollte", falls er nicht bis Mitte Mai eingetroffen sei. Seinen Sohn sollte er nicht wieder sehen; 1787 reiste er mit Heinrich Marchand noch einmal nach München, nach Wien ist er nicht wieder gekommen. Die Komposition und den Prager Erfolg des Figaro verfolgte er, wie aus den Briefen an Marianne hervorgeht, mit der alten, warmen Anteilnahme. Die äußeren Umstände des Sohnes betrachtete er zwar mit steigender Besorgnis, lehnte jedoch jede eigene Unterstützung nach wie vor ab, nur mit seinem Rate war er ihm beizustehen bereit, und auch der wurde in der gewohnten Weise, meist nicht ohne Bitterkeit und Schärfe, erteilt. Anfang 1787 begann er zu kränkeln und schreibt am 13. Februar der Tochter aus München[3]:

> Ich befinde mich auf dieser Reise nicht schlimmer, vielmehr hoffe, daß diese Luftveränderung und Bewegung verträglicher seyn werde; denn überhaupt hat der Schluß des 67ten und Eingang des 68ten Jahres meines Alters einen großen Umsatz und Veränderung in meinem alten Körper hervorgebracht: ganz natürlich! alte Menschen werden nicht mehr jung!

Bald darauf erhielt er noch den Besuch Kellys und der Geschwister Storace[4], die ihm viel von Wien und dem Sohne berichten mußten. Dann fing er abermals an zu kränkeln und erhielt von

[1] Kreitmaier, Mozart, S. 114 f. [2] S. o. S. 26. [3] B IV 311.
[4] I 1015.

dem besorgten Wolfgang jenen uns bereits bekannten Brief vom 4. April[1] mit der Bitte, ihm doch ja über den weiteren Verlauf der Krankheit genau zu berichten.

Der Vater erholte sich nochmals, ja er lud am 26. Mai 1787 noch die Tochter mit ihrer Familie zu Pfingsten ein. Zwei Tage darauf, am 28. April, schloß er die Augen auf immer. Wolfgang war durch das Ereignis, das ihm nun doch unerwartet kam, trotzdem er schon länger damit rechnete, aufs tiefste betroffen. „Sie können sich meine Lage vorstellen", schreibt er am 29. Mai an G. v. Jacquin[2]. Viel Zeit, trüben Gedanken nachzuhängen, blieb ihm freilich jetzt so wenig wie nach dem Tode seiner Mutter. Don Giovanni stand vor der Türe.

Auch mit Cäcilie Weber, der Schwiegermutter, ließen sich die Dinge zunächst nicht günstig an. Das Ehepaar wohnte zwar mit ihr nicht in demselben Hause[3], aber trotzdem gab es gleich beim zweiten Besuche Zank und Streit, so daß man beschloß, die Besuche auf die Namenstage der Familie zu beschränken. Später besserte sich das Verhältnis. „Mozart bekam unsere selige Mutter immer lieber und sie ihn auch", berichtet Sophie Haibl; die Herzensgüte Wolfgangs entwaffnete schließlich auch diesen störrischen und minderwertigen Charakter. Vor allem scheint er sie nach Sophie Haibl durch allerhand Geschenke von Eßwaren gewonnen zu haben, die er ihr regelmäßig bei seinen Besuchen mitbrachte. Diese ihre jüngste und offenbar gutmütigste Tochter war der häufigste Gast in Mozarts Hause und hat sich durch die Pflege sowohl Konstanzes bei ihren zahlreichen Wochenbetten und Krankheiten, als auch namentlich Wolfgangs bei seiner letzten Krankheit große Verdienste erworben.

Auch mit dem Langeschen Ehepaar[4] entwickelte sich ein freundschaftlicher Verkehr. Die Ehe war nicht glücklich, hauptsächlich wegen gegenseitiger Eifersucht[5]. Aloysia war gutmütig genug, später zu bekennen, daß sie Mozarts Kunst anfangs nicht verstanden habe; im Laufe der Zeit ging ihr das Verständnis auf, und es entspann sich zwischen beiden eine aufrichtige Kameradschaft, die ihren Ausdruck in einer Anzahl Mozartscher Arien für Aloysia fand. Eine davon,

---

[1] S. o. S. 26. [2] B II 278. [3] B II 158, 184, IV 292. [4] Ein Medaillon beider in den Ephemeriden der Literatur und des Theaters, Berlin 1785. R. Freisauff, Mozarts Don Juan, 1887, S. 48. [5] Lange, Selbstbiogr. S. 118. Friedel, Briefe aus Wien S. 409.

„Nehmt meinen Dank", ist uns bereits begegnet[1], eine zweite, Mia speranza adorata (K.-V. 416, S. VI. 24), folgte am 8. Januar 1783 und wurde von Aloysia zuerst in einem Konzert auf der Mehlgrube gesungen.

Weitere Gelegenheiten ergaben sich, als die italienische Oper wieder eingeführt worden war. Hier baten ihn Aloysia und Adamberger, die als deutsche Sänger in der italienischen Oper vielfach angefeindet wurden, in P. Anfossis 1778 komponierte, 1783 in Wien aufgeführte Oper Il curioso indiscreto einige Arien einzulegen. Er war, wie immer, dazu bereit, geriet aber dabei selbst in allerlei Unannehmlichkeiten, von denen er am 2. Juli dem Vater schreibt[2]:

Die Oper — — — ist vorgestern Montags zum erstenmale gegeben worden; es gefiel gar nichts, als die 2 Arien von mir, und die 2te, welche eine Bravour-Arie ist, mußte wiederholt werden. — Nun müssen Sie wissen, daß meine Feinde so boshaft waren, schon vornhinein auszusprengen: Mozart will die Opera des Anfossi corrigiren. Ich hörte es. Ich ließ also dem Grafen Rosenberg sagen, daß ich die Arien nicht hergebe, ausgenommen, es wird Folgendes sowohl teutsch als welsch den Bücheln beygedruckt:

Avvertimento.

Le due Arie a carte 36 e a carte 102 sono state messe in musica dal Sigr. maestro Mozart, per compiacere alla Sigra. Lange, non essendo quelle state scritte dal Sig. maestro Anfossi secondo la di lei abiltà, ma per altro soggetto. Questo si vuole far noto perchè ne vada l'onore a chi conviene, senza che rimanga in alcuna parte pregiudicata la riputazione e la fama del più molto cognito Napolitano.

Es wurde beygedruckt, und ich gab die Arien her, welche sowohl mir als meiner Schwägerin unaussprechliche Ehre machten: — Und die Herren Feinde sind ganz betroffen! — Nun kömmt eine Tour des Hrn. Salieri, welche nicht so viel mir als dem armen Adamberger Schaden thut. Ich glaube, ich habe Ihnen geschrieben, daß ich auch für den Adamberger ein Rondeau gemacht habe. Bey einer kleinen Probe, da das Rondeau noch gar nicht abgeschrieben war, ruft Salieri den Adamberger auf die Seite und sagte ihm, daß der Graf Rosenberg nicht gerne sähe, daß er eine Aria hineinsetzte, und er ihm folglich als ein guter Freund rathe, es nicht zu thun. Adamberger, aufgebracht über den Rosenberg und dermalen zur Unzeit stolz, wußte sich nicht anderst zu rächen, beging die Dummheit und sagte: Nu ja, um zu zeigen, daß Adamberger schon seinen Ruhm in Wien hat, und nicht nöthig hat, sich erst durch für ihn geschriebene Musik

---

[1] I 909. [2] B II 231 f. Aloysias Erfolg bestätigt in der Berl. Litt.- und Theaterzeitg. 1783, S. 599. Lange, Selbstbiogr. S. 119.

Ehre zu machen, so wird er singen, was darin steht, und sein Lebtage keine Arie mehr einlegen. Was war der Erfolg davon? Das, daß er gar nicht gefiel, wie es auch nicht anderst möglich war! Nun reuet es ihn, aber zu spät; denn wenn er mich heute ersuchte, ihm das Rondeau zu geben, so würde ich es nicht mehr hergeben. Ich kann es sehr gut in eine meinige Opera brauchen. Das Aergste aber dabey ist, daß die Prophezeyhung seiner Frau und von mir wahr geworden ist, nämlich daß der Graf Rosenberg sammt der Direction gar kein Wort davon weiß, und daß es nur so ein Pfiff des Salieri war.

Es waren die beiden Arien Vorrei spiegarvi oh Dio[1], komponiert am 20. Juni 1783, und No no che non sei capace (K.-V. 414, 419, S. VI. 25, 26) für Aloysia und die am 21. Juni für Adamberger komponierte Arie Per pietà non ricercate (K.-V. 420, S. VI. 27)[2]. Ihre zweite Arie hat Aloysia nochmals im April 1791 in einem Konzerte für die Tonkünstler-Witwen-Gesellschaft mit Szenen aus Paisiellos Fedra gesungen; der Name Clorinda wurde dabei in Aricia verändert[3]. Eine ihrer besten Rollen war die Konstanze in Mozarts Entführung[4], nach Kellys Urteil recht eigentlich „ein Kompaß" für ihre Stimme[5], die Stephan Storace sowohl dem Umfang als der Technik nach der Bastardella zur Seite stellte. Sie wählte deshalb die Entführung für ihre Benefizvorstellung[6] und trat auch nach ihrer Genesung von schwerer Krankheit am 25. November 1785 in dieser Oper wieder erstmals auf. Auch auswärts hat sie als Konstanze, namentlich mit der Marternarie, große Triumphe gefeiert[7]. Die letzte Arie, die Mozart für sie geschrieben hat, war Ah se in ciel benigne stelle (K.-V. 538, S. VI. 38, aus Metastasios Eroe cinese I 2), komponiert am 4. März 1788. Nach allen diesen Arien zu urteilen war sie, im guten Sinne, eine Sängerin ganz nach dem Geschmack des Rokoko, eine Meisterin des Lieblich-Zarten und Gefühlvollen, von viel Geschmack im Ausdruck und von einer ungewöhn-

---

[1] Ob die Arie Ah spiegarti oh Dio (K.-V. 178, S. XXIV. 41) die erste und dann zurückgelegte Fassung desselben Stücks darstellt (J[4] II 19), ist zweifelhaft; dem Stil nach gehört sie allerdings in die erste Wiener Zeit. Auch von K.-V. 420 hat sich eine skizzierte Fassung erhalten. [2] Auf dem Autograph steht: »Il Curioso indiscreto. Atto 2do per il Sigre Adamberger, di Wolfgango Amadeo Mozart a Vienna li 21 di giunio 1783 — Rondò.« [3] Nottebohm, N.-V. zu S. VI 26. [4] Sie sang sie bei der ersten Aufführung im Kärtnertortheater am 25. November 1785, was die falsche Nachricht verursachte, sie sei überhaupt die erste Konstanze gewesen, J[4] II 20[30]. [5] Rem. I 258. [6] B II 241. [7] AMZ III 659 (Amsterdam), IV 322 (Paris).

lichen technischen Fertigkeit; die hinreißende Leidenschaft lag ihr weit weniger. Dazu stimmt Hufelands Urteil aus dem Jahre 1783, ihre Stimme sei die schönste, die er je gehört habe, ungemein angenehm und einschmeichelnd, nur etwas zu schwach für das Theater[1].

Weit weniger begabt, wenn auch gleichfalls im Besitze einer hohen und geläufigen Stimme, war die älteste der Weberschen Schwestern, Josepha[2], die erst nach ihrer Heirat mit dem Violinisten Hofer als Sängerin in Schikaneders Theater auftrat. Mozart soll große Mühe gehabt haben, ihr ihre Partien einzustudieren. Auch sie erhielt von ihm eine allerdings nur im Partiturentwurf erhaltene Arie „Schon lacht der Frühling" (K.-V. 580, S. XXIV. 48), die am 17. September 1789 als Einlage in die deutsche Bearbeitung von Paisiellos Barbier von Sevilla komponiert wurde.

Trotz den mit Anfossis Oper gemachten schlechten Erfahrungen ließ sich Mozart 1785 doch wieder herbei, in Bianchis komische Oper La villanella rapita, die am 28. November aufgeführt wurde, ein Quartett und ein Terzett einzulegen (K.-V. 479, 480, S. VI. 32, 33), komponiert am 5. und 21. November. Marco Coltellinis, des Dichters, zweite Tochter Celeste (geb. 1764) war von Kaiser Joseph selbst in Neapel, wo sie seit 1779 mit Erfolg gesungen hatte[3], Ende 1783 engagiert worden. In Wien trat sie zuerst in Cimarosas Contadina di spirito auf[4] und nahm dann die Stelle der Storace ein, die bei der ersten Aufführung von ihres Bruders Oper Gli sposi malcontenti am 1. Juni 1785[5] ihre Stimme eine Zeitlang völlig verloren hatte[6]. Ihren Mangel an Stimmitteln verstand Celeste Coltellini durch hohe musikalische Bildung, Ausdruck und ein vorzügliches Spiel wettzumachen, Vorzüge, auf die auch die beiden Mozartschen Ensembles sichtlich berechnet sind[7]. Unter den Männern ragte besonders der Darsteller des Pippo, Mandini, hervor, für den Mozart später die Partie des Grafen Almaviva schrieb, wogegen die

[1] Alsatia 1853, S. 92f. Vgl. Cramer, Magazin II 185. [2] Über sie neuerdings E. Blümml MM I 3, S. 7ff. [3] So Kelly, Rem. I 84, und Gebler, Briefw. mit Nicolai (Werner) S. 106. In den Aufführungsverzeichnissen bei Wiel (I teatri musicali veneziani nel settecento, p. 356) und Florimo (La scuola musicale napoletana IV 74, 90) erscheint sie allerdings erst von 1781 ab als Buffosängerin. 1789 errang sie als Vertreterin der Titelrolle in Paisiellos Nina in Neapel einen großen Erfolg, Florimo II 268. [4] Wiener Zeitung 1785, Nr. 29, Anh. [5] Ebenda Nr. 46, Anh. [6] Kelly I 234. [7] Cramer, Magazin II 62f. Reichardt, Mus. Monatsschr. S. 38.

Partien des Tenoristen Calvesi (Graf) und des zweiten Bassisten Bussani (Biagio) weniger hervortreten.

Aber nicht bloß Gesangskünstler wurden von Mozart mit Kompositionen bedacht, sondern auch Instrumentalvirtuosen. Im April 1784 kam die Violinspielerin Regina Strinasacchi aus Ostiglia (1764—1839), ein munteres, liebenswürdiges Mädchen, nach Wien. Mozart fand, sie habe sehr viel Geschmack und Empfindung in ihrem Spiele[1], und auch Leopold, der sie im Dezember 1785 in Salzburg hörte, bestätigt dies mit den Worten[2]:

> Sie spielt keine Note ohne Empfindung, sogar bey den Sinfonien spielt sie Alles mit Expression und ihr Adagio kann kein Mensch mit mehr Empfindung spielen als sie; ihr ganzes Herz und Seele ist bey der Melodie, die sie vorträgt, und ebenso schön ist ihr Ton und auch Kraft des Tones. Überhaupt finde, daß ein Frauenzimmer, die Talent hat, mehr mit Ausdruck spielt als eine Mannsperson.

Für sie schrieb Mozart die Violinsonate in Bdur (K.-V. 454, S. XVIII. 40), die er am 29. April 1784 mit ihr zusammen in einer Akademie im Theater spielen wollte. Aber er wurde, wie das öfter vorkam, bis zum Konzert mit der Niederschrift nicht fertig; mit Mühe erpreßte die Geigerin am Vorabend ihre Stimme von ihm und studierte sie am andern Morgen für sich ein. Mozart selbst erschien im Konzert mit einer Skizze, die nur die Violinstimme und ein paar Begleitungsfiguren und Modulationen enthielt[3], er spielte das Werk somit fast ganz aus dem Gedächtnis, was der Kaiser mit der Lorgnette von seiner Loge aus wahrnahm, und ohne jede Probe. Trotzdem verstanden sich die beiden ausgezeichnet und ernteten reichen Beifall[4].

Einen alten Bekannten aus Salzburg traf Mozart in dem Hornisten Ignaz Leutgeb (Leitgeb) in Wien wieder, wo dieser sich schon 1777 in einer Vorstadt in einem „kleinen Schneckenhäusl" eine

[1] B II 252. [2] J[4] II 30. [3] In dem in England befindlichen Autograph ist tatsächlich die Klavierstimme mit anderer Tinte geschrieben als die Geigenstimme, mit Ausnahme weniger Stellen. Konstanzes späterer Bericht von einem leeren Notenblatt (AMZ I 190) ist also eine Übertreibung. Vgl. Grove, Athenäum vom 27. Juli 1872. [4] In der Wiener Zeitung (1784, Nr. 54, S. 1560) kündigt Torricella an „von der Verfassung des berühmten Herrn Kapellmeisters Mozart drei neue Claviersonaten, wovon die dritte mit einer Violin begleitet ist, die unlängst von der berühmten Mlle. Strinasacchi im Theater mit Hrn. Mozart mit allgemeinem Beifall gespielt worden und also keiner weiteren Empfehlung bedarf". Es waren K.-V. 284, 333, 454.

Käserei eingerichtet hatte; zu diesem Zwecke hatte er bei L. Mozart ein Darlehen aufgenommen[1]. Als Wolfgang nach Wien kam, war er kümmerlicher Verhältnisse halber noch nicht in der Lage gewesen, jene Schuld abzutragen[2]. Er war ein tüchtiger Solohornist, wenn auch ohne höhere Bildung[3]. Neben seinem Käsehandel trat er noch häufig in Konzerten auf, und diesem Umstande verdanken wir eine ganze Reihe Mozartscher Hornkonzerte, die alle in diese Periode fallen (K.-V. 412, vgl. 514; 417, 447, 495, S. XII. 16—19)[4]. Freilich mußte Leutgeb dafür den ganzen Schwall des Mozartschen Übermuts über sich ergehen lassen; so mußte er sich eines dieser Stücke so verdienen, daß er alle Stimmen der Mozartschen Sinfonien und Konzerte, die dieser kunterbunt im Zimmer umherwarf, kriechend sammeln und ordnen mußte; unterdessen komponierte Mozart am Schreibtisch. Ein anderes Mal mußte er währenddessen hinter dem Ofen knien[5]. Auch die Handschrift der Konzerte trägt die Spuren dieser Laune. Eins (K.-V. 417) hat die Überschrift: „Wolfgang Amadé Mozart hat sich über den Leitgeb, Esel, Ochs und Narr erbarmt zu Wien 27. März 1783", ein anderes (K.-V. 495) ist abwechselnd mit schwarzer, roter, blauer und grüner Tinte geschrieben. In der Handschrift des Rondos (K.-V. 412 und 514) führt der Komponist sogar eine kleine Szene mit dem blasenden Hornisten auf, dessen Fehler hier sämtlich durchgehechelt werden[6].

Der Verkehr mit Leutgeb dauerte bis zu Mozarts Tode und war während Konstanzes Abwesenheit 1791 besonders lebhaft. Mozart brachte mitunter die Nacht bei ihm zu, wobei er den übermütigen

[1] B III 79. [2] B II 169. [3] Dittersdorf, Selbstbiogr. (Reclam) S. 45. [4] Die Aufschrift auf dem Rondo K.-V. 514 »Vienna Venerdì santo li 6 Aprile 1797« ist offenbar ebenfalls des Scherzes halber um 10 Jahre vordatiert. [5] J⁴ II 31[67]. Leutgeb ist am 27. April 1811 in guten Umständen gestorben. [6] So ist gleich das Tempo in der Hornstimme mit Adagio, im Orchester dagegen mit Allegro bezeichnet, und dann geht es weiter mit Zurufen: A lei Signor Asino — Animo — presto — sù via — da bravo — Coraggio — e finisci già — bestia — oh che stonatura — chi — oimè — bravo poveretto! — oh seccatura di coglioni! — ah che mi fai ridere! — ajuto — respira un poco! — avanti, avanti! — questo poi va al meglio — e non finisci nemmeno? — ah porco infame! oh come sei grazioso! — Carino! Asinino! — hahaha — respira! — Ma intoni almeno una, cazzo [pazzo?] — bravo evviva! — e vieni a seccarmi per la quarta, e Dio sia benedetto per l'ultima volta — ah termina, ti prego! — ah maledetto — anche bravura? bravo — ah! trillo di pecore — finisci? grazie al ciel! basta, basta!

Ton bis zum Schlusse festhielt. Auch das Quintett für Horn, Violine, zwei Bratschen und Baß (K.-V. 407, S. XIII. 3), das in die Jahre 1782—1784 fällt, ist für Leutgeb geschrieben, der das Autograph besaß[1].

Was es mit dem im thematischen Verzeichnis unter dem 1. April 1785 angeführten, bisher verschollenen Adur-Andante zu einem Violinkonzert für eine Bewandtnis hatte, ist nicht mehr zu ermitteln; wahrscheinlich war es auch für einen Virtuosen bestimmt[2]. Soll Mozart doch einmal einem Bettler, der ihn als angeblicher Verwandter auf der Straße ansprach, in einem nahe gelegenen Kaffeehaus ein Menuett samt Trio aufgeschrieben haben, für das jener sodann bei Mozarts Verleger das Honorar erhob[3].

Aber auch die Kehrseite dieser nur zu oft mißbrauchten Gutmütigkeit Mozarts fehlte nicht: seine rücksichtslose und oft sehr scharfe Kritik an Künstlern und Kunst. Das bekamen besonders die italienischen Sänger und Sängerinnen zu fühlen, an deren Manier er je länger je mehr auszusetzen fand. Auch gewisse Komponisten verschonte sein Tadel nicht, den er in guter Laune gern in das Gewand improvisierter Parodien am Klavier kleidete[4]. Da nach Niemetscheks Worten[5] „Verstellung und Schmeicheley seinem arglosen Herzen gleich fremd und jeder Zwang, den er seinem Geiste antun mußte, unausstehlich war", konnte es nicht ausbleiben, daß er sich durch seine Offenheit zahlreiche Feinde schuf, was er von italienischer Seite namentlich bei der Aufführung seiner Werke zu spüren bekam. Er geriet bald nach seiner Ankunft in Wien bei manchen Leuten in den Ruf eines Prahlers und böswilligen Kritikers[6]. Das hätte ihm kurz darauf sogar beinahe die Feder des Musikschriftstellers in die Hand gedrückt. Am 28. Dezember 1782 schreibt er dem Vater[7]: „Ich hätte Lust ein Buch — eine kleine musikalische Kritik mit Exemplen zu schreiben — aber NB: nicht unter meinem Namen." Die Stelle, die übrigens allein schon die Legende von dem durchaus naiven, unkritischen Mozart Lügen straft, ist ein schlagender Beweis dafür, wie klar er sich, namentlich seit dem Idomeneo und der Entführung, über seine eigenen Ziele gewesen ist. Daß jenes Buch doch nicht geschrieben

[1] Cäcilia IV 306, VI 203. [2] J⁴ II 35 denkt an den Geiger Janiewicz, der damals in Wien konzertierte, oder an Heinrich Marchand. [3] Nach Parker, Mus. mem. II 179 f. [4] Rochlitz, AMZ III 591 f. [5] S. 62. [6] B II 177. [7] B II 202.

wurde, tut nichts zur Sache; Tatsache ist jedenfalls, daß ihn sowohl sein eigenes Schaffen als das seiner Umwelt damals besonders stark zur Reflexion zwang. Mit dem Anschluß an ein einziges Vorbild nach dem Brauche seiner Jugend war es längst vorbei; jetzt vertrat er die Ansicht, daß der Künstler sich bewußt mit allen Strömungen seiner Zeit befassen müsse, wie er denn auch selbst fleißig französische Opernpartituren neben den italienischen studierte[1]. Gegen die Italiener war er in Wien kritischer als je; das beweisen seine durchaus treffenden Urteile über Righini[2] und den damals besonders beliebten Martin. Er fand „vieles in seinen Sachen wirklich sehr hübsch, aber in zehn Jahren nimmt kein Mensch mehr Notiz von ihnen"[3]. Gelegenheit zu persönlicher Bekanntschaft mit den italienischen Meistern gab es genug, seitdem die italienische Oper wieder eingerichtet war, und ein kleinerer Geist als Mozart hätte die vielen Zurücksetzungen, die er dabei erfuhr, in seinem Urteil diese Kunst und ihre Vertreter sicher entgelten lassen. Er wußte auch hier die Person von der Sache zu trennen und hielt nicht nur mit dem als Mensch höchst anständigen Engländer Steph. Storace, sondern auch mit Paisiello, dem künstlerisch weit gefährlicheren Mitbewerber, gute Kameradschaft. Paisiello war 1784 von Petersburg nach Wien gekommen und hier mit den höchsten Ehren aufgenommen worden. Sein Barbiere di Seviglia wurde sofort aufgeführt; gleich darauf erhielt er den Auftrag zu einer neuen Oper, deren Dichtung dem trefflichen Hofpoeten G. B. Casti übertragen wurde. Es war der Re Teodoro in Venezia (nach Voltaires Candide), eines der originellsten und gehaltvollsten Opernbücher jener Zeit[4]. Was Mozart dem Italiener künstlerisch zu verdanken hatte, wissen wir bereits[5]; er urteilte auch persönlich sehr günstig über dessen Kunst[6]. Kein Wunder, daß er jetzt auch unmittelbare Fühlung mit ihm suchte. Paisiello war von den großen Buffokomponisten der einzige, mit dem Mozart auch persönlich in näheren Verkehr getreten ist. Er legte Wert darauf, daß eine seiner Schülerinnen dem Italiener von seinen Kompositionen vorspielte[7], dieser aber bat sich die Partitur des Idomeneo zum Studium aus[8].

[1] I 709. [2] I 976. [3] Rochlitz, AMZ I 116; Sievers, Mozart und Süßmayer S. XXII f. [4] Nach J. Frank in Prutz' Deutschem Museum II 24 stammte die Idee von Joseph II. selbst; es sollte eine Satire auf den Aufenthalt Gustavs III. von Schweden in Venedig im Jahre 1783 sein. Vgl. Kelly, Rem. I 238 f. [5] I 430 ff. [6] Rochlitz, AMZ I 115. [7] I 1007. [8] Bridi, Brevi notizie p. 47.

Im selben Jahre wie Paisiello kam noch ein anderer großer Italiener auf der Durchreise nach Petersburg durch Wien, G. Sarti[1], den Mozart ebenfalls persönlich kennen lernte. „Sarti ist ein rechtschaffener, braver Mann!“, schreibt er am 9. Juni 1784 dem Vater[2], „ich habe ihm sehr viel gespielt, endlich auch Variationen auf eine seinige Aria gemacht, woran er sehr viele Freude gehabt hat.“ Später hat Sarti freilich eine sehr hochmütige und absprechende Kritik über einzelne Stellen in Mozarts Quartetten geschrieben, worin er sich beklagt, daß Barbaren ohne jedes Gehör es sich einfallen ließen zu komponieren. Er merkt Fehler an, „wie sie nur ein Klavierspieler machen könne, der dis und es nicht zu unterscheiden wisse“, und schließt mit den Rousseauschen Worten: »De la musique pour faire boucher ses oreilles!«[3] Diese Kritik ist nur ein deutlicher Beweis dafür, wie sehr die italienischen Musiker bereits damals die Fühlung nicht allein mit der deutschen, sondern mit der Instrumentalmusik überhaupt verloren hatten.

Auch den Vertretern der Instrumentalmusik gegenüber wahrte Mozart sein unbefangenes Urteil. Gefielen ihm ihre Leistungen, so setzte er seine ganze Persönlichkeit für sie ein. So berichtet Adalbert Gyrowetz von der wohlwollenden Art, wie er ihn dereinst in Wien eingeführt habe[4]:

> Er betrachtete den noch sehr jungen Gyrowetz mit einer so anteilnehmenden Miene, als wollte er sagen: „Armer junger Mensch, du betrittst zum erstenmal den Pfad der großen Welt und erwartest mit Bangigkeit von deinem Schicksal die Ergebnisse der künftigen Zeit.“ — — Aufgemuntert durch dessen Leutseligkeit und Gutmütigkeit bat er ihn, einen Blick auf seine jugendlichen Arbeiten, welche in sechs Sinfonien bestanden, zu werfen und ihm darüber sein Urteil zu sagen. Mozart als wahrer Menschenfreund willfahrte seiner Bitte, durchsah die Arbeiten, belobte sie und versprach dem jungen Künstler eine dieser Sinfonien in seinem Konzerte im Saale zur Mehlgrube, wo Mozart Konzerte auf Pränumeration gab [1785], aufführen zu lassen, welches dann auch an einem Donnerstag erfolgte. Die Sinfonie wurde im Konzertsaale auf der Mehlgrube durch das vollständige Theaterorchester aufgeführt und erhielt allgemeinen Beifall. Mozart nahm mit seiner angeborenen Herzensgüte den jungen Künstler bei der Hand und stellte ihn als den Autor der Sinfonie dem Publikum vor.

[1] Vgl. I 254 ff. [2] B II 258 f. Es sind die Variationen über Come un agnello aus Sartis Fra due litiganti il terzo gode (K.-V. 460, S. XXI. 12), eine damals in Wien sehr beliebte Oper. Das Thema kehrt in der Tafelmusik des zweiten Don-Giovanni-Finales wieder. [3] AMZ XXXIV 373 f., XXVI 540. [4] Selbstbiographie, neu herausg. von A. Einstein, Leipzig 1915, S. 12 f.

Bei seiner bekannten scharfen und selbständigen Art zu urteilen fehlten natürlich auch die Tadler nicht. Nicht als wäre Mozart empfindlich gewesen. Er dachte im Gegenteil viel zu objektiv, um nicht alle gegen ihn und seine Kunst vorgebrachten Einwände ernstlich zu prüfen, aber gerade diese Objektivität veranlaßte ihn zu schärfster Abwehr des Vorwurfes, der in das Herz seiner Kunst traf: „allzufeurigen Geistes und allzuausschweifender Phantasie"[1]. Es war nur das Recht des Genies, das er da dem Banausentum gegenüber ausübte. Unter denen, die ihn nicht bloß nicht verstanden, sondern ihm auch noch Neid und Mißgunst entgegenbrachten, war der hartnäckigste Leopold Kozeluch (1752—1818). Dieser Mann, der als Klavierspieler und -lehrer damals in Wien einen ziemlichen Ruf genoß und auch bei Hofe unterrichtete, gehörte zu den Musikern, die durch selbstgefälliges Auftreten und beständige Stänkereien von sich reden zu machen suchten. Zunächst hatte er Haydn auf dem Striche und suchte auch Mozart gegen ihn einzunehmen[2]; als das nicht gelang, erkor er diesen zur Zielscheibe seiner hämischen Angriffe, fand z. B. die Ouvertüre zum Don Giovanni fehlerhaft[3], die zur Zauberflöte[4] gelehrt tuend, und äußerte bei der Prager Titusaufführung seine Gehässigkeit gegen Mozart so laut, daß er sich die Sympathie seiner böhmischen Landsleute dauernd verscherzte[5]. Später hat er dann in der Bearbeitung schottischer Lieder den Wettbewerb auch noch mit Beethoven aufgenommen, der sich freilich gegen jeden Vergleich mit Kozeluch energisch wehrte und ihm dabei das Prädikat miserabilis verlieh[6]. Neben diesem Manne, dem somit in der Biographie der drei Klassiker die Rolle des Thersites zufällt, ist als Gegner Mozarts der allerdings weit ungefährlichere Kreibich zu erwähnen[7].

Das Verhältnis Mozarts zu Gluck ist über einige gelegentliche Zusammenkünfte, zu denen der Anlaß von Gluck ausging[8], nicht hinausgediehen. Mozart ist dem älteren Meister gegenüber ein leises

[1] Rochlitz, AMZ I 145. [2] Bei der Aufführung eines neuen Haydnschen Quartetts setzte er Mozart gegenüber allerhand daran aus und sagte bei einem kühnen Übergang: „Das hätte ich nicht so gemacht!" „Ich auch nicht", versetzte jener, „aber wissen Sie warum? weil weder Sie noch ich auf diesen Einfall gekommen wären." Vgl. Niemetschek S. 61. Rochlitz, AMZ I 53. Griesinger, Biogr. Notizen über J. Haydn, S. 105. Nissen S. 681 (mit Beziehung auf Kozeluch). [3] Bohemia 1856, S. 127. [4] Nach Mitteilung Jahns II[4] 42. [5] AMZ II 516. [6] Thayer, Beethoven III, 2. Aufl. (Riemann), S. 271f. [7] I 888. [8] I 895.

Mißtrauen nie losgeworden, das der Gluck ziemlich abgeneigte Vater zudem stets wachzuhalten verstand[1]; bei der großen Verschiedenheit der Persönlichkeiten und Kunstziele beider war ja auch ein näheres Verhältnis so gut wie ausgeschlossen. Auch Glucks Freundschaft mit Salieri mußte Mozarts Verdacht erregen. Indessen hat sich Gluck nach allem, was wir wissen, ihm gegenüber nicht allein korrekt, sondern wohlwollend und freundschaftlich gezeigt. Auch mit Dittersdorf, der anerkanntermaßen eine besondere Hochachtung vor Mozart hatte, scheint kein näherer Verkehr bestanden zu haben; allerdings hielt sich Dittersdorf während jener Zeit nur vorübergehend in Wien auf.

Dagegen wurde das freundschaftliche Verhältnis zu Joseph Haydn immer herzlicher. Wann sich dieses Band angesponnen hat, läßt sich nicht mehr genau bestimmen. Haydn stand, als Mozart nach Wien kam, in Esterhaz in Diensten, kam aber sowohl allein, als auch mit seinem Fürsten sehr häufig nach Wien und feierte hier als Komponist große Triumphe; Gelegenheit, ihn persönlich kennen zu lernen, war also reichlich vorhanden. Trotzdem erwähnt Mozart Haydns Namen erst 1784 (24. April) in einem Briefe an den Vater[2]:

> Dann sind dermalen Quartetten heraus von einem gewissen Pleyel, dieser ist ein Scholar von Joseph Haydn. Wenn Sie selbige noch nicht kennen, so suchen Sie sie zu bekommen, es ist der Mühe wert. Sie sind sehr gut geschrieben, und sehr angenehm, Sie werden auch gleich seinen Meister herauskennen. Gut — und glücklich für die Musik, wenn Pleyel seiner Zeit im Stande ist, uns Haydn zu remplacieren!

Das beweist zwar große Hochachtung vor Haydn, aber noch keine näheren Beziehungen. Aber schon im Jahre darauf nennt ihn Mozart in der Zueignungsschrift seiner sechs neuen Quartette[3] »mio caro amico«; auch vernehmen wir das freundschaftliche Du gegenüber dem 24 Jahre älteren Meister, nachdem wir die beiden bereits im Februar dieses Jahres gelegentlich des Besuches L. Mozarts in sehr vertrau-

---

[1] B III 352. Auch hinter Mozarts Worten vom 17. August 1782 (B II 180): „Wegen dem Gluck habe den nämlichen Gedanken, den Sie, mein liebster Vater, mir geschrieben", scheint eine ähnliche Mahnung Leopolds zur Vorsicht zu stecken. [2] B II 252. Ignaz Pleyel (1757—1831) wurde später zuerst Kapellmeister am Münster zu Straßburg, wirkte von 1792—1795 in London, von da ab als Komponist, Musikverleger und Leiter einer Pianofortefabrik in Paris. [3] B II 267; vgl. Beil. IV 4.

lichem Umgang gefunden haben[1]. Es ist nicht ausgeschlossen, daß es wiederum der Freimaurerorden war, dem wir dieses engere Verhältnis verdanken, denn gerade Anfang Februar 1785 trat auch Haydn dem Orden bei, allerdings einer anderen Loge als der Mozartschen[2]. Jene Zueignungsschrift ist ein schönes Beispiel für Mozarts Sinnesart, die neben der herzlichen Zuneigung die Ehrerbietung vor den Jahren und dem Genius des Freundes nicht vergißt: wie ein Vater seine Kinder, so vertraut er seine jüngsten Werke dem Wohlwollen des bewährten Freundes an. Auch künstlerisch fühlte er sich Haydn tief verpflichtet; er fand, die Dedikation sei seine Schuldigkeit gewesen, „denn ich habe von Haydn erst gelernt, wie man Quartette schreiben müsse"[3]. Niemetschek berichtet[4]: „Es war gewiß rührend, wenn er von den beyden Haydn oder andern großen Meistern sprach: man glaubte nicht den allgewaltigen Mozart, sondern einen ihrer begeisterten Schüler zu hören."

Dieses rückhaltlose Lob Mozarts wiegt um so schwerer, als Haydn damals in Wien zwar bereits einen starken Anhang, aber auch noch eine scharfe Gegnerschaft hatte, an deren Spitze Kaiser Joseph II. selbst stand. Er war kein Freund der Haydnschen „Späße"[5], und man erkennt deutlich aus diesem Widerstand, daß die Erweiterung des Gedankenkreises der Sinfonie durch Zufuhr volkstümlicher Elemente, wie wir sie eben Haydn verdanken, von einem großen Teile der italienisch gesinnten Partei als stilwidrig empfunden wurde. Manchen Fachgenossen in Wien mochte außerdem der beim Fürsten Esterhazy bedienstete Haydn als ein unwillkommener Außenseiter erscheinen — kurz, Haydn hatte allen Grund, sich über die große Zahl seiner Tadler und Neider zu beklagen[6]. Um so mehr freute es ihn, von einem Manne wie Mozart anerkannt zu werden, dessen Größe er selbst rückhaltlos bewunderte — man denke nur an die angeführten Worte L. Mozart gegenüber[7]. Er wurde nicht müde, diese seine Ansicht auch öffentlich zu vertreten. Als man in Prag neben

[1] S. o. S. 43. [2] Pohl, Haydn II 207 f. [3] Rochlitz, AMZ I 53, 116. [4] S. 60. [5] Reichardt, AMZ XV 667. Reise nach Wien II 91. Dittersdorf, Selbstbiogr. S. 176 f. [6] Bei Übersendung einer Sonate schrieb er Artaria (8. Februar 1780): „Übrigens hoffe ich mir mit dieser Arbeit wenigstens bey der einsichtsvollen Welt Ehre zu machen; die Critic derselben wird bloß von Neidern (deren ich eine Menge habe) betrachtet werden"; und ähnliche Äußerungen finden sich öfter. [7] S. o. S. 43.

Figaro und Don Giovanni auch eine Oper von ihm aufzuführen wünschte, antwortete er dem Provinzialoberverwalter Roth[1]:

Sie verlangen eine opera buffa von mir; recht herzlich gern, wenn Sie Lust haben, von meiner Singkomposition etwas für sich allein zu besitzen. Aber um sie auf dem Theater zu Prag aufzuführen, kann ich Ihnen dießfalls nicht dienen, weil alle meine Opern zu viel auf unser Personale gebunden sind, und außerdem nie die Wirkung hervorbringen würden, die ich nach der Lokalität berechnet habe. Ganz was anders wär es, wenn ich das unschätzbare Glück hätte ein ganz neues Buch für das dasige Theater zu komponiren. Aber auch da hätte ich noch viel zu wagen, indem der große Mozart schwerlich jemanden andern zur Seite haben kann. Denn, könnt ich jedem Musikfreunde, besonders aber den Großen, die unnachahmlichen Arbeiten Mozarts so tief und mit einem solchen musikalischen Verstande, mit einer so großen Empfindung in die Seele prägen, als ich sie begreife und empfinde: so würden die Nationen wetteifern, ein solches Kleinod in ihren Ringmauern zu besitzen. Prag soll den theuern Mann festhalten — aber auch belohnen; denn ohne dieses ist die Geschichte großer Genien traurig, und giebt der Nachwelt wenig Aufmunterung zum fernern Bestreben; weswegen leider! so viel hoffnungsvolle Geister darniederliegen. Mich zürnet es, daß dieser einzige Mozart noch nicht bey einem kaiserlichen oder königlichen Hofe engagirt ist. Verzeihen Sie, wenn ich aus dem Geleise komme: ich habe den Mann zu lieb.

Das war 1787, als Haydn von Mozarts Anstellung in Wien noch nichts wußte und sich über seine äußere Lage Sorge machte. Als dann 1788 Don Giovanni einen heftigen Streit der Meinungen in Wien entfachte, soll Haydn, um seine Ansicht befragt, geantwortet haben: „Ich kann den Streit nicht ausmachen, aber das weiß ich, daß Mozart der größte Komponist ist, den die Welt jetzt hat[2]." Dabei war Haydn sehr stolz auf seine eigenen Opern; von seiner Isola disabitata und Fedeltà premiata versicherte er 1781 Artaria, dergleichen sei in Paris noch nie und vielleicht ebensowenig in Wien gehört worden, und von seiner Armida meldet er im März 1784, sie sei mit großem Beifall aufgeführt worden und gelte für sein bestes Werk[3]. Das setzt seine Bescheidenheit gegenüber Mozart erst in das rechte Licht. Aber auch in der Instrumental- und Kirchenmusik war es nicht anders: Haydn sagte einmal, wenn Mozart nichts anderes geschrieben hätte als seine Violinquartette und das Requiem,

[1] Niemetschek S. 51 f. Nissen S. 643. Der Ausspruch Haydns, den er 1791 beim Krönungsfest getan haben soll (Griesinger a. a. O. S. 104): „Wo Mozart ist, kann Haydn sich nicht zeigen", ist apokryph. Haydn war damals überhaupt in London. [2] Rochlitz, AMZ I 52. [3] Nohl, Musikerbriefe S. 84, 93. Griesinger S. 25.

er würde allein dadurch unsterblich geworden sein[1]. Mit Tränen in den Augen versicherte er, Mozarts Klavierspiel könne er in seinem Leben nicht vergessen: „Das gieng ans Herz!"[2] Auch später ließ er sich keine Gelegenheit zum Anhören Mozartscher Musik entgehen und beteuerte oft, er habe nie ein Werk von ihm gehört, ohne etwas daraus zu lernen[3]. Als er 1790 in seine Einöde von Esterhaz zurückgekehrt war, weckte ihn der „fatale Nordwind", als er „eben am besten die Opera Le Nozze di Figaro zu hören träumte"[4], und dem Musikalienhändler Broderip riet er dringend, die Mozartschen Manuskripte anzukaufen, mit den Worten: „Er war in Wahrheit ein großer Musiker. Ich werde oft von meinen Freunden damit geschmeichelt, einiges Genie zu haben, doch er stand weit über mir[5]."

Der persönliche Verkehr zwischen beiden war einfach und herzlich. Mozart pflegte Haydn „Papa" zu nennen, um dem älteren Freunde seine Liebe und Verehrung zugleich zu bezeugen, und hat damit unfreiwillig den Anlaß zu jenem albernen Geschwätz vom „Papa Haydn" als einem gemütlichen, aber natürlich längst „überwundenen" Philister gegeben, wodurch noch heute so mancher unfreiwillige Komiker zu zeigen vermeint, daß er selbst kein Philister sei. Der Verkehr zwischen beiden beschränkte sich nur auf kurze Zeit im Jahre, da Haydns Brotherr Wien nicht besonders liebte, nur im Winter mit seinem Kapellmeister auf einige Monate dorthin kam und ihm außer dieser Zeit ungern Urlaub erteilte[6]. Nach seinem Tode und der Auflösung der Kapelle im Jahre 1790 zog Haydn zwar ganz nach Wien, allein schon im Dezember dieses Jahres erschien Salomon und lud ihn nach London ein. Mozart riet dem Freunde im Hinblick auf sein vorgerücktes Alter und seine Unkenntnis des Englischen ab, Haydn aber meinte, er sei zwar alt, aber noch munter und bei Kräften, und seine Sprache verstehe man in der ganzen Welt[7]. Der Tag der Abreise (15. Dezember) vereinigte die Freunde zum letzten Male; Mozart hatte dabei, wie in jenen Jahren so häufig, trübe Gedanken an Tod und Nimmerwiedersehen und mußte sich von dem selbst tief bewegten Haydn trösten lassen[8]. Sie haben sich nicht mehr wiedergesehen, dagegen scheinen während Haydns Abwesenheit allerhand gute Freunde

[1] Stadler, Verteidigung der Echtheit des Mozartschen Requiem S. 27. [2] Griesinger S. 104. [3] Carpani, Le Haydine p. 201 f. [4] Nohl, Musikerbriefe S. 114. [5] Pohl, Haydn II 213. [6] Griesinger S. 23. [7] Pohl, Haydn II 251. [8] Pohl a. a. O.

am Werke gewesen zu sein, sie auseinanderzubringen[1]. Der unerwartete Verlust des Freundes erschütterte Haydn aufs tiefste; er ist den Eindruck sein ganzes Leben nicht losgeworden. An Puchberg schrieb er 1792 aus London[2]: „Ich war über seinen Tod eine geraume Zeit ganz außer mir und konnte es nicht glauben, daß die Vorsicht so schnell einen unersetzlichen Mann in die andere Welt fordern sollte."

So ist Haydn der einzige ebenbürtige Kunstgenosse gewesen, der Mozart auch persönlich näher trat, der einzige, der ihn aus seinem eigenen Wesen, als Künstler, zu begreifen vermochte. Hier fand Mozart wirkliche, innere Anteilnahme; seine übrigen Freunde brachten es nicht über eine wenn auch noch so ehrlich gemeinte Bewunderung hinaus, sie begeisterten sich im besten Falle für die Wirkungen, die von seiner Kunst ausgingen, ohne sein Wesen zu verstehen. Von Haydn aber durfte er mehr erwarten. Nur darf dabei freilich nicht vergessen werden, daß Haydns Einfluß sich wesentlich auf die Form bezieht, unter der er seinen eigenen, bereits errungenen Lebensinhalt betätigte. Er stand innerlich zu diesem neuen „Vorbild" doch ganz anders als zu den früheren, vor allem zu Chr. Bach und Schobert. Diese hatten in seiner Seele irgendeinen Gefühlsgehalt zurückgelassen, der auch in seiner Kunst zum Ausdruck kam, sie hatten sein Weltbild nach irgendwelcher Seite hin bereichert. Bei Haydn dagegen war dies weit weniger der Fall. Nicht nur daß Mozart selbst damals weit selbständiger war, es war doch eine breite Kluft, die ihn von Haydns gesamter Welt- und Kunstanschauung trennte. Haydn war der letzte musikalische Prophet einer alten, festgeschlossenen Kultur, der des ancien régime mit seiner ganzen Fülle von Geist und Lebensfreude, Mozart dagegen der Sohn eines jüngeren, bürgerlichen Geschlechts, das jene Kultur bereits stark ins Wanken gebracht hatte[3]. Was für jenen noch einheitlich, klar und übersichtlich war, das wurde für Mozart bereits zum Problem. Die Geschlossenheit des Welt-

[1] Am 13. Oktober 1791 schreibt Haydn an Frau v. Genzinger (Nohl, Musikerbriefe S. 135): „Die meinige schrieb mir, allein ich kann es nicht glauben, daß Mozart mich sehr herabsetzen sollte. Ich verzeihe es ihm." Da ist schon die Quelle recht trübe, denn Haydns Frau, die „höllische Bestie", wie er sie selbst einmal genannt hat, war „eine boshafte Natur und suchte ihren Mann geflissentlich zu ärgern" (Pohl, Haydn I 197). [2] Nottebohm, Mozartiana S. 10. Vgl. auch Nohl, Musikerbriefe S. 140. Noch 1807 sagte Haydn unter Tränen: „Verzeihen Sie mir, ich muß immer weinen beim Namen meines Mozarts." Wiener Zeitg. f. Theater 1808, III 207. [3] H. Kretzschmar, Führer I⁴ 169 ff.

bildes, die Haydn sein enges Verwachsensein mit jener Adelskultur gewährleistete, mußte er sich durch die Kraft seiner eigenen Persönlichkeit erst erringen. So hat ihm Haydn, der das phantasievolle Wesen des Österreichers mit dem norddeutschen Sinn für straffe Konzentration der Gedanken verband, wohl neue Formen und Möglichkeiten gegeben, sein inneres Erleben auszudrücken, aber einen neuen Gehalt hat er diesem Erleben eigentlich nicht hinzugefügt. Die selbständige, harmonische Entwicklung von Mozarts Kunst ist durch den verstärkten Haydnschen Einfluß nicht gestört worden, wohl aber hat der Mozartsche die Kunst des alternden Haydn gelegentlich aus der Bahn gebracht, wo er ihre Phänomene rein musikalisch übernahm, ohne die Fühlung mit ihrem geistigen Untergrund gewonnen zu haben.

Trotz alledem dürfen wir die Freundschaft beider nicht unterschätzen. Mag Haydn an Mozarts Welt- und Kunstanschauung noch so vieles fremd geblieben sein, eines verstand er als ebenbürtiger Künstler wie kein zweiter: die innere Not, die den Freund zum Schaffen trieb. War er doch selbst der Überzeugung, nur das Werkzeug einer höheren Macht zu sein. Dem Freunde in jener Not beizustehen, gegen alles Unverständnis und alle Feindschaft der äußeren Welt, hielt er für seine vornehmste Freundespflicht, mochten ihm selbst auch die Ziele jenes Höhenfluges noch nicht klar sein. Das beweist sein Urteil über den Don Giovanni: er getraut sich nicht, „den Streit auszumachen", aber er weiß, daß dessen Gegenstand hoch über alle Verunglimpfung wie Verhimmelung erhaben ist. Das ist die Freundschaft des wirklich großen Künstlers. Ein gütiges Geschick hat Mozart diesen Freund in einer Zeit zugeführt, da es um ihn und um seine Kunst immer einsamer zu werden begann; seine Zustimmung war für ihn wirklich eine Hilfe, über der er die Ratlosigkeit oder Gegnerschaft der übrigen vergessen konnte.

In weitem Abstand folgen die übrigen Freunde dieser Jahre. Sie sind Mozart treue und hilfsbereite Kameraden gewesen, mit manchen davon, die ihm der Freimaurerorden an die Seite führte, mag er auch einen lebhafteren Gedankenaustausch über ethische Fragen gepflogen haben, an seinem inneren Leben und damit auch an seiner Kunst hatten sie nur einen geringen Anteil, trotz den geselligen Kompositionen, die wir diesen Bekanntschaften verdanken. Am herzlichsten scheint das Verhältnis zu der Familie des berühmten Botanikers

Jos. Franz von Jacquin gewesen zu sein (1727—1817), die uns Car. Pichler sehr anschaulich geschildert hat[1]:

Sie war schon vor 60—70 Jahren ein helleuchtendes Augenmerk für die wissenschaftliche Welt in und außer Wien und auch ihrer angenehmen geselligen Verhältnisse wegen von Vielen gesucht. Wenn die Gelehrten oder gelehrt sein wollenden den berühmten Vater und den ihm nachstrebenden Sohn, den Nachfolger seines Vaters, Jos. Frz. v. Jacquin[2], aufsuchten, so sammelte sich die jüngere Welt um den jüngern Sohn Gottfried, den ein lebhaft gebildeter Geist, ein ausgezeichnetes Talent für Musik, mit einer angenehmen Stimme verbunden, zum Mittelpunkt des heitern Kreises machte, und um seine Schwester Franziska, die noch jetzt lebende Frau v. Lagusius[3]. Da wurden nun an den Mittwochs-Abenden, die, seit ich denken kann in diesem Hause der Geselligkeit gewidmet waren, auch selbst im Winter, wann die Familie Jacquin im botanischen Garten wohnte[4], in den Zimmern des Vaters gelehrte Gespräche geführt, und wir jungen Leute plauderten, scherzten, machten Musik, spielten kleine Spiele und unterhielten uns vortrefflich.

Mozart hatte den jüngeren Sohn Gottfried besonders ins Herz geschlossen. Der musikalisch hoch begabte junge Mann hatte ein feuriges, unruhiges Temperament. Er schrieb am 11. April 1787 in Mozarts Stammbuch:

Wahres Genie, ohne Herz ist Unding — denn nicht hoher Verstand allein, nicht Imagination, nicht beide zusammen machen Genie — Liebe! Liebe! ist die Seele des Genies.

Er war es, dem Mozart gelegentlich einer Liebelei kleine Strafpredigten hielt, und den er auf „die Seligkeit" hinweist, „welche eine wahre, vernünftige Liebe verschafft"[5].

Wie glücklich sich Mozart in dem Jacquinschen Hause gefühlt hat, lehrt der Brief, den er am 14. Januar 1787 über seine glänzende Aufnahme in Prag an Gottfried schrieb; er ist für Mozarts damalige gute Laune sehr bezeichnend[6]:

Heute endlich war ich so glücklich einen Augenblick zu finden, um mich um das Wohlseyn Ihrer lieben Eltern und des ganzen Jacquinschen Hauses

---

[1] Denkw. I 179 f. [2] Am 24. April 1787 schrieb er in Mozarts Stammbuch:

Tibi qui possis
Blandus auritas fidibus canoris
ducere quercus
in amicitiae tesseram. [Jos. Franc. a Jacquin.

[3] I 1006. [4] Eine Schöpfung Maria Theresias in der Vorstadt Landstraße (Nicolai, Reise III 34 f.). Als Mozart dort in der Nähe wohnte, war natürlich sein Verkehr mit dem Jacquinschen Hause besonders lebhaft. [5] B II 282; vgl. I 998. [6] B II 274.

erkundigen zu können. Ich hoffe und wünsche von Herzen, daß Sie sich alle so wohl befinden mögen als wir beyde uns befinden. Ich muß Ihnen aufrichtig gestehen, daß (obwohl ich hier alle möglichen Höflichkeiten und Ehren genieße und Prag in der That ein sehr schöner und angenehmer Ort ist) ich mich doch recht sehr wieder nach Wien sehne, und glauben Sie mir, der Hauptgegenstand davon ist gewiß Ihr Haus. Wenn ich bedenke, daß ich nach meiner Zurückkunft nur eine kurze Zeit noch das Vergnügen genießen kann, in Ihrer werthen Gesellschaft zu seyn und dann auf so lange — und vielleicht auf immer dieses Vergnügen werde entbehren müssen, dann fühle ich erst ganz die Freundschaft und Achtung, welche ich gegen Ihr ganzes Haus hege. Nun leben Sie wohl, liebster Freund, liebster Hikkiti Horky! Das ist Ihr Name, daß Sie es wissen, wir haben uns allen auf unserer Reise Namen erfunden, hier folgen sie. Ich Punkitititi. Meine Frau Schabla Pumfa. Hofer Rozka Pumpa. Stadler Notschibikitschibi. Joseph mein Bedienter Sagadarata. Der Goukerl mein Hund Schomanntzky — die Madme. Quallenberg Runzifunzi. Madsell. Crux Ps. der Ramlo Schurimuri. Der Freystädtler Goulimauli. Haben Sie die Güte, letzterem seinen Namen zu communizieren. Nun adieu. — — Ich bitte Ihren würdigen Eltern meinen Respekt zu melden, und Ihren H. Brudern (welchen man allenfalls blatterizzi nennen könnte) für mich 1000mal zu embrassieren. Ihrer Frl. Schwester (der Sigra. Dini mini niri küsse ich 100000mal die Hände. — — Schreiben Sie mir bald — — ich will sehen, ob Sie so mein Freund sind, wie ich so ganz der ihrige bin und ewig seyn werde.

Auch über die späteren Vorbereitungen zum Don Giovanni und über den Erfolg dieser Oper berichtet er dem Freunde und bedauert nur eines, daß er und Bridi nicht anwesend seien, um an seinem Glücke Anteil zu nehmen[1]. Wie wichtig ihm das Haus Jacquin war, zeigt das Postskriptum des zweiten Briefes:

Daß sich Ihre lieben Eltern, Ihre Frl. Schwester und Hr. Bruder meiner gar nicht sollten erinnert haben? — Das ist mir unglaublich. — Ich schiebe es ganz auf Ihre Vergessenheit, mein Freund, und schmeichle mir, mich nicht zu betrügen.

Der erwähnte Giuf. Ant. Bridi war ein junger Kaufmann aus Roveredo, mit einer schönen, wohlgebildeten Tenorstimme begabt und dadurch wie durch seinen Charakter und seine Bildung ein sehr beliebter Gesellschafter[2]. Bei der Aufführung des Idomeneo im Auerspergschen Theater hatte er eine Rolle, wahrscheinlich die des Ido-

[1] B II 279 ff., 282 f. [2] Reichardt, Reise nach Wien I 466. Kelly, Rem. I 221.

meneo, übernommen[1] und gedachte auch noch später in Dankbarkeit der Freundschaft, die ihm Mozart entgegengebracht habe[2].

Wir verdanken dieser Freundschaft eine ganze Reihe von Werken, deren bedeutendstes Stück das für Franziska v. Jacquin geschriebene, am 5. August 1786 vollendete Es dur-Trio für Klavier, Klarinette und Bratsche (K.-V. 498, S. XVII. 7) ist. Die übrigen gehören in das Gebiet traulicher, oft humoristisch gefärbter Hauskunst. Das bekannteste davon ist das sog. Bandl-Terzett (K.-V. 441, S. VII. 17, „Das Bändchen"), das etwa im Jahre 1783 komponiert sein mag. Es verdankt seine Entstehung einem Zufall: Mozart hatte seiner Frau ein neues Band geschenkt, das sie zu einer Spazierfahrt mit Jacquin anlegen wollte, aber nicht finden konnte. Sie rief ihrem Manne zu: „Liebes Mandl, wo ist 's Bandl?", worauf beide mit Jacquin im Verein das Band suchten. Jacquin fand es schließlich auch, wollte es aber nicht hergeben, sondern hielt es in die Höhe, so daß es das kleine Mozartsche Ehepaar vergeblich zu erhaschen suchte. Alles Bitten, Schelten und Lachen half nichts, schließlich fuhr sogar noch der Hund Jacquin bellend zwischen die Beine. Jetzt gab er das Band her und meinte, diese Szene eigne sich besonders für ein komisches Terzett. Mozart ging darauf ein, machte sich selbst einen Text im Wiener Dialekt, der die Situation im allgemeinen wiedergab, komponierte ihn und übersandte ihn Jacquin[3].

Von weiteren Kompositionen für die Jacquins sind zunächst einige Lieder zu nennen: „Am Geburtstag des kleinen Fritz" und „Das Traumbild" (K.-V. 529, 530, S. VII. 32, 33), am 6. November 1787 komponiert[4], auch „Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte" (K.-V. 520, S. VII. 29) trägt den Vermerk: „Den 26. Mai 1787, in Herrn Gottfried von Jacquins Zimmer, Landstraße." Ferner gehören aller Wahrscheinlichkeit nach die sechs erhaltenen

[1] AMZ XXVI 92. [2] Brevi notizie intorno ad alcuni compositori di musica, Rovereto 1827, p. 51. Auch im Tagebuch Konstanzes kommt sein Name öfters vor, MM 2. Jahrgang, Heft 2—3. [3] Brief an Jacquin vom 14. Januar 1787: „Es giebt sich ja von selbst, daß wir ein kleines Quatuor in Caritatis camera (und das schöne Bandel Hammera) unter uns werden gemacht haben." B II 273. [4] So berichtete Konstanze später, nur daß sie statt Jacquins fälschlich van Swieten nannte. Auf einem Bruchstück der Originalpartitur (mit Quartettbegleitung) stehen die Namen Konstanze, Mozart und Jacquin. Das 1856 unter Mozarts Namen erschienene Quintett Oh come lieto in seno (K.-V. 244 Anh.) stammt aus A. Cartellieris Oper Il segreto.

Kanzonetten für zwei Sopran- und eine Baßstimme auf italienische Texte hierher, die gleich so manchen Liedern in Wien zum Teil unter Gottfried v. Jacquins Namen gingen[1]. Es sind die metastasianischen Ecco quel fiero istante, Mi lagnerò tacendo und Più non si trovano[2] (K.-V. 436, 437, 549, S. VI. 30, 31, 41), außerdem Luci care, luci belle, Due pupille amabili (K.-V. 346, 439) und Se lontan ben mio tu sei (K.-V. 438, S. XXIV. 46). Von Mozarts Hand ist dazu noch eine Begleitung von zwei Klarinetten und einem Bassetthorn (oder drei Bassetthörnern) erhalten. Daß diese Stücke, wie Jahn meint[3], ursprünglich ohne jede Begleitung gedacht waren, scheint mir im Hinblick auf die gesamte damalige Praxis doch recht fraglich; man wird doch zum mindesten eine akkordische Klavierbegleitung annehmen müssen. Daß sie durch Hinzufügung der Bläserbegleitung außerordentlich gewinnen, steht außer Frage[4].

Ein Seitenstück zum Bandl-Terzett bildet das komische Quartett Caro mio Druck und Schluck (K.-V. Anh. 5, S. XXIV. 50), eine Ehestandsszene zwischen Mozart, Konstanze und zwei Freunden H. und F., von Mozart in einem derben Gemisch von Deutsch und Italienisch verfaßt. Das Stück ist nur fragmentarisch erhalten, auch fehlt die Klavierbegleitung, die Mozart wahrscheinlich gar nicht aufgeschrieben hat[5]. Da er in einem Briefe an seine Frau vom 13. April 1789 darauf anspielt[6], ist es wohl nicht lange vor der Dresdener Reise entstanden.

---

[1] Umgekehrt galt noch lange die Baßarie Io ti lascio, o cara (K.-V. 245, Anh.) von Jacquin für ein Werk Mozarts. [2] Es ist das einzige, das Mozart selbst in seinem Verzeichnis unter dem 16. Juli 1788 erwähnt, während die andern fünf unter seinen Autographen erhalten sind. [3] II[4] 57. [4] K.-V. 437 ist im Kl.-Auszug MBM März 1901 herausgegeben. Das Autograph der Begleitungen besitzt Jul. André in Frankfurt a. M., ebenso das der Singstimmen von K.-V. 437. Die Singstimmen von K.-V. 436 und den ersten sieben Takten von K.-V. 438 besitzt das Stift Kremsmünster. K.-V. 346 und 439 konnten in die G.-A. nicht aufgenommen werden, da, wie es scheint, die Singstimmen verloren sind. Die Begleitungen hat Mozart auf einem Bogen zusammengeschrieben; auf der ersten Seite bemerkt er: „Von diesen vier Stücken muß jede Stimme herausgezogen werden — es wird noch ein Stück nachfolgen.“ Vgl. Gr. Waldersee im R.-B. zu S. VI. 30, 31. [D]. [5] Die Witwe hatte später Beethoven gebeten, den Baß dazu zu setzen, bald darauf jedoch bemerkt, das Stück brauche keinen Baß. Daß eine Begleitung nötig ist, geht allein aus Mozarts Aufschrift hervor. [6] B II 292 f.

Endlich gehören zu diesen geselligen Gelegenheitswerken auch die verschiedenen **Kanons**, die sich wohl über die ganze Wiener Zeit hin verteilen. Mozart hat damit ein uraltes Stück Volksmusik kultiviert, dessen Anfänge bis in die ersten Jahrhunderte der mehrstimmigen Musik überhaupt zurückreichen. Zu seiner Zeit haben sich von seinen Bekannten namentlich Padre **Martini** und die beiden **Haydn** damit befaßt[1]. Unter Mozarts Namen waren ebenfalls viele im Umlauf, von denen freilich nicht alle echt sind[2]; nicht unwichtig für seine Teilnahme an der ganzen Gattung ist die Tatsache, daß er sich alte Werke dieser Art selbst abgeschrieben hat[3]. In seinem thematischen Verzeichnis führt er folgende Kanons als seine eigenen an: Alleluja, Ave Maria, Lacrimoso son io, Grechtelts enk, Nascoso, Gehn wir im Prater, Difficile lectu, O du eselhafter Peierl, Bona nox, Caro bell' idol (K.-V. 553—562, S. VII. 52—61). Sie sind mit Ausnahme der dreistimmigen Difficile lectu und Caro bell' idol vierstimmig. Dazu kommen noch der sechsstimmige „Laßt froh uns sein" und der dreistimmige „Nichts labt mich mehr" (K.-V. 231, 233, S. VII. 44, 46), beide mit unterlegtem Text statt des ursprünglichen, nicht gut wiederzugebenden, und der vierstimmige „Lieber Freystädtler" (= „Wer nicht liebt", K.-V. 232, S. XXIV. 52, VII. 45). Im Autograph sind endlich vorhanden der sechsstimmige „Wo der perlende Wein", der dreistimmige „Heiterkeit und leichtes Blut" und der Kanon für drei vierstimmige Chöre »V' amo di core« (K.-V. 347, 507, 348, S. VII. 48—50)[4]; da sich hierfür noch keine fremden Originale

---

[1] Martinis canoni berneschi waren nach Carpani (Le Haydine p. 113) allgemein verbreitet. Ein unter Mozarts Namen laufender Kanon M. Haydns: „Sch ... nieder, armer Sünder" bezog sich nach Neukomms Mitteilung (J II⁴ 61⁴⁷) auf eine bestimmte Person in Salzburg, ein anderer Kanon M. Haydns findet sich in der Caecilia XVI 212 abgedruckt. J. Haydn hatte in seinem Schlafzimmer 46 Kanons von seiner Komposition unter Glas und Rahmen aufgehängt. [2] In S. VII. 41—61 der G.-A. bringt Nottebohm 21 Kanons, weiter drei S. XXIV. 51—53, von denen der erste textlos, der zweite mit S. VII. 45 identisch, aber auf den ursprünglichen Text gesetzt ist; über den dritten vgl. J⁴ I 134. [3] So stammt K.-V. 227 von W. **Bird** (gest. 1623), abgedruckt bei Mattheson, Vollk. Kapellmeister S. 409, K.-V. 226 aus A. **Kirchers** Musurgia I 386, K.-V. 235 von **Ph. E. Bach** bei Kirnberger, Kunst des reinen Satzes II 235 (K.-V. Anh. 284 e) Die Witwe (Notteb. S. 132) hat 1799 13 Kanons als im Original vorhanden bezeichnet, dabei aber K.-V. 557, der sicher von Mozart ist, nicht mit aufgeführt. [4] Vgl. den Rev.-Ber. K.-V. 507 erscheint auch im Breitkopfschen Katalog (133, Nr. 14) und bei Nissen (Anh. S. 19), der ihn als unvollendete Arietta be-

feststellen ließen, wird man wohl an Mozarts Verfasserschaft festhalten dürfen. Alle übrigen sind teils unecht, teils zweifelhaft[1]. Auch die Zeit der Entstehung bleibt bei den meisten im unklaren. Wenn Mozart einmal in seinem thematischen Verzeichnis unter dem 2. September 1788 acht vierstimmige und zwei dreistimmige Kanons aufführt, so handelt es sich höchst wahrscheinlich nicht um das Komponieren neuer, sondern um das Zusammenschreiben älterer Stücke zu irgendwelchem Zwecke. Findet sich darunter doch auch der vierstimmige Kanon (K.-V. 560, S. VII. 59 b):

O Du eselhafter Peierl! o Du peirlischer Esel! Du bist so faul als wie ein Gaul, der weder Kopf noch Haxen hat; mit Dir ist gar nichts anzufangen, ich seh Dich noch am Galgen hangen; Du dummer Gaul, Du bist so faul! Du dummer Peierl bist so faul als wie ein Gaul; o lieber Freund — verzeihe mir! Nepomuk! Peierl! verzeihe mir!

Der also Beehrte war der später in München gestorbene Tenorist Joh. Nep. Peierl, der 1785 von Salzburg, wo er mit seiner Frau mehrere Jahre auf dem Theater gesungen hatte, auf kurze Zeit nach Wien gekommen und mit Mozart bekannt geworden war. Er wurde wegen seiner eigentümlichen Aussprache oft gehänselt, und auch Mozart schrieb deshalb einen dreistimmigen Kanon auf ihn auf einen Text, der dadurch eine komische Wirkung machte[2]. Als die Sänger am Schlusse aber das Blatt umwandten, fiel ihr Auge eben auf jenen anderen Kanon „O Du eselhafter Peierl"[3]. Er fand großen Beifall und wurde nachmals, auf andere Personen leicht umgedichtet, noch

zeichnet; die Witwe führt ihn in dem genannten Verzeichnisse getrennt von den übrigen Kanons auf. Ein anderer Kanon, „Laß immer", erscheint ebenfalls als Mozartisch in Form eines Adagios für zwei Bassetthörner und Fagott (K.-V. 410, S. X. 15); es ist aber nicht zu entscheiden, ob die vokale oder die instrumentale Fassung die frühere war, vgl. K.-V. S. 586. [1] Ein sehr bekannter Kanon „Im Grab ists finster" — wie die dezente Fassung lautet — ist sehr zweifelhaft, trotzdem sich L. v. Sonnleithner erinnerte, einen drei- oder vierstimmigen, Mozart zugeschriebenen Strophengesang auf diesen Text gesungen zu haben (K.-V. Anh. 5). Der als Mozartisch von Zelter (Briefw. I 388) erwähnte Kanon „Hätts nicht gedacht, daß Fischgräten so stechen täten" ist von Wenzel Müller. [2] Über Peierl vgl. Lipowski, Baierisches Musiklexikon S. 239 ff. Er war von 1785—1787 in Wien. Der Mozartsche Kanon ist Difficile lectu mihi Mars et jonicu; das letzte Wort verwandelt sich beim Singen in cujoni. [3] Näheres darüber Caecilia I 179 f. (mit Faksimile des die beiden Kanons enthaltenden Blattes).

viel gesungen[1]. Der Kanon auf Freystädter (K.-V. 232) muß ebenfalls in Wien entstanden sein, da Freystädter erst in Wien Mozarts Schüler wurde[2]. Wie rasch Mozart derartige Stücke hinwarf, beweist der Kanon, den er dem Thomaskantor Doles in Leipzig am Abend vor seiner Abreise nach Berlin komponierte, als dieser mit seinem Sohne ihn um eine Zeile zum Abschied bat[3]. Nach 5—6 Minuten hatte sowohl der Vater als der Sohn ein Notenblatt mit einem dreistimmigen Kanon darauf in der Hand, zunächst ohne Text; der eine wies lange Noten auf und klang sehr wehmütig, der andere lauter Achtel und klang lustig. Erst als sie bemerkten, daß man auch beide zusammen singen könne, schrieb Mozart den Text darunter, unter den einen: „Lebet wohl, wir sehn uns wieder!“, unter den anderen: „Heult noch gar wie alte Weiber.“ Leider ist dieser Doppelkanon nicht erhalten. Es war unter diesen Umständen kein Wunder, daß in der Folgezeit Mozart verschiedene andere scherzhafte Kompositionen ähnlichen Stiles zugeschrieben wurden, so z. B. die sog. komische oder Schulmeistermesse[4].

Zu den musikalischen Freundschaftsdiensten, die Mozart gelegentlich erwies, gehörten, wie in früherer Zeit, auch die Lieder. In unserem Zeitabschnitt entstanden außer der am 26. März 1785 komponierten Gesellenreise „Die ihr in einem neuen Grade“ (K.-V. 468, S. VII. 18), einem Freimaurerliede auf einen Text von Joh. Franz v. Ratschky, die drei Lieder „Der Zauberer“, „Die Zufriedenheit“ und „Die betrogene Welt“ vom 7. Mai 1785 (K.-V. 472—474, S. VII. 19—21, alle drei von Chr. F. Weiße) und Göthes „Veilchen“ vom 8. Juni 1785 (K.-V. 476, S. VII. 22), ferner das „Lied der Freiheit“ (Al. Blumauer), das im folgenden Jahre erschien[5] (K.-V. 506, S. VII. 25). Endlich gehören ihrem Stil nach höchst wahrscheinlich in die Zeit zwischen 1784—1786 die beiden Lieder: „Wie unglücklich bin ich nit“ und „O heiliges Band“ (K.-V. 147,

[1] Im thematischen Verzeichnis heißt der Kanon „O du eselhafter Martin“ (S. VII. 59). André und später S. Dehn in Berlin besaßen ihn von Mozarts Hand geschrieben und mit dem Namen Jakob statt Martin. [2] I 1008. [3] Rochlitz, AMZ III 450 f. [4] Sie stammt nach Carpani (Le Haydine, p. 112 f.) von dem Chorherrn zu St. Florian Aumann und wird fälschlich auch Haydn zugeschrieben. Eine Abschrift im Salzburger Mozarteum nennt M. Haydn als Autor und bemerkt, Mozart habe die 2 Violinen ad libitum dazu gesetzt (K.-V. Anh. 236). Das »Motet burlesque« (Nocte dieque bibamus) ist nach Köchel (Anh. 244a) wahrscheinlich französischen Ursprungs. [5] Im Wiener Musenalmanach für 1786.

148, S. VII. 3, 4), deren Dichter sich noch nicht haben feststellen lassen. Jenes scheint Konstanze gewidmet zu sein[1], dieses deutet durch seinen Text auf freimaurerische Beziehungen hin[2].

In allen diesen Beziehungen gibt sich die teils gutmütig derbe, teils anmutige, jedenfalls aber immer daseinsfrohe Seite von Mozarts Wesen kund. Daneben forderte jedoch auch der Drang nach dem Höheren, Übersinnlichen immer stärker seine Rechte. Ihn zu befriedigen gab ihm weder seine Häuslichkeit noch der Verkehr mit seinen ungebildeten Kunstgenossen Gelegenheit, wohl aber setzte er dafür die größte Hoffnung auf eine Institution, die damals fast das ganze gebildete Wien in ihre Kreise zog: den Freimaurerorden.

[1] Nach Berichten von Zeitgenossen soll es scherzweise an die schöne Therese Horeischy, die Tochter eines Salzburger Kontrabassisten, gerichtet sein (vgl. Köchels Zusatz zu 147), was aber im Hinblick auf seine ganze Haltung recht unwahrscheinlich ist. [2] Die beiden Lieder, die man früher irrtümlicherweise in eine weit frühere Zeit setzte, in die Jahre nach 1784 verwiesen zu haben ist das Verdienst J. E. Engls (vgl. Köchels Zusatz); ihm folgen WSF II 426.

Mozart und die Freimaurerei

Mozarts Zugehörigkeit zum Freimaurerorden hat in seinem menschlichen und künstlerischen Bilde so tiefe Spuren hinterlassen, daß sie unbedingt ein eigenes Kapitel verdient; ja sie ist geradezu unerläßlich für die Kenntnis seiner gesamten weiteren geistigen Entwicklung[1].

Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts trägt ein merkwürdig zwiespältiges Gesicht. Rousseau hatte das Gefühl von der Tyrannis des Rationalismus befreit und den einzelnen seinen Wert gegenüber der Gesellschaft kennen gelehrt, aber trotzdem war die Aufklärung alten Schlages noch nicht tot, sondern wirkte weiter, sei es in unverfälschter Form oder in Anpassung an die neuen Ideale mit dem Bestreben, das Neue, das sie nicht hindern konnte, doch wenigstens mit ihrem Geiste zu durchdringen. So kreuzten sich geraume Zeit hindurch die verschiedensten Strömungen, mystische Schwärmerei, die nicht selten in überspannte Empfindelei ausartete, und nüchternster Rationalismus, idealstes Streben nach Menschheitsbeglückung und realster, schrankenloser Lebensgenuß. Das Ergebnis dieser Gärung war schließlich ein neues Humanitätsideal, das in verschiedenartiger Abschattierung in Lessings Nathan, Schillers Carlos, Göthes Iphigenie und — Mozarts Zauberflöte seinen höchsten künstlerischen Ausdruck fand. Man begann jetzt „den Menschen" zu studieren, ihn auf sich selbst zurückzuführen und die von den Fesseln der Konvention befreite Kultur aus dem eigenen Inneren neu aufzubauen. Diese Selbsteinkehr, die oft bis zur Selbstquälerei ging, sollte das Verhältnis des Menschen zu Gott und dem Nächsten erkennen und regeln und so den Weg zum Ideal des „tugendhaften" Menschen frei machen. Tugend aber

---

[1] Vgl. darüber J II^4 105 ff. G. Schubert, Mozart und die Freimaurerei, Berlin 1890. A. Fellner, MBM Oktober 1902. R. Koch, Mozart, Freimaurer und Illuminaten, Reichenhall 1911. Kreitmaier, Mozart 1919, S. 113 ff. Im allgemeinen vgl. L. Lewis, Geschichte der Freimaurerei in Österreich, Wien 1861.

bezeichnete im tätigen, strebenden Sinne das höchste geistige Gut, das dem gebildeten Menschen von damals überhaupt erreichbar schien. Was religiös veranlagte Naturen zur Erkenntnis ihres Verhältnisses zu Gott anwandten, sollte den weltlich gestimmten dazu dienen, die eigene Persönlichkeit auszubilden und zu vertiefen. Aber dieser Zug zur Selbstbeobachtung war weit davon entfernt, den einzelnen von seinesgleichen abzuschließen. Im Gegenteil, das nach der Entwurzlung des Glaubens an die allein selig machende gesellschaftliche Konvention mächtig erstarkende Gefühl, daß alle Menschen Brüder seien, erweckte die Überzeugung, daß jenes ethische Ideal nur durch gegenseitige Unterstützung zu erreichen und nur durch solche wechselseitige Hilfe jener schöne Traum des 18. Jahrhunderts vom allgemeinen Menschenglück zu verwirklichen sei. So entstand ein schwärmerischer Kultus der Freundschaft, wie ihn die Welt seitdem nicht wieder erlebt hat, und auch die Auswüchse, die das entfesselte Gefühl hervorbrachte, sind ja sattsam bekannt. Zahllose offene und geheime Gesellschaften schlossen sich zu solcher Selbstbildung zusammen, in denen viel positive ethische Arbeit geleistet, aber auch viel unklare und ungesunde Mystik getrieben wurde. Die Kirche aber war, zumal im josephinischen Wien, durchaus in die Verteidigung gedrängt, die ihr um so schwerer wurde, je mehr auch sie unter dem Einfluß der „Freigeisterei" zu leiden hatte[1]. Es fehlte ihr außerdem gerade damals die Fähigkeit, besonders die Gebildeten zu fesseln, ihre wirksamste Waffe aber, der Jesuitenorden, war ihr 1773 entwunden worden. Wohl regten sich in den radikalen Kreisen, namentlich in dem 1777 gestifteten Illuminatenorden, unmittelbar kirchenfeindliche Bestrebungen, im allgemeinen aber bestand auch in religiösen Dingen Toleranz, und so kam es, daß z. B. der Freimaurerorden eine ganze Menge gläubiger Katholiken in seinen Reihen sah.

Es war unter diesen Umständen kein Wunder, daß gerade er damals in eine besondere Blütezeit eintrat. Seine eigenen Reihen erfuhren einen beträchtlichen Zuwachs, aber auch eine ganze Anzahl anderer, ursprünglich selbständiger geheimer Verbände schloß sich ihm in irgendwelcher Weise an. Seine Riten bildeten für den damaligen mystischen Drang nach Wunder und Geheimnis einen starken Anziehungspunkt, und vielen Gebildeten erschien er als die gegebene Stätte, sich unter

[1] Kreitmaier S. 104 f.

brüderlichem Seelenaustausch dem ethischen Ideal der Zeit zu nähern. Endlich kam unter dem geheimnisvollen Zeremoniell auch die rationalistische Seite des damaligen Geisteslebens zu ihrem Rechte. Gewiß deckte dieses verlockende Gewand auch allerlei Unklarheit, Aberwitz, ja positiven Betrug. Aber das lag weniger an der Freimaurerei, als an den allgemeinen Strömungen der Zeit: wo von Weltbeglückung geträumt wird, pflegt auch das Geschäft der Wundermänner und Schwindler zu blühen. Sie entbehrten dabei damals sogar eines gewissen genialen Anstrichs nicht, wie die Beispiele Casanovas, Cagliostros und — Schikaneders zeigen[1]. Andererseits standen aber gerade die Besten der Nation, Friedrich d. Gr., Lessing, Herder, Wieland und Göthe dem Orden mehr oder weniger nahe. Man lese nur nach, was Göthe, der sich nach seinem Briefwechsel mit Ludwig Ysenburg von Buri schon 1764/65 einem maurerischen Kränzchen genähert hatte, noch 1813 zum Andenken „des edlen Dichters, Bruders und Freundes Wieland" gesagt hat[2]. Wieland selbst aber erklärte[3], daß durch den „geistigen Tempelbau" des Freimaurerordens nichts anderes angedeutet sei, als „das ernste, tätige und anhaltende Streben aller echten und redlichen Maurer, vor allem sich selbst, und dann auch soviel möglich die übrigen mit ihm verbrüderten Menschen dem Ideal der Humanität, dem was der Mensch, gleichsam als ein lebendiger Stein in der ewigen Stadt Gottes zu sein bestimmt ist, und wozu er schon in seinem rohen Naturzustand alle Anlagen hat, durch unermüdete Bearbeitung immer näher zu bringen[4]".

In Wien begannen bald nach dem Regierungsantritt Josephs II. dank dessen bekannten Toleranzbestrebungen auch für die Freimaurerei goldene Tage. Die Seele der Bewegung wurde der Wirkl. Hofrat Ignaz Edler von Born (1742—1791), der 1781 die Loge „zur wahren Eintracht" begründete[5]. Ihr Zweck war Schutz und Förderung der neu errungenen Gedankenfreiheit und Bekämpfung des für abergläubisch und schwarmgeistig gehaltenen Mönchtums. Es gelang Born bald, die angesehensten geistigen Führer des damaligen Wiens, wie Feßler[6], K. L. Reinhold, Alxinger, Blumauer, Haschka, Leon, Ratschky, Denis, Gemmingen, Gebler und Sonnen-

[1] Engel, Gesch. des Illuminatenordens, Berlin 1906. [2] Werke (Jubil.-Ausg.) XXXVII 11 ff. [3] Werke LIII 435. [4] Vgl. auch (Keßler v. Sprengseisen) Anti-Saint-Nicaise S. 62. [5] K. L. Reinholds Leben S. 18 f. Schubert S. 14 f. [6] Über ihn vgl. Schubert S. 43 f.

fels um sein Banner zu scharen[1] und mit den Seinen, gedeckt von der stillschweigenden Gunst des Kaisers, eine ausgedehnte literarische Tätigkeit zu entfalten, deren wirkungsvollste Früchte seine und Blumauers Satiren auf das Mönchtum waren. Das wissenschaftliche Organ des Kreises war die von Blumauer herausgegebene Wiener Realzeitung, die einen hartnäckigen Feldzug gegen Aberglauben und Vorurteile aller Art eröffnete; allgemeinen freimaurerischen Interessen diente das gleichfalls von Blumauer redigierte „Journal für Freymaurer" (1784—1786).

Das Beispiel Borns fand bald Nachfolge: 1785 gab es in Wien bereits acht Logen. Freilich hielt mit dieser äußeren Erweiterung die innere Vertiefung keineswegs gleichen Schritt. Die Freimaurerei wurde bei den leichtlebigen Wienern Mode; viele traten ihr aus Neugierde, plattem Wunderglauben oder gar aus Streberei bei[2].

Der Orden der Freimaurerei trieb sein Wesen mit einer fast lächerlichen Öffentlichkeit und Ostentation. Freimaurerlieder wurden gedruckt, componirt und allgemein gesungen. Man trug Freimaurerzeichen als joujoux an den Uhren, die Damen empfingen weiße Handschuhe von Lehrlingen und Gesellen, und mehrere Modeartikel hießen à la franc-maçon. Viele Männer ließen sich aus Neugier aufnehmen, traten in den Orden und genossen wenigstens die Freuden der Tafellogen. Andere hatten andere Absichten. Es war damals nicht unnützlich, zu dieser Brüderschaft zu gehören, welche in allen Collegien Mitglieder hatte und überall den Vorsteher, Präsidenten, Gouverneur in ihren Schoß zu ziehen verstanden hatte. Da half dann ein Bruder dem andern; die Bruderschaft unterstützte sich überall, wer nicht dazu gehörte, fand oft Hindernisse: dies lockte viele. Wieder Andere, die ehrlicher oder beschränkter waren, suchten mit gläubigem Sinn höhere Geheimnisse und glaubten Aufschlüsse über geheime Wissenschaften, über den Stein der Weisen, über Umgang mit Geistern in dem Orden zu erhalten. — Wohlthätig waren die Freimaurer gewiß; in ihren Versammlungen wurden sehr oft Collecten für Arme und Verunglückte gemacht.

Da griff Kaiser Joseph selbst ein[3]: in einem Handbillett vom 11. Dezember 1785 erkannte er den Orden unter dem Vorbehalt gewisser Reformen zwar an und stellte ihn unter den Schutz des Staates, befahl aber zugleich die Zusammenziehung jener acht Logen

---

[1] Gebler trat 1784 der Loge bei, vgl. Werner, Aus dem josephin. Wien S. 157.
[2] C. Pichler, Denkwürd. I 105 f. Werner a. a. O. S. 124, 126.
[3] Auch von Joseph II. wird berichtet, er habe sich eine Zeitlang mit dem Gedanken an den Eintritt in den Orden getragen, zumal als der russische Großfürst aufgenommen worden war. Es kam indessen nicht dazu, Engl S. 193.

in drei. Er betonte dabei, daß er von seinen Geheimnissen weder etwas wisse, noch zu wissen begehre; tatsächlich scheint es ihm darauf angekommen zu sein, den Orden unter straffere Aufsicht zu bekommen und dadurch vor den immer zahlreicher werdenden Anfeindungen zu schützen; hatte doch in Bayern zusammen mit dem Kampf gegen die Illuminaten bereits auch eine Verfolgung der Freimaurer begonnen. Es war darum kein Wunder, daß jener Erlaß von den einen als ein Zeichen besonderer Gunst, von den andern aber als ein gefährlicher Schlag gegen die Maurerei überhaupt empfunden wurde. Zu diesen gehörte auch Born, der jetzt mannigfach angegriffen wurde[1]. Er zog sich 1786 ganz von der Loge zurück[2], und seinem Vorgang folgten andere, so z. B. auch Gebler[3]. Trotzdem und trotz den wachsenden Angriffen auf den Orden behielt er doch noch zahlreiche Anhänger, darunter z. B. den uns bereits bekannten Loibl[4], in dessen Wohnung die Sitzungen der Loge stattfanden, und Mozart.

Wann Mozart in den Orden eingetreten ist, läßt sich nicht genau feststellen. Es muß vor dem März 1785 gewesen sein, da Leopold um diese Zeit aufgenommen wurde und Wolfgang damals bereits Mitglied war[5]. Sein Eintritt wurde einer neueren Vermutung zufolge durch Otto Frhrn. von Gemmingen, Mozarts alten Bekannten von Mannheim her, veranlaßt, der im Sommer 1782 von dort nach Wien übergesiedelt[6] und bald Großmeister der Loge „Zur Wohltätigkeit" geworden war. Mozart trat in die Loge „Zur gekrönten Hoffnung im Orient in Wien" ein, der viele adlige und reiche Männer angehörten; man machte ihr auch aus diesem Grunde eine

[1] Dazu gehört sein Zusammenstoß mit Jos. Kratter, das sog. Freimaurerautodafé, das eine ganze Reihe Flugschriften hervorrief. [2] Voigt an Hufeland (Aus Weimars Glanzzeit S. 46 f.) Baggesen, Briefw. I 304. [3] Brief an Nicolai vom 17. April 1786 bei Werner a. a. O. [4] I 1027. Seine Tochter erinnerte sich noch, wie ihr Vater im Talar beim Kerzenschimmer sich vor einem Kruzifix in der Bibel lesend auf die Sitzungen vorbereitete. Die Kinder sahen bei diesen mit Erstaunen die Herren um den Tisch sitzen und mit ernsten Gesichtern Reden halten. [5] Nissen S. 642. Koch vermutet a. a. O., Mozart sei schon im Herbst 1784 eingetreten, da er im März die Gesellenreise (s. o.) komponiert habe und die Beförderung zum Gesellen erst 6—12 Monate nach der Aufnahme erfolgt sei. Indessen ist durchaus nicht ausgemacht, daß Mozart das Lied für seine eigene Beförderung zum Gesellen geschrieben hat. Vgl. Kreitmaier a. a. O. S. 117. Jedenfalls gehörte Mozart der Loge seit März 1785 an. Vgl. Engl, Mozart, S. 7, Fellner a. a. O. [6] I 549, 749. Meyer, L. Schröder I 380.

Vorliebe für glänzende Festessen zum Vorwurf[1]. Am 11. Dezember 1785 wurde Mozarts Loge mit denen „Zur Wohltätigkeit“ und „Zu den drei Feuern“ zu einer neuen „Zur neugekrönten Hoffnung“ verschmolzen, deren Großmeister Franz Graf von Esterhazy war.

Die Gründe, die Mozart zum Eintritt veranlaßten, liegen in seinem Charakter und seiner bisherigen Entwicklung klar zutage. Wer Streberei dahinter wittert, hat den Meister nie gekannt[2]. Wir haben sein Bedürfnis nach Freundschaft und das Humanitätsideal als die immer deutlicher hervortretende Grundlage seiner Sittlichkeit bereits kennen gelernt[3]. Aus dem kleinbürgerlichen Stilleben in Salzburg hatten ihn seine Reisen wie im Fluge fast durch die ganze gebildete Welt dahingeführt, und mit Mühe hatte seine Persönlichkeit alle die wechselnden Eindrücke verarbeiten können. Jetzt war er seßhaft und zugleich des ganzen in ihm beschlossenen Reichtums bewußt geworden. Da war es nur natürlich, daß sich in ihm, wie in jedem großen Manne, der instinktive Drang regte, sich bewußt in der Welt zurechtzufinden, zumal in einer Welt wie der seinigen, die an unausgeglichenen Widersprüchen besonders reich war. Die Kirche allein befriedigte ihn nicht mehr, trotzdem er nach wie vor ihr treuer Sohn blieb. Daß er, wie sein Vater, gegen ihre Diener, die „Pfaffen“, gelegentlich sehr kritisch war, wissen wir bereits[4], und diese Kritik ist nach dem Eintritt beider in den Orden natürlich noch schärfer geworden. Aber das allein hätte ihn sicher nicht zum Eintritt bewogen, vielmehr ergriff ihn der allgemeine Drang jener Zeit, den Glauben vom äußerlichen Gottesdienst loszulösen und die Forderung des persönlichen Verhältnisses zu Gott durch das religiöse Erlebnis zu verwirklichen. Nach dem Verhältnis zu Gott aber kam unmittelbar das Verhältnis zum Nächsten, zum Menschenbruder. Auch dieses wurde aus den Fesseln des Herkömmlichen befreit und ganz auf das persönliche Gefühl gestellt. Alle diese Ziele aber wurden im damaligen Wien in erster Linie durch die Freimaurer vertreten. Mozart traf

[1] Briefe eines Biedermanns über die Freimäurer in Wien, München 1786, S. XL f. [2] So Abbé Goschler, Mozart d'après de nouveaux documents, Paris 1866 (Wilder p. 209), auch Kreitmaier a. a. O. S. 117 neigt dazu. Aber die Darlehnsgesuche an Puchberg sind keine genügenden Beweise dafür. [3] S. o. S. 8, 14. [4] S. o. S. 24. Leopolds gegen die Betschwesterei und die Weiberklöster gerichteter Brief vom 14. Oktober 1785 (J II[4] 110) steht bereits sichtlich unter dem Einfluß der Freimaurerei.

in ihren Reihen die Mehrzahl der gebildeten Männer wieder, denen er auch in der Gesellschaft auf Schritt und Tritt begegnete; mit ihnen sich zur Lösung der höchsten Fragen zu vereinen[1], seine Hilfsbereitschaft zu betätigen und seinem Freundschaftsbedürfnis zu genügen schien ihm besonders erstrebenswert. Es ist ihm darum auch bis an seinen Tod heiliger Ernst mit der Freimaurerei gewesen, wie allein schon sein letzter Brief an den Vater lehrt[2]. Wie weit das geheimnisvolle Zeremoniell des Ordens seine künstlerische Phantasie angezogen hat, läßt sich nicht mehr entscheiden; wichtig ist jedoch sein Plan, eine eigene geheime Gesellschaft „Die Grotte" zu stiften und deren Satzungen zu entwerfen[3]; es ist nicht undenkbar, daß ihm an seiner eigenen Loge manches nicht zusagte und er sich deshalb mit Reformplänen trug.

Von dem Ansehen, das er bei seiner Loge genoß, legt die auf ihn gehaltene Trauerrede ein beredtes Zeugnis ab[4]:

Dem ewigen Baumeister der Welt gefiel es, eines unserer geliebtesten, unserer verdienstvollsten Glieder aus unserer Bruderkette zu reißen. Wer kannte ihn nicht? wer schätzte ihn nicht? wer liebte ihn nicht, unseren würdigen Bruder Mozart? Kaum sind einige Wochen vorüber und er stand noch hier in unserer Mitte, verherrlichte noch durch seine zauberischen Töne die Einweihung unseres Maurertempels. — Wer von uns, meine Brüder,

---

1 Nach Koch a. a. O. hatte die Loge eine Bibliothek von 1900 Bänden, ein maurerisches Archiv, ein Lesezimmer und ein physikalisches Kabinett, auch unterstützte sie die Armen mit namhaften Summen. Ein geplantes literarisches Unternehmen scheiterte an dem Reformpatent Josephs II. Allerdings schloß auch sie eine ganze Reihe von Schwarmgeistern ein, so waren z. B. Alchimisten und Goldmacher vertreten, auch Rosenkreuzer, Illuminaten und „Asiatische Brüder" schlichen sich ein. 1788 zählt Koch unter den Mitgliedern einen regierenden Fürsten (Anton von Hohenzollern-Sigmaringen), 36 Grafen, 1 Marchese, 14 Freiherrn, 42 Adelige, Offiziere, Gesandte, Kammerherren, Domherren, Beamte usw. auf. 2 S. o. S. 26. 3 Konstanze teilt den Aufsatz ihres Mannes über diese Gründung am 27. November 1799 und 21. Juli 1800 Härtel in Leipzig mit (Nottebohm S. 131, 133) und nennt als seinen Vertrauten in dieser Angelegenheit Stadler, der sich jedoch bei den damaligen, für die Freimaurerei ungünstigen Umständen seiner Mitwisserschaft scheue. Auch Stadler gehörte zu den recht zweifelhaften Ordensleuten (vgl. I 1032); seine Zugehörigkeit zum Orden erklärt aber, wenigstens zum Teil, Mozarts sonst sehr befremdliche Vertrauensseligkeit ihm gegenüber. 4 Maurerrede auf Mozarts Tod. Vorgelesen bey einer Meisteraufnahme in der sehr ehrw. St. Joh. ▭ zur gekrönten Hoffnung im Orient von Wien vom Bdr. H . . . . . r. Wien, gedruckt beym Br. Ignaz Alberti 1792. 8.

hätte ihm damals den Faden seines Lebens so kurz zugemessen? Wer von uns hätte gedacht, daß wir nach drei Wochen um ihn trauern würden? — Es ist wahr, es ist das traurige Loos der Menschheit, mitten im Keimen die oft schon ganz ausgezeichnete Lebensbahn verlassen zu müssen; Könige sterben mitten in ihren Planen, die sie unausgeführt der Nachwelt überlassen; Künstler sterben, nachdem sie die ihnen verliehene Lebensfrist anwandten, die Vervollkommnung ihrer Kunst auf den höchsten Grad zu bringen — allgemeine Bewunderung folgt ihnen in ihr Grab, ganze Staaten bedauern sie, und das allgemeine Loos dieser großen Männer ist — vergessen zu werden von ihren Bewunderern. Nicht so wir, meine Brüder! Mozarts früher Tod bleibt für die Kunst ein unersetzlicher Verlust — seine Talente, die er schon im frühesten Knabenalter äußerte, machten ihn schon dazumal zum seltensten Phänomen seines Zeitalters — halb Europa schätzte ihn — die Großen nannten ihn ihren Liebling und wir nannten ihn — Bruder. So sehr es aber die Billigkeit erfordert, seine Fähigkeiten für die Kunst in unser Gedächtnis zurückzurufen, ebensowenig müssen wir vergessen ein gerechtes Opfer seinem vortrefflichen Herzen zu bringen. Er war ein eifriger Anhänger unseres Ordens; Liebe für seine Brüder, Verträglichkeit, Einstimmung zur guten Sache, Wohlthätigkeit, wahres inniges Gefühl des Vergnügens, wenn er einem seiner Brüder durch seine Talente Nutzen bringen konnte, waren Hauptzüge seines Charakters — er war Gatte, Vater, Freund seiner Freunde, Bruder seiner Brüder — nur Schätze fehlten ihm, um nach seinem Herzen hunderte glücklich zu machen.

Und in dem der Rede angehängten Gedicht heißt es:

Er war im Leben gut und mild und bieder,
ein Maurer nach Verstand und Sinn;
der Tonkunst Liebling! — denn er schuf uns wieder
zu höheren Empfindungen.
Getrennt ist nun das Band! ihn soll begleiten
der Maurersegen, froh und kühn —
denn unsere Bruderliebe soll ihn leiten
auch in das Land der Harmonien:
Die wir im Stillen folgten seinen Schritten
zu suchen, die das Schicksal schlug,
wo er so oft in armer Wittwen Hütten
die ungezählte Gabe trug;
Wo er sein Glück auf Waisen-Segen baute,
das Kleid der nackten Armuth gab,
und Gottes Lohn dafür sich anvertraute,
der ihn begleitet bis ans Grab;
Der, eingewiegt durch die Sirenenlieder
der Schmeicheley, sich konnte freun
des frohen Blickes seiner armen Brüder,
und nicht vergaß ein Mensch zu seyn.

Die Musik spielte bei den Versammlungen der Freimaurer von jeher eine große Rolle, und so fühlte sich Mozart auch nach dieser Seite hin angeregt. Tatsächlich ist eine ganze Reihe von Werken von ihm vorhanden, die zu bestimmten freimaurerischen Veranstaltungen geschrieben sind. Sie beschränken sich natürlich auf Männerstimmen und stellen mit wenigen Ausnahmen auch keine großen technischen Anforderungen.

Das erste davon, die Gesellenreise, haben wir bereits kennen gelernt[1]. Im nämlichen Jahre 1785 sind offenbar noch zwei weitere Lieder entstanden, zur Eröffnung und zum Schluß einer Loge; der Text deutet darauf hin, daß es sich um die Eröffnung der auf Josephs II. Befehl durch Verschmelzung entstandenen neuen Loge „Zur neugekrönten Hoffnung" handelte (K.-V. 483, 484, S. VII. 23, 24)[2]. Diese beiden Lieder fügen dem Solo noch einen dreistimmigen Chor hinzu; das begleitende Instrument ist, wie bei der Gesellenreise, die Orgel. Neben diesen Liedern steht aber eine Zahl von Kantaten, so z. B. die von Mozart unvollendet gelassene, vielleicht schon 1783[3] entstandene Kantate „Die Seele des Weltalls" (K.-V. 429, S. XXIV. 36 a/b), die in zwei Fassungen erhalten ist, einer für zwei Tenöre und Baß mit Klavierbegleitung und einer für vierstimmigen Chor mit Begleitung von Streichquartett, je zwei Oboen und Hörnern, und Fagott — sicher einer Umarbeitung aus späterer Zeit[4]. Die kunstvolle Ausführung der Tenorpartie weist in dieser und den folgenden Kantaten auf einen ausgebildeten Sänger hin: Adamberger.

---

[1] S. o. S. 67. Der Text mit drei Strophen in F. J. Ratschkys Gedichten, neue Aufl. Wien 1791, S. 151 (vgl. Baupèl a. a. O.). Sowohl die Fassung „Gesellenweise" der Witwe bei Notteb. S. 123, als „Gesellenweihe" bei Kreitmaier S. 117 ist falsch. [2] Beteiligt waren dabei nach Lewis a. a. O. S. 162 die Brüder Sch—g und Mozart. Das „dreifach Feuer", von dem der Text des ersten Liedes redet, ist vielleicht eine Anspielung auf die Loge „Zu den drei Feuern", s. o. S. 74. [3] Köchel und WSF II 413 nehmen dieses Jahr an. [4] Nach Nissen (Anh. S. 18, Nr. 10) und André (Hs. Verz. F), der das Autograph besaß, war der erste Chor für 2 Tenöre und Baß mit Orchester (Quartett, 1 Flöte, 1 Klarinette, 2 Oboen und 2 Hörner) in den Singstimmen mit beziffertem Baß vollständig niedergeschrieben und die Begleitung in Mozarts gewöhnlicher Art skizziert, ebenso die folgende Tenorarie. Von einem sich daran anschließenden Duett sind nur 17 Takte niedergeschrieben. Die Fassung mit Klavierbegleitung scheint also nur ein Notbehelf zu sein.

Am 20. April 1785 wurde eine weitere Freimaurerkantate Mozarts „Die Maurerfreude“ (K.-V. 471, S. IV. 2) aufgeführt, die der Vater bei seinem Aufenthalt in Wien noch gehört hat. Die Loge hatte sich zu Ehren Borns versammelt, dem wegen der Erfindung einer neuen Amalgamationsmethode vom Kaiser eine glänzende Anerkennung zuteil geworden war[1]. Der Textdichter war der Br. Petran, die Partitur wurde später mit einem von Mansfeld gestochenen Titelblatt zum Besten der Armen veröffentlicht[2]. Die Begleitung besteht aus Streichquartett, je zwei Oboen und Hörnern und einer Klarinette, die auf die Mitwirkung Stadlers hindeutet[3]. Eine zweite „kleine Freimaurerkantate“ (K.-V. 623, S. IV. 3), von Schikaneder gedichtet[4], wurde am 15. November 1791 abgeschlossen und wenige Tage darauf bei der Einweihung eines neuen Maurertempels aufgeführt; es ist die letzte Arbeit, die Mozart vollendet hat.

Nicht unmittelbar, aber doch ideell steht mit der Freimaurerei die Kantate: Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt (K.-V. 619, S.VII. 40) aus dem Juli 1791 in Verbindung[5]. Der Dichter, der Hamburger Kaufmann Franz Heinrich Ziegenhagen, fühlte sich dazu berufen, die Fragen der Erziehung, wie sie seit Rousseau in Mode gekommen waren, auf seine Weise zu lösen, indem er, Rousseau noch übertrumpfend, in seinen Straßburger Kolonien die Rückkehr zur nackten Natur auch praktisch durchzuführen suchte. Die bisherigen Religionen konnten, wie er in seiner Schrift[6] nachwies, einem wirklich aufgeklärten Geschlechte nicht genügen. Zum Schmucke dieses Buches, das ein sprechender Beweis für die Verheerungen ist, die die neue Erziehungslehre in manchen Köpfen anrichtete, mußte

---

[1] Wiener Zeitung 1785, Nr. 32. [2] Lewis a. a. O. S. 119f. [3] Eine Abschrift in der Münchner Konservatoriumsbibliothek bringt einen zum Gebrauch der Kirche umgeänderten Text, sowie eine Bearbeitung des Schlußchors für vier Stimmen: Sopran, Alt, Tenor und Baß, und im Orchester Trompeten und Pauken. [4] Lewis a. a. O. S. 39. [5] Über die äußere Veranlassung dazu vgl. G. Weber, Caecilia XVIII 210f. Eine später verworfene Erweiterung des eingeschobenen Allegrosatzes im K.-V., vgl. auch Chrysander AMZ 1877, S. 163. [6] Lehre vom richtigen Verhältnisse zu den Schöpfungswerken und die durch öffentliche Einführung derselben allein zu bewürkende allgemeine Menschenbeglückung, Hamburg 1792 (unter dem neuen Titel Physidicaeologia und ohne den Namen des Verfassers 1794). Mozarts Lied ist auf vier Blättern im Typendruck angehängt. Z. war 1758 geboren, kam dann nach ursprünglich glänzenden Verhältnissen immer mehr herunter und endete 1806 im Steintale bei Straßburg durch Selbstmord.

Chodowiecki acht Kupfer stechen, Mozart aber sollte zum Gebrauche der Ziegenhagenschen Kolonie ein Lied komponieren. Gesehen hat er das Buch Ziegenhagens selbst sicher nie; er willfahrte seiner Bitte wohl nur, weil der Text den freimaurerischen Gedanken verwandt war; das half ihm offenbar auch über diese Dichtung, die seltsame Ausgeburt eines toll gewordenen Rationalismus, hinweg.

Die bedeutendste unter diesen freimaurerischen Kompositionen Mozarts ist aber die im Juli 1785 entstandene „Maurerische Trauermusik bei dem Todesfalle der Br. Br. Meklenburg und Esterhazy"[1] für Orchester (K.-V. 477, S. X. 12), und zwar Streichquartett, 2 Oboen, 1 Klarinette, 2 Hörner, 3 Bassetthörner und Kontrafagott[2]. Von dieser hochbedeutenden Komposition spinnen sich die Fäden zu dem Werke hinüber, in dem das damals noch mit allerhand Erdenresten behaftete Freimaurertum seine höchste künstlerische Verklärung von Mozarts Hand erfahren sollte, der Zauberflöte, über deren Beziehungen zur Freimaurerei später zu reden sein wird.

[1] Es waren Herzog Georg August von Mecklenburg-Strelitz, k. k. Generalmajor, und der Ungarisch-siebenbürgische Hofkanzler Franz Esterhazy von Galantha, der Großmeister von Mozarts Loge (s. o.), was die Ausnahmestellung der Komposition erklärt. [2] Die beiden höheren Bassetthörner und das Kontrafagott sind später hinzugeschrieben. Die in der Anm. der G.-A. ausgesprochene Behauptung, jene Bassetthörner seien als Ersatz der beiden Hörner hinzugefügt worden, will mir nicht einleuchten, weil dadurch verschiedene Leeren entstünden. Wahrscheinlich hat Mozart, wie das Verzeichnis (Nr. 26) zeigt, an etwas ähnliches zunächst gedacht, sich aber dann doch nach Vollendung der Arbeit für das erweiterte Orchester entschieden.

Im Dienste des Adels und der Gesellschaft

Baron van Swieten

Neben dem Mozart, der gemütvoll oder derb mit seinen Kameraden scherzt, und dem andern, der sich als Freimaurer um die höchsten Fragen des Daseins bemüht, steht noch ein dritter, der musikalische Kavalier, der Held der zahlreichen Akademien und vornehmen Privatzirkel, der er in diesem Zeitabschnitt mehr denn je gewesen ist. Nochmals flocht ihm, wie in seinen jungen Jahren, das Glück den vollen Lorbeer des Virtuosen-Komponisten um die Schläfen, ehe es ihn am Schlusse seines Lebens einsam seine Straße ziehen ließ. Was sich ein berühmter Virtuose seiner Tage nur wünschen mochte, wurde ihm zuteil: die maßgebenden Kreise, Hof und Gesellschaft, drängten sich zu seinen Veranstaltungen und beklatschten die dafür komponierten Werke; er konnte es wirklich geraume Zeit mit jedem damaligen Modekünstler an äußerem Erfolge aufnehmen. Er hat sich nach Herzenslust in diesem Ruhmesglanze gesonnt, solange sein künstlerisches Gewissen die Richtung seines Schaffens mit den Anforderungen des Geschmackes seines Publikums zu vereinigen vermochte. Dieser Geschmack war durchaus nicht so beschränkt und engherzig, wie oft angenommen wird, er ließ der Selbständigkeit des einzelnen Künstlers freiesten Spielraum und war bis an die äußerste Grenze des von ihm als zulässig Erachteten zu Zugeständnissen bereit. Gerade Mozarts Kompositionen aus dieser Zeit, namentlich die Klavierkonzerte, sind ein schlagender Beweis dafür, welche hohen und echten Kunstwerke im Rahmen des alten Gesellschaftsideals möglich waren, ja sie erscheinen geradezu als die höchste Verklärung dieses alten Typus und zugleich als das Vollendetste, was Mozart innerhalb dieses Gebietes zu leisten vermochte. Vor der Gefahr der Verflachung aber schützten ihn sein Genius und die Stärke und Ursprünglichkeit seines inneren

Erlebens. Als er gesagt hatte, was er in dieser Sphäre zu sagen hatte, war er, wie immer, ehrlich genug, auf bloße Schablonenarbeit zu verzichten und nahm, als ihn sein Genius auf eine andere Bahn rief, lieber das äußere Martyrium seiner letzten Lebensjahre auf sich, als daß er sich um äußerer Vorteile willen auf einen Gefühlskreis festgelegt hätte, dem er innerlich entwachsen war. Nicht das Publikum hat sich von 1786 an, wie man so oft hört, in einem Anfall von wetterwendischer Laune von seinem bisherigen „Liebling" abgewandt, sondern er selbst hat im Drange seiner künstlerischen Not die Pfade verlassen, auf denen ihm jenes Publikum noch zu folgen vermochte, und ist so aus einem Liebling aller zum „unheimlichen", „romantischen", ja zum „stillosen" Künstler geworden.

Den äußeren Verlauf dieser Tätigkeit mit ihren zahlreichen Konzerten und sonstigen Veranstaltungen haben wir bei der Besprechung von Mozarts finanziellen Verhältnissen, denen dadurch zeitweise eine erhebliche Besserung zu winken schien, bereits kennen gelernt[1]. Hier handelt es sich nur noch darum, die einzelnen Vertreter der Aristokratie kennen zu lernen, mit denen er in Verkehr trat, ohne daß sich, wie mit der Jacquinschen Familie, ein engeres Freundschaftsverhältnis angesponnen hätte.

Der Zeit und der Sympathie für Mozart nach ist hier zuerst die Gräfin Wilhelmine Thun, geb. v. Ulfeld zu nennen, deren Gatte Franz Joseph der Sohn von Mozarts Linzer Gönner war[2]. Sie war nicht nur nach Rang und Besitz, sondern auch nach Bildung und Charakter eine der vornehmsten Erscheinungen im damaligen Wien und gehörte zu den wenigen Damen, die der Kaiser auch in späteren Jahren noch seiner engeren Freundschaft würdigte. Er pflegte sie des Abends uneingeladen und ganz zwanglos zu besuchen und hat noch auf seinem Totenbette in einem herzlichen Briefe von ihr Abschied genommen[3]. Burney rühmt an ihr, sie habe gar nichts „von dem Stolz oder der Steifigkeit" an sich gehabt, „welche unsre Reisende den Deutschen zuschreiben", und war besonders von ihrem witzigen und ironischen Wesen entzückt[4]. Sie war eine äußerst wohltätige

[1] I 1009 f. [2] S. o. S. 42. [3] Nur die Fürstinnen Liechtenstein, Schwarzenberg und Lobkowitz genossen die gleiche Gunst. Kelly, Rem. I 209. C. Pichler, Denkw. I 141. Vehse, Gesch. d. österr. Hofes VIII 304 f. Ihr Bild bei Freisauf, Mozarts Don Juan, Taf. I. Zur Genealogie der Thuns vgl. Leupold, Allg. Adelsarchiv Wiens, Teil I 1789—1792. [4] Reise II 188, 216.

Frau und ihr Haus ein Sammelpunkt der gebildetsten Kreise Wiens. Der von ihr besonders begeisterte Georg Forster hat uns in einem Briefe an Heyne eine ganze Reihe ihrer Bekannten und Freunde mitgeteilt[1], so den Hofrat von Born, Otto von Gemmingen, den Minister Fürsten Kaunitz mit seinem gelehrten Hofrat von Spielmann[2], den „guten, sanften" Grafen Cobenzl und den alten Feldmarschall Grafen Haddik. Und an Therese Heyne schreibt Forster[3]:

Sie glauben nicht, wie herablassend, wie freundlich man ist. Kaum merkt mans, daß man unter Leuten von Stande ist, und jeden Augenblick möchte mans vergessen und sie auf dem vertrauten Fuß der gleichgebornen Freunde behandeln — betasten nenne ichs hier, wenn ich bei der Gräfin Thun bin, dem besten Weibe von der Welt, und ihren drei Grazien von Töchtern, wo jede ein Engel von einer eigenen Gattung ist. Die Mutter ist eine der vortrefflichsten Mütter, die ich kenne; die Kinder sind lauter unbefangene Unschuld, heiter wie die Morgensonne, und voll natürlichen Verstandes und Witzes, die ich so mit Stillschweigen bewundere, wie den Verstand und Witz eines gewissen lieben Mädchens an der Leine. Die feinste Unterredung, die größte Delikatesse, dabei eine völlige Freimütigkeit, eine ausgebreitete Lekture, wohl verdaut und ganz durchdacht, eine so reine, herzliche, von allem Aberglauben entfernte Religion, die Religion eines sanften, schuldlosen und mit der Natur und Schöpfung vertrauten Herzens. — — Fast alle Abend zwischen neun und zehn kommen diese Leute [s. o.] bei der Gräfin Thun zusammen, da wird allerlei witziges Gespräch geführt, es wird Klavier gespielt, deutsch oder italienisch gesungen, auch wohl, wenn die Begeisterung die Leute überfällt, getanzt.

Man sieht, es waren dieselben aufgeklärten, der Freimaurerei zugeneigten Kreise, mit denen Mozart auch sonst in Wien verkehrte. Auch die Musik wurde eifrig gepflegt. Die Gräfin selbst war eine treffliche Klavierspielerin. „Sie spielt das Clavecimble mit der Anmut, Leichtigkeit und Delikatesse, wohin nur weibliche Finger gelangen können", meint Burney[4]. „Ihr Geschmack ist unvergleichlich, und ihr Vortrag leicht, nett und frauenzimmerlich." Ihr Lieblingskomponist auf dem Klavier war damals (1772) Beecké[5], der noch 1785, wie er Dalberg mitteilt, für sie und ihre Töchter eine Sonate für drei Klaviere schrieb. Auch Reichardt genoß 1783 ihren besonderen Schutz; er berichtet,

[1] Sämtl. Schr. VII 272. [2] Er hatte ein Haus auf der Landstraße, seine Gattin und Tochter waren treffliche Klavierspielerinnen (Nicolai, Reise IV 554, III 37, 291). [3] A. a. O. S. 275. [4] II 160, 216. Sie sagte ihm scherzend, sie hätte früher besser gespielt, aber von den sechs Kindern, die sie geboren hätte, habe „ein jedes etwas von ihr mit weggenommen". [5] I 546 f.

daß der Kaiser und Erzherzog Maximilian ihre musikalischen Abende häufig besucht hätten[1]. Mozarts hat sie sich gleich nach seiner Ankunft in Wien aufs wärmste angenommen, die Entstehung der „Entführung" mit reger Teilnahme verfolgt[2] und ist auch bei seinen Bemühungen um eine Anstellung bei Hofe warm für ihn eingetreten. Ihr Schwiegersohn war Mozarts Freund und Schüler, Fürst Karl Lichnowsky.

Ein anderes Haus, in dem sich Künstler und Gelehrte von Wien und auswärts trafen, war das des Hofrats Greiner, des Vaters von Caroline Pichler, die übrigens selbst eine treffliche Klavierspielerin war[3] und folgende Schilderung gibt[4]:

Außer den Dichtern Denis, Leon, Haschka, Alxinger, Blumauer usw., welches damals berühmte Namen waren, besuchten auch Männer von strengen Wissenschaften häufig unser Haus. Überdies reiste beinahe kein fremder Gelehrter oder Künstler nach Wien, der nicht Empfehlungsschreiben an Haschka oder unmittelbar an meine Eltern hatte. So kamen der berühmte Reisende Georg Forster, die Professoren Meiners und Spittler, Becker, Gögking, der Schauspieler Schröder, viele Musiker und Kompositoren, wie Paesiello, Cimarosa zu uns; und daß die einheimischen Künstler Mozart, Haydn, Salieri, die Gebrüder Hickl, Füger und andere nicht fehlten, versteht sich von selbst.

Auch der Geh. Hofrat Franz Bernh. von Keeß (gest. 1795) erwies sich als ein eifriger Gönner von Musik und Musikern, wie er auch eine kostbare Musikaliensammlung besaß[5]. Die Dilettantenkonzerte im Augarten[6] standen unter seinem Schutz, und über die Gesellschaftskonzerte, die zweimal in der Woche in seinem Hause stattfanden, berichtet Gyrowetz[7]:

Die ersten Virtuosen, die sich damals in Wien befanden, und die ersten Kompositeurs als Jos. Haydn, Mozart, Dittersdorf, Hoffmeister, Albrechtsberger, Giarnovichi u. a. waren dort versammelt. Dort wurden Haydns Sinfonien aufgeführt, Mozart pflegte meistens sich auf dem Fortepiano hören zu lassen, und Giarnovichi, damals der berühmteste Virtuos auf der Violine[8], spielte gewöhnlich ein Konzert; die Frau vom Hause sang. Eines Abends geschah es, daß Mozart nicht gleich anfangs im Konzert erschien und man auf ihn schon lange wartete, weil er ein neues Lied für die Frau

---

[1] AMZ XV 668f. [2] I 880. Sie starb 1800. Beethoven widmete ihr 1798 sein Klarinettentrio op. 11. [3] Jahrb. d. Tonk. 1796, S. 19, 70. [4] Denkw. I 92. Über Nicolais Angriffe gegen das Greinersche Haus vgl. Werner a. a. O. S. 153. [5] Wiener Zeitung 1796, Nr. 29. [6] I 1011f. [7] Selbstbiogr. (Einstein) S. 11f. Nohl, Musikerbr. 116, 136, 145. Pohl, Haydn II 150. [8] Dittersdorf, Selbstbiogr. S. 173.

vom Hause mitzubringen versprochen. Man schickte mehrere Bediente um ihn zu suchen; endlich fand ihn einer im Gasthause und bat ihn allsogleich zu kommen, weil alles schon seiner harrte und man sich auf das neue Lied freute. Nun erinnerte sich Mozart, daß er das Lied noch nicht komponiert hätte; er bat sogleich den Bedienten, ihm ein Stück Notenpapier zu bringen — nachdem dies geschehen war, fing Mozart im Gastzimmer an das Lied zu komponieren, und als er es fertig hatte, ging er damit in das Konzert, wo schon alles in der gespanntesten Erwartung harrte. Dort wurde er nach einigen zarten Vorwürfen über sein langes Ausbleiben auf das Freudigste empfangen; und als er sich endlich zum Klavier setzte, sang die Frau vom Hause das Lied mit einer zwar zitternden Stimme, allein es wurde dennoch enthusiastisch aufgenommen und beklatscht.

Ebenso war Mozart in dem Hause der Geschwister Martinez ein gern gesehener Gast. Sie waren die Kinder des Zeremonienmeisters bei der apostolischen Nuntiatur Niccolo Martinez, bei dem Metastasio während seines ganzen Wiener Aufenthaltes bis zu seinem Tode (1730—1782) gewohnt hatte. Die Tochter Marianne hatte der Dichter aufs sorgfältigste ausbilden lassen[1]. Jos. Haydn, der nach seinem Abschied aus dem Kapellhause in einem Dachstübchen desselben Hauses kümmerlich sein Leben fristete, wurde ihr Klavierlehrer[2], und auch Nic. Porpora, dessen Klavierspieler Haydn damals war, nahm an ihrer musikalischen Ausbildung teil. Später kam sie unter Bonnos Anleitung[3] so weit, daß sie als Sängerin, Pianistin und Komponistin Aufsehen erregte[4] und selbst von Hasse anerkannt wurde[5]. 1773 wurde sie Mitglied der philharmonischen Akademie zu Bologna[6], später erhielt sie von dort und von Pavia sogar noch das Doktordiplom; 1782 wurde ihr Oratorium Isacco im Sozietätskonzert aufgeführt[7]. Metastasio hatte dieser seiner „santa Cecilia"[8] und ihrem Bruder, der an der k. k. Hofbibliothek Bibliothekar war, sein ganzes Vermögen hinterlassen[9] und sie so in den Stand gesetzt, ein großes Haus zu machen, wobei natürlich die Musik die Hauptrolle spielte. Kelly rühmt Marianne trotz ihrem vorgerückten Alter als eine lebhafte und angenehme Persönlichkeit und erzählt zugleich, daß sie mit Mozart sehr befreundet gewesen sei und ihn regelmäßig zu ihren Gesellschaften zu-

[1] Cristini, Vita di Metastasio p. CCVI. De Gubernatis, Metastasio 1910, p. 194 f. [2] Pohl, Haydn I 126 f., 165 f. [3] I 785. [4] Burney, Reise II 181 f., 227 f., 254 f. Jahrb. d. Tonk. 1796, S. 41 f. [5] Burney II 260. [6] Mancini, Rifless. prat. sul canto fig. p. 229 f. [7] Wiener Musikzeitung 1842, S. 70. Schering, Gesch. d. Oratoriums S. 253. [8] Gerber, Altes Lex. I 888. [9] De Gubernatis p. 195.

gezogen habe; er hörte ihn dabei vierhändige Sonaten von seiner Komposition mit ihr spielen[1].

Wie frei und ungezwungen es in allen diesen Gesellschaften zuging, ist schon mehrfach erwähnt worden; mochten die Themen, die man hier behandelte, gegen früher auch gewechselt haben, es lag doch über allen diesen Zusammenkünften noch ein Schimmer jener geistreichen und anmutigen Gesellschaftskunst, die sich von dem königlichen Frankreich aus allmählich die ganze gebildete Welt erobert hatte. Der Musik aber sind sie ganz ungemein zugute gekommen. Ohne sie wären die Sinfonie, das Streichquartett und die übrigen Gattungen der Kammermusik nie so rasch zur Blüte gelangt. Daneben war auch die mehrstimmige vokale Kammermusik noch nicht verschwunden: außer dem einfachen Liede treffen wir die Hauskantate, sowie den mehrstimmigen Solo- und Chorgesang an. Es hatte seinen guten Grund, wenn Mozart sich in diesen Kreisen geraume Zeit besonders wohl fühlte, und nicht zufällig steht am Ende dieses Abschnittes der Figaro, das genialste musikalische Bild der damaligen Adelskultur.

Mozart hat bei diesen Zusammenkünften mit seinen Gaben auch nie gegeizt, er spielte, sooft man es nur haben wollte, Stücke von sich und von andern und war namentlich im freien Phantasieren unermüdlich; ja manche hochmögende Herrn beklagten sich darüber, daß er allen vorspiele. Nur eines verlangte er dabei unnachsichtlich: aufmerksames Zuhören. Dieses selbstverständliche Recht des Künstlers, von dem auch heute noch so viele Laien keine Ahnung haben, nahm er ebenso nachdrücklich wie Beethoven und alle großen Musiker für sich in Anspruch. „Nichts brachte ihn so sehr auf", sagt Niemetschek[2], „als Unruhe, Getöse oder Geschwätz bey der Musik. Da geriet der so sanfte, muntere Mann in den größten Unwillen und äußerte ihn sehr lebhaft. Es ist bekannt, daß er einst mitten im Spiele unwillig von dem Klavier aufstand und die unaufmerksamen Zuhörer verließ. Dieses hat man ihm vielfältig übelgenommen, aber gewiß mit Unrecht." War er gerade in der Laune dazu, so behandelte er Zuhörer, die ihm nicht paßten, satirisch[3] oder spielte überhaupt nicht oder höchstens „Tändeleien"[4], wogegen er vor wirklichen Kennern, wes Standes sie auch sein mochten, oft kaum ein Ende finden konnte. So nahm er

[1] Rem. I 252. AMZ 1880, 406 Anm. Ihr Leben (1744—1812) bei Gerber a. a. O. und A. Schmid, Wiener Allg. Mus.-Ztg. 1846, Nr. 128 f. [2] S. 57.
[3] Rochlitz, AMZ I 49. [4] Niemetschek S. 61.

nach seinem Leipziger Konzert den alten Violinisten Berger mit sich nach Hause, um ihm noch etwas vorzuspielen, „wie sichs für Kunstverständige gehört", und sagte ihm dann gegen Mitternacht, plötzlich aufspringend, jetzt habe er den Mozart nach seiner Art gehört — „das übrige können andere auch"[1].

Eines Aristokraten muß aber noch besonders gedacht werden, der in Mozarts Wiener Schicksalen eine höchst wichtige, wenn auch keineswegs immer rühmliche Rolle gespielt hat. Gottfried Baron van Swieten war als Sohn des berühmten und einflußreichen Leibarztes der Kaiserin Maria Theresia, Gerhard van Swieten, 1734 zu Leyden in Holland geboren und mit diesem 1745 nach Wien gekommen. Er war von Hause aus Jurist und hatte sich speziell der Diplomatie zugewandt; in dieser Eigenschaft reiste er 1768 mit dem Herzog von Braganza[2]. Daneben aber hatte er eine, soweit es sein Temperament überhaupt zuließ, leidenschaftliche Neigung für die Musik, die er auch praktisch betätigte. Schon 1769 hatte er für Favarts Rosière de Salency einige Arien geschrieben, allerdings mit wenig Erfolg[3]. Ferner wird von acht, nach anderen sogar von zwölf Sinfonien berichtet — „so steif wie er selbst", sagte Haydn[4]. Nachdem er nacheinander in Brüssel, Paris und Warschau Gesandter gewesen war, schickte ihn Joseph II. 1771 in gleicher Eigenschaft nach Berlin, wo ihm die undankbare Aufgabe zufiel, dem großen König die von Österreich als Ersatz für seine Zugeständnisse in Polen geforderte Abtretung von Schlesien mit Glatz und die Absichten seines Hofes auf Serbien und einen Teil von Bosnien mundgerecht zu machen[5]. Daneben aber setzte er seine musikalischen Bestrebungen fort; Nicolai lernte ihn damals als „eifrigen Liebhaber und Kenner der Musik, ja selbst als Komponisten" kennen[6]. Tatsächlich glaubte er in der damaligen Berliner Kunst das ihm vorschwebende musikalische Ideal erfüllt zu sehen. Der Berliner Aufenthalt wurde für seine gesamte weitere Geschmacksrichtung ausschlaggebend, und er hat fortan seine ganze Kraft dafür eingesetzt, die hier gewonnenen Eindrücke auch für Wien fruchtbar zu machen.

---

[1] Rochlitz, AMZ XIV 106. [2] Zimmermann, Briefe S. 69. [3] Grimm, Corr. litt. p. 263, 314. [4] Griesinger, Biogr. Not. S. 66f. Eine ließ Mozart aufführen (I 1011). [5] Friedrich II antwortete damals: „So etwas könnte man mir vorschlagen, wenn ich die Gicht im Gehirn hätte, aber ich habe sie nur in den Beinen." Oncken, Das Zeitalter Friedrichs d. Gr. 1882, S. 508. [6] Reise IV 556.

Das war in der damaligen Zeit ein ziemlich kühnes Unterfangen. Haben wir doch bereits gesehen, daß auch auf musikalischem Gebiete der Gegensatz zwischen Norddeutschland und Österreich recht bedeutend war. In der Oper großen Stils war das friderizianische Berlin noch damals eine der festesten Hochburgen des Italienertums vom Schlage Grauns und Hasses; der König selbst war kein Freund der Gluckschen Reform, deren Schöpfungen darum auch erst nach seinem Tode durch Reichardt in Berlin eingeführt wurden. Das Singspiel folgte dagegen, wie natürlich, der Hillerschen Art. Eine ganz neue Gattung, die in Wien erst später zu kunstmäßiger Ausbildung gelangen sollte, lernte Swieten in dem Berliner Liede kennen. Was die norddeutsche Sinfonie und Sonate anbetrifft, so sind ihre Hauptmerkmale ja bereits angeführt worden[1]. Der Wiener Zug zum Volkstümlichen tritt hier so gut wie ganz zurück hinter der Neigung zu kunstvoller Schreibweise, die für die norddeutsche Sinfonie bis in die Romantik hinein bezeichnend ist. Der den norddeutschen Musikern überhaupt eigene Zug zum Gedanklichen, der ihren Werken den Charakter straffer Logik und Einheitlichkeit verleiht, aber unter den Händen kleinerer Talente leicht ins Scholastische führte, kommt hier, wie in den Liedbestrebungen, deutlich zum Ausdruck; er zeigt sich namentlich auch in der ausgedehnten musikliterarischen Tätigkeit, die diese Künstler entfalteten. Auf Marpurgs Kunst das Klavier zu spielen (1750—1751) folgten Quantz' Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen (1752) und Ph. E. Bachs Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen (1753, 1761). Im selben Jahre erschien Marpurgs bedeutendstes Werk, die Abhandlung von der Fuge (1753—1754, 1806), 1755 seine Anleitung zum Klavierspielen und sein Handbuch beim Generalbaß und der Komposition (1755—1758). Aber auch Ästhetik und Gesang wurden bedacht: 1752 erschien Chr. Gottfr. Krauses Schrift von der musikalischen Poesie, 1755 Chr. Nichelmanns Arbeit über die Melodie, 1757 J. F. Agricolas Anleitung zur Singekunst (eine Übersetzung des italienischen Werkes von Tosi) und 1758 Marpurgs Anleitung zur Singkomposition. Daneben gehen von 1751—1767 die Schriften des Theoretikers J. G. Sulzer her, während die von J. Ph. Kirnberger der Hauptsache nach erst in eine spätere Zeit fallen, so vor allem seine Grundsätze des Generalbasses (1781)[2].

[1] I 81 f., 340. [2] Die unter seinem Namen laufenden Wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie (1773) stammen von J. A. P. Schulz, vgl. dessen Zeugnis bei Gerber, Neues Lex. IV 146.

Swietens ausgesprochene Verstandesnatur fand an dieser theoretischen Behandlung der Musik ungemein Gefallen. Ob er freilich ganz verstanden hat, wohin die Reise ging, ist stark zu bezweifeln. Es ist hier nicht der Ort, auf die Ästhetik der Berliner einzugehen[1]. Auch sie trägt den Charakter des Übergangs: Rationalistisches steht neben rein Gefühlsmäßigem, Mathematik, Ethik, Rhetorik, ja zum Teil sogar noch die mystische Symbolik des Mittelalters werden mit den ästhetischen Fragen verquickt. Im Mittelpunkt steht die Lehre von den „Affekten", d. h. von den durch die Musik bewirkten Leidenschaften und Stimmungen, die man sich damals noch als durchaus real, nicht als scheinhaft dachte[2]. Daß hier Gedanken von Descartes und Spinoza wirksam sind, ist neuerdings mit Recht betont worden[3]; daß sich aber diese Affektenlehre das ganze Jahrhundert behauptet hat und von Leuten wie Ph. E. Bach mit besonderer Liebe weitergebildet wurde, erklärt sich von selbst aus der tiefen Aufwühlung des Gefühls nach seiner Entfesselung durch Rousseau; die Affektenlehre war die gegebene Musikästhetik des Zeitalters Werthers und der schönen Seelen. Einen großen Vorzug hatte diese Lehre trotz allen ihr anhaftenden ästhetischen Unklarheiten aber doch: sie ging nicht von vorgefaßten Theorien aus, sondern von der lebendigen Kunst, sie zwang die Musiker, sich an die Praxis zu halten, und nahm ihrerseits auch wieder auf die Praxis Rücksicht, indem sie eine fein verästelte Vortragslehre entwickelte, die auch heute noch in den meisten Punkten standhält. Daß in dem zu Paris zwischen Rameau und Rousseau ausgefochtenen Streit über den Wert der Harmonie oder der Melodie schließlich auch in der Praxis die Melodie triumphierte, ist bekannt; es war mit einer der Hauptgründe, weshalb die Kunst Seb. Bachs so rasch aus dem Gesichtskreis des jungen Geschlechts, selbst seiner eigenen Söhne, entschwand. Die alte polyphon-kontrapunktische Kunst mußte der jüngeren melodischen weichen, die dem Ideal des „Natürlichen" besser zu entsprechen schien. Aber auch hier war der Bruch nicht vollständig, das lehrt am besten das Beispiel der norddeutschen Sinfonie mit ihrer Vorliebe für den strengen Satz.

Diese hatte zugleich aber noch einen andern Grund, der für Swietens Geschmack und durch dessen Vermittlung auch für Mozart wichtig

[1] Vgl. darüber A. Schering, ZIMG VIII 263 ff., 316 ff. Goldschmidt, Musikästhetik des 18. Jahrhunderts S. 131 ff. [2] Marpurg, Krit. Briefe über die Tonkunst II 273 stellt sogar eine Liste von 27 Affekten und ihrer musikalischen Darstellung auf. [3] Schering S. 271.

werden sollte. Unter den Berlinern befanden sich verschiedene Schüler und Enkelschüler Seb. Bachs, die trotz aller Ungunst der Zeit mit Wort und Tat für ihren Meister eintraten und dafür sorgten, daß wenigstens seine Klavierwerke dem Unterricht erhalten blieben. Bachsche Handschriften wurden gesammelt, und schon zur Zeit von Swietens Aufenthalt bestand in Berlin unter Führung von Marpurg[1] und Kirnberger eine Bachgemeinde von steigendem Einfluß, der später besonders in der Singakademie reiche Früchte tragen sollte[2]. Durch diesen Kreis ist auch Swieten endgültig für Bach gewonnen worden, und wie sehr man seine Mitarbeiterschaft schätzte, lehrt die Tatsache, daß die für die Geschichte der Bachbewegung so wichtige Biographie Seb. Bachs von Forkel ihm gewidmet ist[3].

Alle diese Bestrebungen fanden nun aber auch in einer Reihe von Musikvereinen eifrige Pflege, die die bürgerlichen Kreise außerhalb des Hofes umfaßten und schließlich in die 1790 von Fasch begründete Singakademie ausmündeten. Schon 1724 hatte der Klavierlehrer Friedrichs d. Gr., Gottlieb Hayne, einen Gesangverein gegründet, den 1749 Joh. Phil. Sack unter dem Namen „Musikausübende Gesellschaft" nach der instrumentalen Seite hin erweiterte[4]. Noch wichtiger war das 1766 von E. F. Benda und K. L. Bachmann begründete Liebhaberkonzert, das zunächst die Orchestermusik pflegte, aber auch Gesangs- und Instrumentalvirtuosen auftreten ließ und alle drei bis vier Wochen Opern oder größere Chorwerke aufführte[5]. Natürlich standen auf den Programmen die Lieblinge der Berliner, Hasse, Graun und Phil. E. Bach an der Spitze; wichtig aber ist, daß Händels Oratorien schon früh Eingang fanden. 1774 erwähnt Reichardt eine Aufführung des Judas Makkabäus[6], 1781 Nicolai außerdem noch das Alexanderfest und den Messias als oft gehörte Werke[7]. Der Messias war zudem schon 1775 in Hamburg aufgeführt worden[8]. So ist Berlin auch schon vor der bekannten Massenaufführung des Messias im Jahre 1786 ein Hauptort des deutschen Händelkultes geworden.

---

[1] Vgl. Marpurgs Vorwort zur 2. Aufl. der Kunst der Fuge 1752, Ausg. der Bachgesellschaft Bd. 25[1], S. XIV ff. [2] H. Kretzschmar, Bachausgabe Bd. 46, S. XIX. [3] Über J. S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig 1802. [4] C. Sachs, Musik und Oper am kurbrandenb. Hofe 1910, S. 177 f., 191. [5] M. Blumner, Geschichte der Singakademie zu Berlin 1891, S. 2 f. [6] Briefe eines aufm. Reisenden I 82. [7] Reise IV 525 f. [8] J. H. Voß, Briefe I 295 f.

Als Swieten in Berlin weilte, war Friedr. Nicolai die Seele des Liebhaberkonzerts. Dieser vielgeschäftige Mann war ein großer Musikfreund und übte diese Kunst auch selbst aus[1]. Durch seine Führerstellung im geistigen Leben Berlins und seine Freundschaft mit Agricola, Marpurg und Reichardt gewann er nicht nur auf das Berliner Musikleben bald einen großen Einfluß[2], sondern dank dem großen Raum, den er in seiner Allgemeinen deutschen Bibliothek der Tonkunst gewährte, auch auf das norddeutsche Kunstleben überhaupt. Es war kein Wunder, daß sich die Berliner selbstbewußt als eine Macht in der deutschen Musik fühlten und dies namentlich auch die Süddeutschen fühlen ließen. Die Mannheimer hatten lange darunter zu leiden, und L. Mozart konnte es mit Recht als eine große Auszeichnung betrachten, daß er von den Berlinern so gerühmt und anerkannt wurde[3]. Andere Wiener, wie Wagenseil und Steffan, wurden von Marpurg einfach in die Schule genommen[4], und Nicolai sagte geradezu, seit Fux habe Wien zwar verschiedene gute Komponisten gehabt, aber kein ausgezeichnetes Genie vom Werte eines Seb. und Ph. E. Bach, Telemann, Graun und Hasse, bis Haydn aufgetreten sei[5]. Daß dabei der berechtigte Stolz gelegentlich in Selbstüberhebung, Einseitigkeit und Streitsucht ausartete und dadurch die Kluft zwischen Nord und Süd noch erweiterte, läßt sich leicht denken.

Swieten fühlte sich in dieser Atmosphäre außerordentlich wohl. Er hat sich 1773 selbst schriftstellerisch betätigt und mit seiner Dissertatio sistens musicae in medicinam influxum et utilitatem, einem Beitrag zu einer gerade damals wieder viel erörterten Frage, den Doktorhut der Leydener Universität erworben. Er griff aber auch selbst in das Musikleben ein, indem er bei Ph. E. Bach die sechs Quartettsinfonien bestellte (1773 in Hamburg erschienen), mit dem ausdrücklichen Wunsch, er möge ohne jede Rücksicht auf die Schwierigkeiten der Ausführung allein seinem Genius folgen[6]. Vor allem aber rührt aus dieser Zeit seine unbegrenzte Verehrung für den gebundenen Stil der Zeit Seb. Bachs und Händels her, die ihn zu so einem wichtigen Vermittler dieser älteren Kunst an die jüngere Wiener Generation gemacht hat. Freilich ist stark zu bezweifeln, ob er mit seiner Verstandesnatur dazu

---

1 Göcking, Fr. Nicolais Leben S. 95, 29. Schletterer, Reichardt I 97f. 2 Burney, Reise III 58, 74. 3 I 6. 4 Krit. Briefe II 141f. 5 Reise IV 525f. 6 Reichardt, AMZ XVI 28f. Wotquenne, Themat. Katalog der Werke Ph. E. Bachs 1905, S. 62.

durch ein wirkliches, seine Zeit überragendes Kunstverständnis gelangt ist, oder ob jenes Eintreten für sie nicht vielmehr einen stark reaktionären Beigeschmack hat. Ein Mann wie er konnte weder die Empfindungsgröße Händels, noch die Innerlichkeit und den Tiefsinn Seb. Bachs begreifen; es war offenbar nur die scholastische Seite von deren Kunst, ihre erstaunliche kontrapunktische Meisterschaft, die ihn anzog. Trotzdem ist es ihm gelungen, sich durch die zähe Propaganda, die er für seine Ansichten trieb, und durch seinen Spürsinn für aufstrebende Talente eine wichtige musikgeschichtliche Stellung zu erringen: Haydn, Mozart und Beethoven genossen die für sie nicht immer angenehme Ehre seines Schutzes. Er selbst bekennt im Dezember 1798: „Ich bin, was Musik betrifft, in jene Zeiten zurückgetreten, wo man es noch für nötig hielt, die Kunst, ehe man sie ausübte, ordentlich und gründlich zu lernen. Da finde ich Nahrung für Geist und Herz, und da hole ich Stärkung, wenn irgendein frischer Beweis von dem Verfalle der Kunst mich niedergeschlagen hat. Meine Tröster sind dann vor allen Händel und die Bache, und mit ihnen auch die wenigen Meister unserer Tage, welche die Bahn jener Muster des Wahren und Großen mit festem Fuße wandeln und das Ziel entweder zu erreichen — versprechen, oder es schon erreicht haben. Dahin wäre ohne Zweifel der uns zu früh entrissene Mozart gelanget; Joseph Haydn aber stehet wirklich am Ziele[1]." Es sind die alten Klagen des auf eine bestimmte Richtung eingeschworenen Dilettanten. Charakteristisch ist, daß Mozart diesem Ideal doch noch nicht voll entsprach. Er mag dem alten Herrn tatsächlich mitunter recht unheimlich vorgekommen sein.

Etwa 1778 kehrte Swieten nach Wien zurück, wurde zunächst Präfekt der Hofbibliothek an Stelle seines Vaters und dann 1781 Vorsitzender der Studienhofkommission. Er erhielt den Auftrag, den Studienplan zu entwerfen, der dann 1783 in der ganzen Monarchie eingeführt wurde. Die Meinungen über diese seine wissenschaftliche Tätigkeit waren geteilt: man erkannte zwar seine Kenntnisse an, vermißte jedoch die Energie in der Durchführung seiner Pläne[2]. In der Musik dagegen ließ er es daran nicht fehlen. Als hoher Beamter, ehemaliger Gesandter, Sohn seines Vaters und nicht zuletzt als reicher Mann gelangte er im Wiener Musikleben rasch zu entscheidendem Einfluß. Er war der richtige Musikpapst (der Typus ist ja auch heute

[1] AMZ I 252 f. [2] Werner a. a. O. 6, 153 f. Forster, Ges. Schr. VII 273. R. Kink, Geschichte der Universität in Wien I 539 f.

noch wohlbekannt), voll Stolz auf sein Kennertum und jederzeit mit fertigen, autoritativ vorgebrachten Kunsturteilen bei der Hand. Kein Wunder, daß die Wiener Gesellschaft vor diesem „Patriarchen" einen heiligen Respekt hatte. „Wenn er sich bei einer Akademie zugegen findet", berichtet Schönfeld[1], „so lassen ihn unsere Halbkenner nicht aus den Augen, um aus seinen Mienen (welche jedoch nicht jedem verständlich genug sein mögen) zu lesen, was sie etwa für ein Urteil über das Gehörte fällen sollen." Wenn in einem Konzert gesprochen wurde, so erhob sich die feierliche Exzellenz von ihrem Sitze und strafte den Schuldigen mit einem strengen Blicke. Leider war Swieten im Gegensatz zu den meisten übrigen Wiener Aristokraten recht geizig. Er brachte zwar durch Sammlungen für Kunstzwecke erhebliche Mittel zusammen und steuerte auch selbst seinen Teil dazu bei, den Musikern selbst aber blieben die Taschen des reichen Mannes verschlossen. Das mußte Haydn erfahren[2], und was Mozart anbetrifft, so hat ihn Swieten zwar als Künstler nach Kräften ausgenutzt, aber auch ruhig in Not und Elend verkommen lassen; seine Schuld ist es endlich, daß Mozart seine letzte Stätte im Armengrabe fand[3].

Überhaupt fehlte ihm den einzelnen Künstlern gegenüber recht vieles zu einem wirklichen Mäzen, vor allem die Selbstverleugnung und die Achtung vor ihrer inneren Selbständigkeit. Er war nun einmal ein Geschmackstyrann, der recht taktlos und anspruchsvoll sein konnte, wenn sich seine Schützlinge seinem Ideal nicht fügen wollten. Auch Haydn, der von den Lebenden noch am meisten Gnade vor seinen Augen fand, hat dies mitunter erfahren, wieviel mehr wird dies bei Mozart der Fall gewesen sein, der nach seiner Ansicht noch so manches zu lernen hatte! Es ist sicher nicht Hochachtung vor diesem Gönner gewesen, die Mozart bestimmte, auf die ihm von jenem empfohlene alte Kunst einzugehen, sondern die Überzeugung, daß dadurch seine eigene Kunst eine Bereicherung erfuhr; dafür nahm er die Schrullen des steifleinenen alten Herrn gerne in Kauf.

Swietens Name taucht in Mozarts Briefen erstmals im Mai 1781 auf[4], ein Jahr darauf, am 10. April 1782, schreibt er bereits[5]: „Ich

[1] Thayer, Beethoven I² 355. [2] Dies, Biogr. Nachr. S. 210. Griesinger, Biogr. Not. S. 66. [3] Alle gegenteiligen Angaben (Mus. Corresp. 1792, S. 4) sind irrig. Auch Niemetschek strich in seiner zweiten Auflage die Worte: Swieten sei nach Mozarts Tode der „Vater seiner Kinder" gewesen (S. 31). [4] B II 77. [5] B II 163.

gehe alle Sonntage um 12 Uhr zum Baron von Swieten und da wird nichts gespielt als Händel und Bach. Ich mach mir eben eine Kollektion von den Bachischen Fugen, sowohl Sebastian als Emanuel und Friedemann Bach." Und zehn Tage darauf schreibt er der Schwester[1]: „Baron von Swieten, zu dem ich alle Sonntage gehe, hat mir alle Werke des Händels und Sebastian Bachs (nachdem ich sie ihm durchgespielt) nach Hause gegeben." In demselben Briefe spricht er von den musikalischen Schätzen des Barons, die zwar an Zahl sehr klein, aber an Wert sehr groß gewesen seien. Er selbst ließ sich von seinem Vater für diese Zwecke sowohl seine eigenen Kirchenkompositionen, als auch Werke von Mich. Haydn und Eberlin schicken. Die Aufführungen fanden im allerengsten Kreise, ohne Zuhörer statt; Swieten selbst sang Diskant, Mozart, der zugleich begleitete, Alt, Starzer[2] Tenor und Anton Teyber[3] Baß. Auch Klaviermusik desselben Stils wurde gemacht. Die Fugen von Eberlin, mit denen Mozart seinen Gönner ursprünglich bekannt machen wollte, schloß er allerdings nachträglich wieder aus, weil sie „gar zu geringe sind, und wahrhaftig nicht einen Platz zwischen Händel und Bach verdienen. Allen Respekt für seinen 4stimmigen Satz, aber seine Klavierfugen sind lauter in die Länge gezogene Versettl"[4]. Ganz deutlich zeigt sich der Wandel von Mozarts Anschauungen in einem Briefe vom 12. April 1783[5]:

> Baron van Swieten und Starzer wissen so gut als Sie und ich, daß sich der gusto immer ändert — und aber — daß sich die Veränderung des gusto leider sogar auf die Kirchenmusik erstreckt hat, welches aber nicht seyn sollte, woher es dann auch kömmt, daß man die wahre Kirchenmusik — unter dem Dache — und fast von Würmern gefressen — findet.

Einen derartigen Ton hatte Mozart vorher nie angeschlagen; er beweist den gewaltigen Eindruck, den die Beschäftigung mit der alten Kunst in seiner Seele hervorgerufen hatte. Wer aber über diese Wandlung der Dinge ganz besonders entzückt war, das war Konstanze, die den Gatten alsbald zu eigenen Versuchen auf diesem Gebiete anspornte[6]:

---

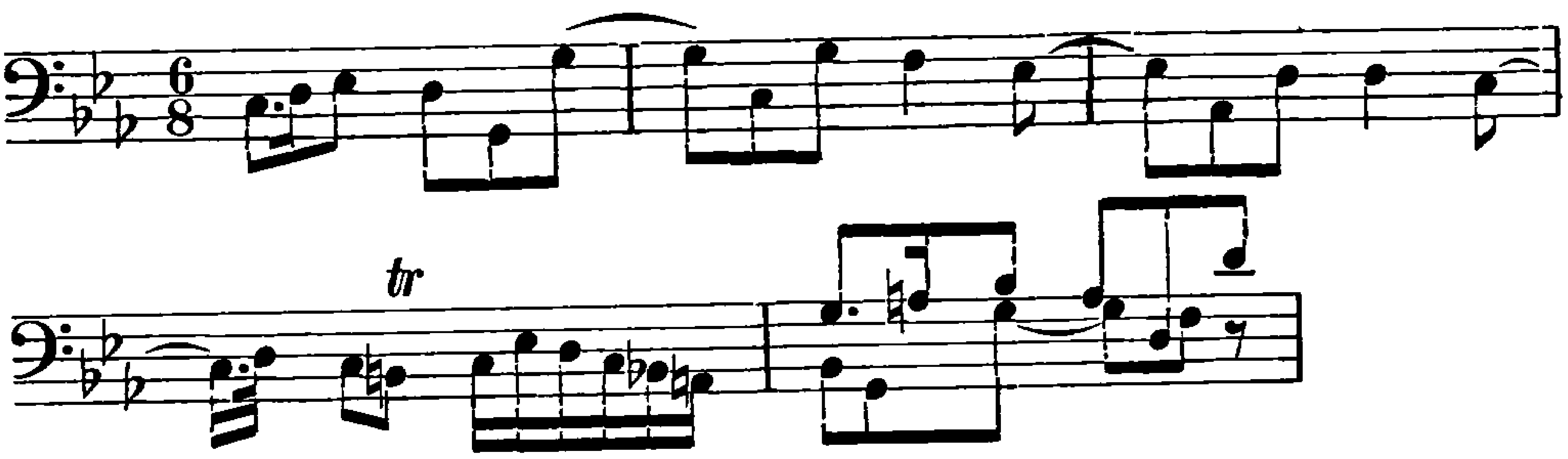
[1] B II 164. [2] Starzer musizierte mit dem berühmten Lautenspieler Kohaut oft bei Swieten. Griesinger, Biogr. Not. S. 66. [3] Geb. 1754 zu Wien, wahrscheinlich ein Bruder der schon öfter erwähnten Sängerin, gestorben 1822 als k. k. Kammerkompositor in Wien. Mozart traf ihn 1789 in Dresden (B II 294). [4] B II 165. [5] B II 220. [6] B II 165. Vgl. I 993.

Als Konstanze die Fugen hörte, ward sie ganz verliebt darein: sie will nichts als Fugen hören, besonders aber (in diesem Fach) nichts als Händel und Bach. Weil sie mich nun öfters aus dem Kopfe Fugen spielen gehört hat, so fragte sie mich, ob ich noch keine aufgeschrieben hätte? und als ich ihr Nein sagte, so zankte sie mich recht sehr, daß ich eben das künstlichste und schönste in der Musik nicht schreiben wollte, und gab mit Bitten nicht nach, bis ich ihr eine Fuge aufsetzte und so ward sie. Ich habe mit Fleiß Andante maestoso darauf geschrieben, damit man sie nur nicht geschwind spiele — denn wenn eine Fuge nicht langsam gespielt wird, so kann man das eintretende Subjekt nicht deutlich und klar ausnehmen, und ist folglich von keiner Wirkung. Ich werde mit der Zeit und mit guter Gelegenheit noch 5 machen, und sie dann dem Baron van Swieten überreichen.

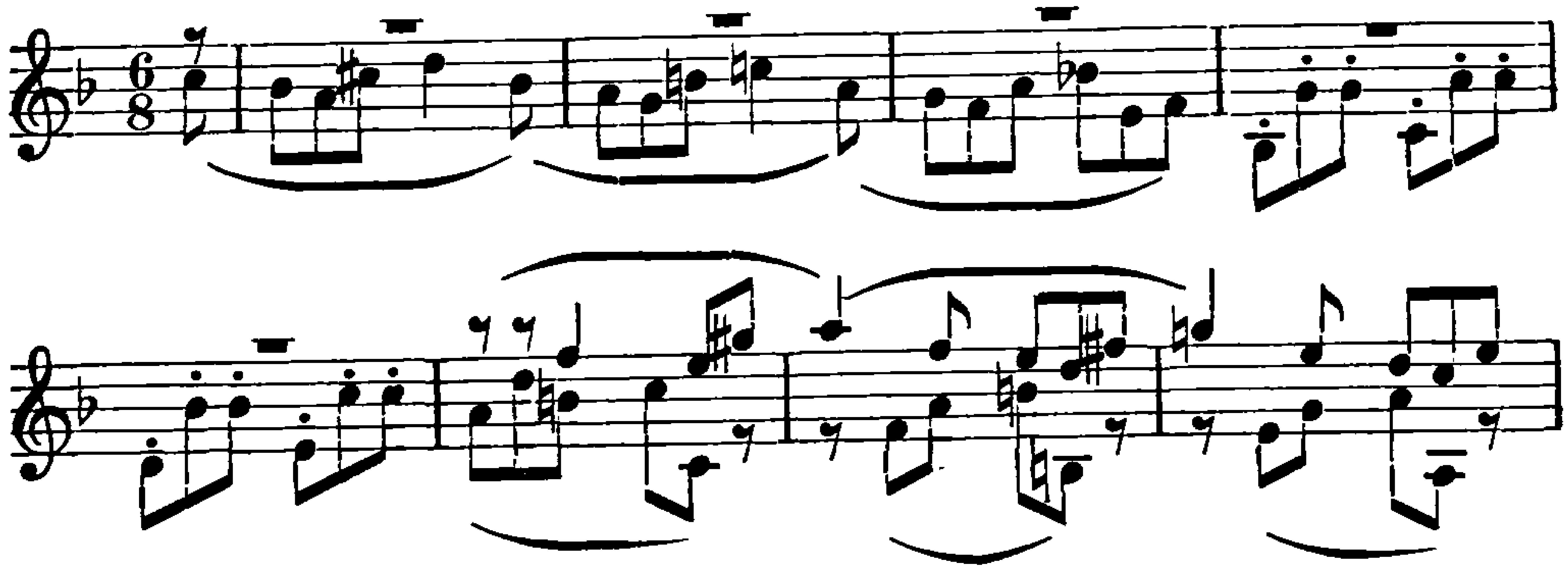
Konstanze brauchte nicht lange zu bitten: bald steckte ihr Gatte so tief in der alten Kunst drin, daß man vom Jahre 1782 an nicht mit Unrecht eine neue Stilperiode in seinem Schaffen datiert, die uns im einzelnen noch näher beschäftigen wird. Zunächst begann er damit, fünf Fugen aus dem zweiten Teil von Bachs wohltemperiertem Klavier für 2 Violinen, Viola und Baß zu bearbeiten (K.=V. 405 = Bach Nr. 2, 7, 9, 8 [nach Dmoll transponiert], und 5), eine zweite Sammlung dieser Art enthält sechs weitere dreistimmige Fugen, fünf von Seb. Bach (aus dem wohltemperierten Klavier, den sechs Orgelsonaten und der Kunst der Fuge) und eine von W. Fr. Bach; ihnen gehen sechs Adagiosätze voran, von denen aber nur zwei von Seb. Bach herrühren, die übrigen vier stammen höchstwahrscheinlich von Mozart selbst[1]. Umgekehrt machte Mozart zweimal den Versuch, eine Phantasie J. J. Frobergers über das Hexachordthema ut re mi fa sol la, die er in Kirchers Musurgia in Stimmen ausgesetzt fand[2], für Klavier einzurichten, kam aber das erstemal nur bis zum 50., das zweitemal nur bis zum 32. Takt (K.=V. 292, Anh.). An eigenen Arbeiten im alten Stil ist zunächst die dreistimmige Fuge mit Präludium zu nennen (K.=V. 394, S. XXIV. 24), die er am 20. April 1782 der Schwester schickte, mit der Mahnung, sie auswendig zu lernen — offenbar einer der ersten Versuche in dieser Art,

[1] Vgl. dazu den wichtigen Aufsatz E. Lewickis, MBM 1903, Heft 15, S. 163 ff., und W. Rust in der Vorrede zum 9. Band der Bachausgabe p. XXVI. Auch WSF II 412 halten die vier Adagios für Werke Mozarts. Alle diese Bearbeitungen und Neuschöpfungen sind nur handschriftlich erhalten und fehlen in der Gesamtausgabe. [2] Daß Mozart das Kirchersche Werk bekannt war, sahen wir schon oben S. 65. Zu Frobergers Phantasie vgl. Seiffert, Gesch. der Klaviermusik S. 172, und Adlers Gesamtausgabe Bd. I, Nr. 1.

ferner die Cmoll-Fuge für zwei Klaviere (K.-V. 426, S. XIX. 7), vollendet am 29. Dezember 1783, die er im Juni 1788, mit einer Einleitung versehen, für Streichquartett bearbeitete (K.-V. 546, S. XIV. 27). Eine ganze Reihe weiterer Kompositionen, die nicht datiert sind, aber ihrem ganzen Stil nach in diese Zeit gehören, ist nicht vollendet worden. Am weitesten gediehen ist die vierstimmige Fuge in Gmoll, deren letzte acht Takte Stadler ergänzt hat (K.-V. 401. S. XXII. 11). Nur auf 26 Takte brachte es eine angefangene Fuge in Gdur (K.-V. 41, Anh.), auf 23 eine gleichfalls in Gdur stehende für zwei Klaviere (K.-V. 45, Anh.). Von zwei weiteren sind nur die Anfänge erhalten, die besonders deutlich auf das Seb. Bachsche Vorbild hinweisen, so der einer Fuge in Cmoll (K.-V. 39, Anh.):



und einer in Fdur (K.-V. 40, Anh.):

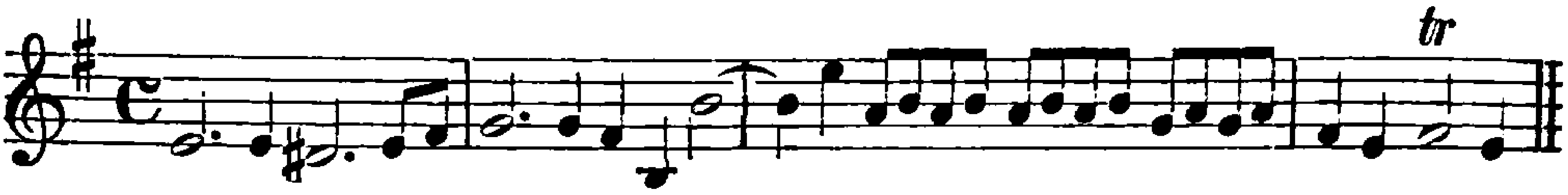


beide im Bachschen Giguentypus.

Sehr wertvolle Aufschlüsse über dieses Studium Händels und namentlich Bachs geben die dem in Wien befindlichen Übungsheft Mozarts beigehefteten Skizzen[1], die gleich mit dem Thema des bekannten Händelschen Chores „Seht, er kommt mit Preis gekrönt"

[1] Von Stadler überschrieben: „Mozarts Unterricht in der Komposition 1784", vgl. I 1008 f. Die Skizzen sind ausführlich beschrieben von R. Lach, Mozart als Theoretiker, Denkschriften der philos.-histor. Klasse der Kais. Akademie der Wissenschaften in Wien Bd. 61, 1. Abh., S. 31 ff.

auf dem ersten Blatte beginnen; auch das Fugenthema in Gmoll auf der folgenden Seite trägt Händelsche Züge[1]. Dann aber folgt eine Reihe Fugenskizzen von ganz unverkennbar Bachschem Gepräge, deren geistige Wurzel im wohltemperierten Klavier ruht, man vergleiche z. B. das zweimal bearbeitete Thema einer Emoll-Fuge:



Aber auch die alte Form der Klaviersuite hat Mozart damals mit einem Beitrag bedacht; sie ist auf die regelrechte alte Folge der vier Sätze Allemande, Courante, Sarabande und Gigue mit vorausgehender französischer Ouvertüre angelegt; freilich fehlt die Gigue, und die Sarabande ist nur bis zum sechsten Takte gediehen (K.-V. 399, S. XXII. 10). Nur der Tonartenwechsel fällt aus dem alten Stil heraus.

Aber auch abgesehen von diesem unmittelbaren Nachbilden älterer Formenmuster, zu denen übrigens auch die in den beiden Phantasien für Klavier in C- und Dmoll (K.-V. 396, 397, S. XX. 19, 20) nachwirkende Phantasie Ph. E. Bachschen Schlages gehört, durchdringt, namentlich in den Jahren 1782—1784, der alte Stil mehr oder minder Mozarts gesamtes Schaffen; besonders die Amoll-Sonate für Klavier und Violine (K.-V. 402, S. XVIII. 37) ist nichts anderes als eine — übrigens nur zur Hälfte ausgearbeitete und später von Stadler ergänzte — Fuge mit vorausgeschickter Einleitung in Adur. Wir werden auf diese große Stilwandlung im allgemeinen noch in einem besonderen Zusammenhange einzugehen haben. Leicht ist sie Mozart keineswegs geworden, und mancher dieser Kompositionen merkt man deutlich den Schweiß an, den sie ihren Schöpfer gekostet hat. Charakteristisch ist auch die große Zahl der unvollendet gebliebenen Werke. An ihnen hat Mozart offenbar zunächst nur das technische Problem gefesselt, er fühlte sich dabei als Empfangender, nicht als Gebender und schrieb die Stücke mehr für sich als für andere. Wohl ist es ihm schon damals in einzelnen Fällen gelungen, sein Genie dem übermächtigen Einfluß der alten Meister gegenüber durchzusetzen, aber im allgemeinen blieb er noch ihr Schüler.

[1] Zwischen beiden steht eine Skizze von offenbarem Buffocharakter für eine Baßstimme.

Gewiß war es eine ausgezeichnete Schule für ihn, aber die Unfreiheit, die ein solches Verhältnis immer in sich birgt, ist auch bei ihm nicht zu verkennen. Es gibt keine Periode in Mozarts Schaffen, in der Altes und Neues so unausgeglichen nebeneinander stünde, wie die Jahre 1782—1784; auch bei ihm ist eine Trübung des Stilgefühls, wie sie sich bei allen derartigen Wandlungen einzustellen pflegt, nicht ausgeblieben. Ja, in den nächsten beiden Jahren, der Zeit der großen Klavierkonzerte, schien es sogar, als drängte der Geist der modernen Gesellschaftsmusik jene älteren Einflüsse wieder vollständig zurück. Trotzdem arbeiteten sie im geheimen in seiner Seele weiter: als sich die Hochflut der „modernen" Strömung in seiner Kunst verlaufen hatte, wurden sie ganz allmählich wieder lebendig, und in seinen letzten Lebensjahren gelang es ihm, Altes und Neues zu einem eigenen, persönlichen Stil zu verschmelzen. Die vollendetsten Früchte der durch die Schule der alten Meister hindurchgegangenen, aber dabei doch selbständigen Mozartschen Kunst bieten z. B. das Finale der großen Cdur-Sinfonie, die Zauberflöte und das Requiem.

Neue Opernpläne

Der alte, unbezähmbare Drang, eine Oper zu schreiben, hat Mozart auch in dieser Zeit nicht verlassen, ja, er war seit dem Erfolge der Entführung in ihm mächtiger geworden denn je. Graf Rosenberg riet ihm gegen Ende 1782, doch wieder eine opera buffa zu schreiben, und Mozart bemühte sich auf die verschiedenste Weise um einen Text, jedoch ohne etwas Passendes zu finden. Für das deutsche Singspiel, auf das er der damaligen Sachlage gemäß immer noch die größten Hoffnungen setzte, bekam er sogar ein Angebot mit dem Titel: „Welches ist die beste Nation?" Aber es erwies sich als ein „elendes Stück"; er wies es zurück mit dem Zusatze, „daß, wer es schreibt ohne es ganz abändern zu lassen, Gefahr lauft ausgepfiffen zu werden"[1]. Umlauf gab sich dazu her und wurde richtig ausgezischt; Mozart wußte nicht „ob der Poet oder Komponist den Preis des Elends davontragen wird".

Schon anderthalb Monate später, am 5. Februar 1783, schreibt er dem Vater[2]:

Künftigen Freytag, als übermorgen wird eine neue opera gegeben werden, die Musique (ein Galimathias) von einem hiesigen jungen Menschen, Scolaren vom Wagenseil, welcher heißt gallus cantans, in arbore sedens, gigirigi faciens; vermutlich wird sie nicht viel gefallen, aber doch besser als ihre Vorfahrerin, eine alte opera von Gaßmann (la notte critica) zu teutsch die unruhige Nacht, welche mit Mühe 3 representationen ausgehalten. Denn — vor dieser war die execkrable opera von Umlauf, wovon ich Ihnen geschrieben — die konnte sich nicht auf die dritte Vorstellung hinaufarbeiten; — es ist als wenn sie, da die teutsche Oper ohnedies nach Ostern stirbt, sie noch vor der Zeit umbringen wollten; — und das tun selbst Teutsche — pfui Teufel! —

---

[1] Brief vom 21. Dezember 1782 (B II 201). [2] B II 212 f. Dieser Gallus hieß eigentlich Joh. Mederitsch (ca. 1760—1830) und war eine Zeitlang der Klavierlehrer F. Grillparzers. Seine „Rose oder Pflicht und Liebe im Streit" wurde am 9. Februar 1783 gegeben, Gaßmanns Notte critica am 10. Januar.

Die hier von Mozart angedeutete Krisis des deutschen Singspiels in Wien war teils durch ungenügende dichterische und musikalische Leistungen hervorgerufen worden, teils durch allerhand Machenschaften, die Stephanie d. J. gegen den bisherigen Leiter Müller angezettelt hatte. Er hatte diesen zunächst verdrängt und in dem Ausschuß, der ihn ersetzen sollte, soviel Streitereien hervorgerufen, daß er schließlich sein Ziel, die alleinige Leitung des Ganzen, erreicht hatte. Darüber waren jedoch die Verhältnisse so unerquicklich geworden, daß die Direktoren Rosenberg und Kienmayer und schließlich auch der Kaiser selbst die Lust an dem Unternehmen verloren. Im Herzen hatte Joseph II. überhaupt immer auf der Seite der Italiener gestanden, jetzt benutzten seine italienisch gesinnten Freunde, allen voran Salieri, denen das Nationalsingspiel von Anfang an ein Dorn im Auge gewesen war, die Gelegenheit, den Kaiser zur Wiedereinführung der italienischen Oper zu bestimmen.

Mozart selbst wollte für alle Fälle gerüstet sein; er hatte nach wie vor ein scharfes Auge auf italienische Libretti, dachte aber im stillen immer noch an einen Beitrag zur deutschen Oper. Sehr wichtig für seine Anschauungen sind seine der genannten Briefstelle folgenden Worte:

Ich habe Sie in meinem letzten Brief ersuchet, den Gatti[1] fleißig zu mahnen wegen den welschen Opernbücheln und tue es nun auch; — — nun muß ich Ihnen meine Idee sagen. Ich glaube nicht, daß sich die welsche Oper lange soutenieren wird — und ich — halte es auch mit den Teutschen. Wenn es mir schon mehr Mühe kostet, so ist es mir doch lieber. Jede Nation hat ihre Oper — warum sollen wir Teutsche sie nicht haben? Ist die teutsche Sprache nicht so gut singbar wie die französische und englische? — nicht singbarer als die russische? — Nun — ich schreibe izt eine teutsche opera für mich: ich habe die Komödie vom Goldoni — Il servitore di due padroni — dazu gewählt, und der erste Akt ist schon ganz übersetzt; der Übersetzer ist Baron Binder. Es ist aber Alles noch ein Geheimnis, bis alles fertig ist; — nun, was halten Sie davon? Glauben Sie nicht, daß ich meine Sache gut dabey werde machen können?

Dieser Opernplan ist wichtig, nicht allein weil das Buch von Goldoni stammt, sondern namentlich weil er ohne äußeren Auftrag, ganz aus eigenem Antrieb gefaßt wurde; freilich ist das auch der Grund dafür, daß er, so wie die Dinge damals lagen, nicht zur Ausführung gekommen ist.

[1] L. Gatti war damals Kapellmeister in Salzburg, s. I 5.

Den Anlaß zur Rückkehr der Italiener gab das Auftreten einer französischen Opern- und Schauspielgesellschaft im Kärntnertortheater, die der Kaiser besonders begünstigte[1]. Im Sommer 1782 wurden sie nach Schönbrunn befohlen und im Schlosse untergebracht und verpflegt. Damit waren sie aber nicht zufrieden, und einer der Schauspieler war sogar so dreist, sich bei dem Kaiser persönlich über den ihnen gelieferten angeblichen Burgunder zu beschweren. Dieser antwortete, für sich finde er den Wein gut genug, zweifle aber nicht, daß sie in Frankreich bessern finden würden[2]. Die Truppe wurde entlassen und Graf Rosenberg damit beauftragt, in Italien eine Truppe für die opera buffa zusammenzustellen, auf die man sich von jetzt ab beschränken wollte. Bereits 1782 hatte man Sacchinis Contadina in corte und Salieris Locandiera italienisch aufgeführt; jetzt wurde am Schluß der Spielzeit (4. März 1783) die deutsche Oper aufgelöst; ihre besten Mitglieder sollten zu der neuen italienischen übertreten, die übrigen hatten sich, soweit sie nicht bereits früher gekündigt hatten, anderswo umzusehen[3]. Bis zum Frühjahr 1785 fanden nur vereinzelte deutsche Aufführungen, meist Benefizvorstellungen, statt, so die Entführung für Mad. Lange am 25. Januar 1784 (unter Mozarts eigener Leitung[4]) und Glucks Pilgrime für Adamberger am 15. Februar 1784, ferner 1785 für Mad. Lange Zemire (20. Januar) und der Deserteur (25. Januar). Im selben Jahre regte sich aber doch wieder das Verlangen nach einer deutschen Oper. Der Hof nahm damals auch das Kärntnertortheater in eigene Verwaltung und eröffnete es am 4. August mit einer italienischen Oper anläßlich der Durchreise des Kastraten L. Marchesi; hier sollte die deutsche Oper neben der italienischen ein neues Heim finden.

Mozart hatte dieser Entwicklung mit sehr gemischten Gefühlen zugesehen. Der Kampf um die beiden Operngattungen hatte ihn mehr und mehr auf die deutsche Seite geführt, und Anfang 1785 bot sich ihm sogar die Gelegenheit, eine deutsche Oper Mannheimer Andenkens[5] zu schreiben. Prof. Klein[6] hatte ihm von dort aus

[1] Meyer, L. Schröder I 358 f. AMZ XXIV 265. 1781 wurde hier Glucks Orpheus aufgeführt (Nicolai, Reise IV 537 f.). [2] Kelly, Rem. I 194. Zum folgenden vgl. besonders R. Haas, Einl. zu DTÖ XVIII 1, S. XIX ff. [3] AMZ XXIV 269. Schröder schrieb am 21. Oktober 1782 an Dalberg: „Hier ist die deutsche Oper abgedankt, und die Komödie wird durch Reineke und Opitz verstärkt.“ [4] Wiener Zeitung 1784, Nr. 7. [5] I 550 ff. [6] I 552.

einen Text zugesandt, allem Anschein nach seinen Rudolf von Habsburg, also einen Nachzügler des Holzbauerschen Günther von Schwarzburg[1], mit der Bitte, ihn in Musik zu setzen. Mozart antwortete am 21. März 1785[2]:

Was aber die Oper anbelanget, würde ich Ihnen damals ebenso wenig darüber haben schreiben können als itzt. Lieber Hr. Gehr. Rat! Ich habe die Hände so voll zu tun, daß ich fast keine Minute finde, die ich für mich anwenden könnte. Als ein Mann von so großer Einsicht und Erfahrung wissen Sie selbst besser als ich, daß man so was mit aller möglichen Aufmerksamkeit und Überlegung — nicht einmal — sondern vielmal überlesen muß. Bishero hatte noch nicht Zeit, es einmal — ohne Unterbrechung zu lesen. Alles was ich dermalen sagen kann, ist daß — ich es noch nicht aus Handen geben möchte; ich bitte Sie also, mir dies Stück noch auf einige Zeit anzuvertrauen. Im Falle es mir Lust machen sollte es in Musik zu setzen, so wünschte ich doch vorher zu wissen, ob es eigentlich an einem Orte zur Aufführung bestimmt seye? — Denn so ein Werk verdiente sowohl von Seiten der Poesie als Musik nicht umsonst gemacht zu seyn. Ich hoffe mir über diesen Punkt eine Erläuterung von Ihnen.

Dieser Plan, der, wenn er verwirklicht worden wäre, der bereits wieder in Verfall geratenen deutschen Vollpoer Schweitzerschen und Holzbauerschen Stiles einen unerwarteten, mächtigen Bundesgenossen zugeführt hätte, scheint daran gescheitert zu sein, daß Mozart keine sichere Gewähr dafür hatte, ob und wo sein Werk auch aufgeführt worden wäre. In demselben Briefe macht er aber auch seinem Unmut über die damaligen Wiener Opernverhältnisse in einer Weise Luft, die seine hohe Meinung von dem Berufe der deutschen Kunst mit echt Mozartscher Deutlichkeit offenbart:

Nachrichten, die zukünftige teutsche Singbühne betreffend kann ich Ihnen noch dermalen keine geben, da es dermalen noch (das Bauen in dem dazu bestimmten Kärntnertor-Theater ausgenommen) sehr stille hergehet. — Sie soll mit anfangs Oktober eröffnet werden. Ich, meinestheils, verspreche ihr nicht viel Glück. — Nach den bereits gemachten Anstalten sucht man in der That mehr die bereits vielleicht nur auf einige Zeit gefallene teutsche Oper gänzlich zu stürzen, als ihr wieder empor zu helfen und sie zu erhalten. Meine Schwägerin Lange nur allein darf zum teutschen Singspiele. — Die Cavallieri, Adamberger, Teuber, lauter Teutsche, worauf Teutschland stolz seyn darf, müssen beym welschen Theater bleiben — müssen

[1] So J II⁴ 253. Am 20. Januar 1781 legte Klein diesen Text der kurf. deutschen Gesellschaft in Mannheim vor und errang großen Beifall damit (Rhein. Beitr. z. Gelehrs. 1781, I 383 f.). Später arbeitete er ihn zu einem Drama um, das 1787 erschien. [2] B II 265.

gegen ihre eigenen Landsleute kämpfen! — — — Die teutschen Sänger und Sängerinnen dermalen sind leicht zu zählen! — und sollte es auch wirklich so gute als die benannten, ja, auch noch bessere geben, daran ich doch sehr zweifle, so scheint mir die hiesige Theaterdirection zu öconomisch und zu wenig patriotisch zu denken um mit schwerem Geld Fremde kommen zu lassen, die sie hier im Orte besser — wenigstens gleich gut — und umsonst hat. — Denn die welsche Truppe braucht ihrer nicht — was die Anzahl betrifft; sie kann für sich alleine spielen. — Die Idee dermalen ist, sich bey der teutschen Oper mit Acteurs und Actricen zu behelfen, die nur zur Noth singen; — zum größten Unglück sind die Directeurs des Theaters sowohl als des Orchesters beybehalten worden, welche sowohl durch ihre Unwissenheit als Unthätigkeit das meiste dazu beygetragen haben, ihr eigenes Werk fallen zu machen. Wäre nur ein einziger Patriot mit am Brette — es sollte ein anderes Gesicht bekommen! — Doch da würde vielleicht das so schön aufkeimende National-Theater zur Blüthe gedeihen, und das wäre ja ein ewiger Schandfleck für Teutschland, wenn wir Teutsche einmal mit Ernst anfiengen teutsch zu denken — teutsch zu handeln — teutsch zu reden und gar teutsch — zu singen!!! — Nehmen Sie nur nicht übel, mein bester Hr. geh. Rath, wenn ich in meinem Eifer vielleicht zu weit gegangen bin. Gänzlich überzeugt mit einem teutschen Manne zu reden, ließ ich meiner Zunge freyen Lauf, welches dermalen leider so selten geschehen darf, daß man sich nach solch einer Herzensergießung kecklich einen Rausch trinken dörfte, ohne Gefahr zu laufen seine Gesundheit zu verderben.

Am 16. Oktober wurde die deutsche Oper mit Monsignys „Felix" (in Andrés Übersetzung) eröffnet. Das Personal bestand aus den Sängern Ruprecht, Saal (diese beiden gehörten auch der italienischen Truppe an), Dauer, Arnold, Schikaneder (seit 1785), Grünberg und Rothe und aus den Sängerinnen Teyber, Lange, Saal (zugleich der italienischen Oper angehörend), Stierle, Rothe und Delop[1]. Das auf deutscher Seite Gebotene reichte indessen nicht entfernt an die Leistungen der italienischen Oper heran. An deutschen Originalwerken wurden 1785 nur noch zwei, Ruprechts „Dorfhändel oder Bund über Eck" und F. Teybers „Dorfdeputierte" gegeben, 1786 folgten weitere sechs[2], 1787 noch vier[3], daneben gingen übersetzte französische und italienische Stücke her. Damit war es mit der deutschen Oper in Wien abermals zu Ende. Im Karneval 1788

[1] Haas a. a. O. S. XIX. [2] Die glücklichen Jäger (Umlauf), Der Alchymist (Schuster), Apotheker und Doktor (Dittersdorf), Robert und Hannchen (Hanke), Betrug durch Aberglauben (Dittersdorf), Zemires und Azors Ehestand (Umlauf). [3] Die Liebe im Narrenhause (Dittersdorf), Das wütende Heer (Ruprecht), Im Finstern ist nicht gut tappen (Schenk), Die Illumination (Kürzinger). Die drei Pächter (Pohl, Haydn II 380) von Becker sind eine Übersetzung, Haas a. a. O.

löste sich die Truppe auf; erst 1794 wurde unter der Leitung Müllers und Süßmayrs ein neuer Versuch gemacht.

Mozart wurde trotz dem anhaltenden Erfolge der Entführung mit einer einzigen Ausnahme nicht wieder beschäftigt, und diese betraf keine regelrechte Oper, sondern nur ein Gelegenheitsstück, allerdings von ganz besonderem Charakter. Am 7. Februar 1786 fand in der Orangerie zu Schönbrunn ein „Lustfest zu Ehren der Generalgouverneure der Niederlande" statt, bei dem die besten Mitglieder des Schauspiels wie der deutschen und italienischen Oper mitwirken sollten. Ja, es scheint sogar auf einen Wettstreit zwischen den beiden Opernformen abgesehen gewesen zu sein, denn das Thema sowohl des italienischen als des deutschen Stückes bildete nach beliebtem Brauche[1] die Verspottung der Oper selbst und ihres Apparates. Das italienische Stück: Prima la musica e poi le parole wurde von Casti gedichtet und von Salieri komponiert[2], das deutsche, Der Schauspieldirektor[3], hatte Stephanie d. J. zum Verfasser und Mozart zum Komponisten; ein Vergleich der beiden Texte läßt die ganze Kluft erkennen, die, was poetischen Geschmack und ästhetische Kultur überhaupt anbelangt, die beiden Gattungen auch dichterisch von einander trennte. Die Besetzung war folgende:

Frank, ein Schauspieldirektor	Hr. Stephanie d. j.
Eiler, ein Banquier	„ Brockmann.
Buff } Schauspieler	„ Lange.
Herz } Schauspieler	„ Weidmann.
Mad. Pfeil } Schauspielerinnen	Mad. Sacco.
Mad. Krone } Schauspielerinnen	„ Adamberger.
Mad. Vogelsang } Schauspielerinnen	„ Stephanie.
Vogelsang, ein Sänger	Hr. Adamberger.
Mad. Herz } Sängerinnen	Mad. Lange.
Mad. Silberklang } Sängerinnen	„ Cavalieri.

Das ganze Festspiel sollte am 11. Februar im Kärntnertortheater wiederholt werden, indessen mußte die Aufführung wegen Unpäßlichkeit des Sängers Dauer abgesagt werden. So erlebte das Mozartsche Werk nur noch zwei Wiederholungen, am 18. und 25. Februar[4]. Um

[1] I 406, 414. [2] Mosel, Salieris Leben und Werke, S. 90. [3] Der Schauspieldirektor. Ein Gelegenheitsstück in einem Aufzuge. Wien 1786. Mozart nennt ihn „eine Comödie mit Musik". Der Schauspieler Buff heißt im Autograph und im alten Textbuch Puf. Vgl. R. Hirsch, Mozarts Schauspieldirektor, Leipzig 1859. [4] Haas a. a. O. S. XX.

so mehr wurde an Text und Musik nach Mozarts Tode herumgebosselt, um das Stück auf der Bühne zu erhalten[1]. In Weimar bearbeitete Göthe Cimarosas auf einen ganz ähnlichen Text komponierten Impresario in angustie, der schon im Sommer 1787 in Rom seinen Beifall gefunden hatte[2], unter dem Titel Theatralische Abenteuer[3] und ließ ihn 1791, zunächst mit Cimarosas Musik, aufführen. Später wurde damit noch die ganze Musik des Mozartschen Schauspieldirektors verquickt und das Ganze am 14. Oktober 1797 mit Beifall aufgeführt[4]. Später wurde es mit nochmaligen Änderungen wiederholt[5] und auch von anderen Bühnen übernommen.

In Wien wurde das Stück zunächst 1797 wieder dreimal aufgeführt, 1814 erfolgte eine neue Bearbeitung von Stegmeyer[6]. 1845 kam Louis Schneider in Berlin auf den Einfall, einen ganz neuen Text zu verfassen, worin Mozart selbst auftritt und zwar wie er unter Schikaneders Einfluß die Zauberflöte komponiert; auch sein Verhältnis zu Aloysia wird darin behandelt[7]. Da die vorhandenen Stücke nicht ausreichten, so nahm Schneider noch einige andere in der Taubertschen Instrumentation hinzu[8]. So entstand einer der uns ja auch aus der jüngsten Zeit bekannten dramatischen Wechselbälge „aus dem Leben berühmter Männer", die ihre Wirkung auf das liebe Publikum nie zu verfehlen pflegen; auf irgendwelchen Kunstwert kann diese Art von Theaterspeise keinen Anspruch machen. Natürlich hatte das Schneidersche Flickwerk großen Erfolg, es drang 1856 sogar zu den Pariser Bouffes Parisiens hinüber[9]. Ein Kind desselben Geistes ist das Singspiel R. Genées „Der Kapellmeister", das am 13. März 1896, ebenfalls in Berlin, zuerst in einem Mozartkonzert und dann im Opernhause aufgeführt wurde; auch hier tritt Mozart selbst auf, und sind dem Schauspieldirektor noch andere Mozartsche Stücke hinzugefügt[10].

---

[1] R. Genée, MBM 1896, Heft 2, S. 60ff. [2] Ital. Reise, Jub.-A., Bd. 27, 81. [3] Göthe, Tag- und Jahreshefte 1791, Jub.-A. 30, 10. Vierteljahrsschr. f. Literaturgesch. III 478f. [4] W. Morris, Göthejahrbuch XXVI, S. 4f. [5] Göthe, Briefe, Weim. Ausg. XIV 80. Von Göthe selbst stammen die Lieder „An dem reinsten Frühlingsmorgen" und „Bei dem Glanz der Abendröte", im übrigen hat der Mozartsche Text nur leichte Änderungen erfahren (vgl. Diezmann, Göthe-Schiller-Museum, S. 15f.) [6] Hirsch, S. 18f. [7] Deutscher Bühnenalmanach 1861. [8] Das Bandlterzett, die Arie „Männer suchen stets zu naschen" (K.-V. 433) und die Lieder „An Chloe" und „Die betrogene Welt" (K.-V. 524, 474). [9] Wilder, Mozart S. 225f. [10] Der Text MBM 1896, H. 2, 35ff.

Die beiden im Partiturentwurf erhaltenen deutschen Arien „Männer suchen stets zu naschen" (K.-V. 433, S. XXIV. 43), einem Wahrmund in den Mund gelegt, für Baß, und „Müßt ich auch durch tausend Drachen" (K.-V. 435, S. XXIV. 45), mit Carl bezeichnet, für Tenor, gehören der Handschrift nach in dieselbe Zeit[1]; sie sind wohl Einlagen in fremde Singspiele gewesen.

Unterdessen hatte, ganz gegen Mozarts Erwartungen, die italienische Oper einen gewaltigen Aufschwung genommen. Der Kaiser hatte, teils durch persönliches Eingreifen, teils durch Salieris Vermittelung, eine Truppe zusammengebracht, die bei Publikum und Kennern gleichen Beifall fand[2]. Der Schwerpunkt lag in der Buffooper, doch wurden gelegentlich auch ernste Opern aufgeführt, und zwar gewöhnlich berühmten Sängern zu Ehren, so 1783 Glucks Taurische Iphigenie italienisch mit der alternden Bernasconi[3] und 1785 Sartis Giulio Sabino mit dem Kastraten L. Marchesi[4]. Von den älteren deutschen Kräften traten die Herren Ruprecht, Adamberger und Saal und die Damen Cavalieri, Lange, Teyber und Saal zur italienischen Oper über[5]. Aus Italien wurden 1781 berufen der ausgezeichnete Baßbuffo Francesco Benucci[6], der im selben Jahre Wien zwar wieder verließ, aber wegen des ungenügenden Ersatzes durch Marchesini 1784 wieder berufen wurde[7], ferner der treffliche Bariton Steffano Mandini[8], Francesco Bussani[9], Pugnetti und der Tenorist O'Kelly, Mozarts Freund. Aus Italien kamen ferner 1783 die Engländerin Nancy Storace, die im selben Jahre auch in Venedig aufgetreten war[10] (»detta l'Inglesina«), und die Mandini. 1785 folgten Celestina Coltellini[11], die Calvesi[12], Molinelli, Nani und die Deutsche Distler.

Am 22. April 1783 fand die Eröffnung der italienischen Oper mit Salieris neu bearbeiteter Scuola dei gelosi statt; der Erfolg

[1] Die Jahreszahl 1783 auf dem Autograph stammt von fremder Hand. [2] Reichardt, AMZ XV 665 f. C. Pichler, Denkw. I 78. [3] Berl. Liter.- und Theaterzeitung 1784, I 14. [4] Müller, Abschied, S. 7 f. [5] Dagegen wurde der ausgezeichnete Bassist Fischer, Mozarts erster Osmin, zu dessen großem Schmerz entlassen. [6] Er trat 1778—1779 in Venedig auf, vgl. Wiel a. a. O. S. 338 ff. [7] Berl. Lit.- und Theaterzeitung I 14, 19. [8] Auch er kam aus Venedig, Wiel, S. 309 ff. 1776 taucht er in Parma auf, vgl. P. E. Ferrari, Spettacoli drammatico-musicali in Parma 1884, p. 38. [9] Wiel S. 247 ff. 1782 in Parma, Ferrari p. 40. [10] Wiel S. 372 f. [11] S. o. S. 48. [12] Die Calvesi sang 1784 in Parma, Ferrari p. 42.

war derart, daß das Werk fünfundzwanzigmal wiederholt werden mußte[1]. Salieris zweite Oper, L'Italiana in Londra (5. Mai), fiel zwar etwas ab, dagegen erwies sich Sartis Fra due litiganti il terzo gode als besonderer Treffer[2]. Am 26. Juli 1783 schrieb Schröder[3]: „Die welsche Oper hat großen Zulauf, und das deutsche Schauspiel bleibt leer."

Mozart wurde bei den Aufträgen für die italienische Oper zunächst ebenso hartnäckig übergangen wie bei der deutschen; seine einzigen Beiträge dazu waren die Einlagen in Anfossis Curioso indiscreto (1783) und Bianchis Villanella rapita[4]. Als seine Hoffnungen auf eine deutsche Oper immer mehr schwanden, wandte er, nur um Gelegenheit zur Komposition einer Oper überhaupt zu bekommen, seine Aufmerksamkeit den Italienern zu, deren bedeutende Leistungen auch auf ihn ihren Eindruck nicht verfehlten. Schon Ende 1782 war er auf Graf Rosenbergs Rat auf die Suche nach einem italienischen Text gegangen[5], jetzt bestärkten ihn die Erfolge der Italiener in diesem Vorhaben. Am 7. Mai 1783 schreibt er dem Vater[6]:

Nun hat die italienische opera buffa allhier wieder angefangen, und gefällt sehr. Der Buffo ist besonders gut, er heißt Benucci. Ich habe leicht 100 — ja wohl mehr Bücheln durchgesehen — allein ich habe fast kein einziges gefunden mit welchem ich zufrieden seyn könnte, wenigstens müßte da und dort vieles verändert werden, und wenn sich schon ein Dichter mit diesem abgeben will, so wird er vielleicht leichter ein ganz neues machen; — und neu ist es halt doch immer besser. Wir haben hier einen gewissen Abbate da Ponte als Poeten. Dieser hat nunmehro mit der Correktur im Theater rasend zu tun — muß per obligo ein ganz neues Büchel für den Salieri machen, das wird vor 2 Monaten nicht fertig[7], dann hat er mir ein neues zu machen versprochen. Wer weiß nun, ob er dann auch sein Wort halten kann — oder will! — Sie wissen wohl, die Herren Italiener sind ins Gesicht sehr artig! — genug, wir kennen sie! Ist er mit Salieri verstanden, so bekomme ich mein Lebtage keins — und ich möchte gar zu gern mich auch in einer welschen Opera zeigen.

Sein Auge fiel zunächst, wie wir sahen, auf Varesco, mit dem er bei seinem Salzburger Aufenthalt in persönliche Verbindung trat;

[1] In der Berl. Lit.- und Theaterz. I 313 heißt es zwar: „Die erste Sängerin singt vortrefflich, dagegen ist ihre Gestikulation unausstehlich. Der Buffo wird in Ansehung des natürlichen Spiels für den besten gehalten, den man hier sah. Die übrigen sind nicht der Rede wert." [2] Cramer, Magazin II 185. [3] Meyer, L. Schröder I 345. Eine Liste der 1783—1790 aufgeführten Opern bei Pohl, Haydn II 379 ff. [4] S. o. S. 46 ff. [5] S. o. S. 98. [6] B II 223. [7] Il ricco d'un giorno (6. Dezember 1784).

die Frucht ihrer gemeinsamen Arbeit war Varescos Text zur Oca del Cairo[1]. Während jedoch Mozart zu Anfang mit wahrem Feuereifer darauf eingegangen war, kamen ihm im Verlaufe der Arbeit immer stärkere Bedenken. Varesco mußte Änderungen über Änderungen vornehmen und scheint darüber Lust und Geduld verloren zu haben — kurz, vom 10. Februar 1784 an ist in Mozarts Briefen nicht mehr davon die Rede[2], und die angefangene Arbeit blieb liegen. Vollendet wurden von dem Ganzen (K.-V. 422, S. XXIV. 37) ein Rezitativ und die Skizze einer Tenorarie des Biondello, außerdem sechs Stücke im Partiturentwurf, wobei wie gewöhnlich Singstimmen und Baß ganz ausgeschrieben sind, während der Orchesterpart nur mehr oder weniger genau angedeutet ist[3].

Auch an diesem Bruchstücke sind Ergänzungsversuche gemacht worden. Victor Wilder machte unter Hinzufügung der Ouvertüre und Einleitung zum Sposo deluso, des Terzetts aus der Villanella rapita und einer weiteren, unbeglaubigten Ariette eine zweiaktige Oper L'oie du Caire daraus, die Instrumentation besorgte T. Ch. Constantin[4]. In dieser Gestalt wurde das Werk am 6. Juni 1867 auf dem Theater der Fantaisies parisiennes mit großem Beifall aufgeführt. Im Oktober 1867 folgte das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater in Berlin, am 15. April 1868 das Theater in der Leopoldstadt in Wien, aber ohne besonderen Erfolg[5].

Trotz diesem Fehlschlag ruhten Mozarts italienische Pläne nicht. Auf den Goldonischen Text[6] ist er zwar nicht wieder zurückgekommen, dagegen beschäftigte ihn in dem Jahre 1783 oder 1784 ein anderes, älteres[7] Buch Lo sposo deluso (Der gefoppte Bräutigam) mit dem Untertitel La rivalità di tre donne per un solo Amante

[1] Mozart stellt dem Poeten a. a. O. einen Gewinn von 400—500 Gulden in Aussicht, „denn es ist hier der Brauch, daß der Poet allzeit die dritte Einnahme hat". [2] B II 245. [3] Varescos geschriebenes Textbuch sowie die Partitur befinden sich auf der Berliner Bibliothek. Ein Klavierauszug von Jul. André erschien 1855. Vgl. Gr. Waldersee, AMZ 1882, S. 693 f. K. Gollmick, Eine nachgelassene Oper Mozarts, Wien 1860. R. Genée, MBM 1900, H. 9, S. 271 ff. [4] V. Wilder, Mozart, S. 203. Klavierauszug bei Heugel & Co. in Paris. [5] Wurzbach, Mozartbuch, S. 39 f., 162 f. Hanslick, Die moderne Oper 1892, S. 49 f. [6] S. o. S. 99. [7] Das erhellt daraus, daß Mozart die vom Kopisten unrichtig angegebenen Personennamen geändert hat. Winter 1787 ging ein Sposo deluso mit der Musik von einem Cav. Pado in Padua in Szene, Mus. Realzeitung 1788, S. 85.

(K.-V. 430, S. XXIV. 38). Die Zeit der Komposition erhellt ungefähr aus der Bezeichnung der Storace als Signora Fischer. Sie hatte den englischen Violinvirtuosen Dr. Fisher geheiratet — ein recht unüberlegter Schritt, denn Fisher mißhandelte sie und wurde 1784 vom Kaiser aus Wien verwiesen[1]. Da die Storace später nie den Namen ihres Mannes geführt hat, konnte sie Mozart wohl nur kurze Zeit nach ihrer Verheiratung unter ihm aufführen.

Das von Mozart selbst angelegte Personenverzeichnis[2] lautet:

Primo Buffo caricato: *Bocconio* [Sempronio] Papparelli, uomo sciocco e facoltoso, promesso in marito ad Eugenia.	Sigre. Benucci.
Prima Buffa: *Eugenia* [Emilia], giovane Romana di nobili natali, alquanto capricciosa e promessa in consorte a Bocconio, ma fida amante di Don Asdrubale.	Sgra. Fischer.
Primo mezzo carattere: *Don Asdrubale* [Annibale], uffiziale Toscano, molto coraggioso ed amante di Eugenia.	Sigre. Mandini.
Seconda Buffa: *Bettina* [Laurina], nipote di Bocconio, ragazza vana ed inamorata di Don Asdrubale.	Sgra. Cavalieri.
Secondo Buffo caricato: *Pulcherio* [Fernando], sprezzator delle donne ed amico di Bocconio.	Sgre. Bussani.
Secondo Buffo mezzo carattere: *Gervasio*, tutore di Eugenia, che poi inamorasi di Metilde.	Sgre. Pugnetti.
Terza Buffa: *Metilde*, virtuosa di canto e ballo, anch' essa inamorata di Don Asdrubale e finta amica di Bettina.	Sgra. Teiber.

Erhalten sind von dem zweiaktigen Werke vollständig die Ouvertüre, die mit ihr unmittelbar verbundene introduzione und das Terzett Eugenias, Asdrubales und Bocconios (I 9), ferner im Entwurf eine Arie Eugenias (I 3) und Pulcherios (I 4). Auch diese Oper blieb schließlich liegen. Im ersten Entwurfe blieb ferner ein komisches Männerterzett Del gran regno dell' Amazoni (K.-V. 434, S. XXIV. 44) stecken, das nach Jahns begründeter Vermutung[3] aus der Oper Il regno delle Amazoni stammt; sie war 1783 zuerst in Parma und

[1] Kelly, Rem. I 231 f. Pohl, Mozart in London, S. 169 f. [2] Inhalt in Waldersees K.-V. S. 120, der vollständige Text nach dem auf der Berliner Bibliothek befindlichen Buche ebenda S. 140 ff. Einen Klavierauszug gab Julius André heraus, der zugleich einen Entwurf jenes Terzetts enthält (K.-V. S. 123).
[3] J II⁴ 275.

1784 in Florenz aufgeführt worden[1]. Auch dieser Text gehörte wohl zu den vielen, von Mozart damals studierten „Opernbücheln".

Allen diesen Plänen fehlte jedoch zu ihrer Verwirklichung das für jene Zeit Wichtigste, der offizielle Auftrag. Den Triumphen der Sarti und Paisiello gegenüber hatte selbst Salieri zeitweise einen schweren Stand. Immerhin hatte dieser daneben noch einige große auswärtige Erfolge zu verzeichnen, so 1782 die Semiramide in München[2] und namentlich 1784 (26. April) Les Danaïdes in Paris, die er der Gönnerschaft Glucks verdankte[3]; so blieb sein Einfluß auch in Wien in stetiger Zunahme.

Da führte eine seltsame Verkettung der Umstände Mozart einen Dichter zur Seite, der ihn aller Schwierigkeiten überhob und durch seine Mitarbeit mit ihm ein Stück Unsterblichkeit erlangt hat. Emanuele Conegliano war am 10. März 1749 als Sohn einer jüdischen Familie zu Ceneda in Venezien geboren und hatte mit seiner am 29. August 1763 durch den Bischof von Ceneda, Lorenzo da Ponte, erfolgten Taufe dessen Namen angenommen[4]. Er trat dann ins Priesterseminar ein und empfing 1773 die Priesterweihe, weswegen er sich von da ab stets Abbate da Ponte nannte. Von da ab beginnt seine mit Liebesabenteuern und Konflikten mit den Behörden reichlich durchsetzte Laufbahn, die ihn nie lange an einem Orte verweilen ließ. 1774 wurde er Lehrer der Rhetorik und Musik am Seminar zu Triest. Aber auch hier war seines Bleibens nicht lange: 1777 wurde er aus dem Venezianischen ausgewiesen, weil er die politischen Verhältnisse in einem satirischen Gedichte angegriffen hatte, und suchte sein Heil jenseits der Alpen, zunächst (vermittelst eines gefälschten Briefes des Librettisten Mazzolà) 1780 in Dresden und dann, von Mazzolà an Salieri empfohlen, 1781 in Wien, wo ihn Mozart am 7. Mai 1783 erstmals erwähnt, und zwar als Librettisten

---

[1] Also nicht 1782, wie Jahn nach Fétis meint, vgl. Ferrari, Spettacoli, p. 40 Der Dichter war G. Petrosellini (mit dem Arkadiernamen Enisildo Prosindio), der Komponist A. Accorimboni, vgl. Cramer, Magazin II 556. [2] Rudhart, Gesch. der Oper am Hofe zu München 170f. [3] I 889. [4] H. v. Löhlein, Wien. Deutsche Zeitung 1882. Marchesan, Della vita e delle opere di L. da Ponte 1900. Seine Memorie erschienen in 4 Bänden 1823—1827 in New-York, 2. Aufl. 1829—1830, in deutscher Übersetzung in C. Spindlers Belletristischem Ausland, Bd. 814—816, Stuttgart 1847 und von E. Burckhardt, 2. Aufl., Gotha 1861. Vgl. AMZ X 676f., XLI 788f., XLIV 769f.

Salieris[1] (Il ricco d'un giorno); Salieri hatte ihn also bereits dem Kaiser empfohlen und seine Anstellung als Theatraldichter neben Casti durchgesetzt. Aber die Freundschaft mit Salieri ging bei dem Mißerfolg dieser Oper in die Brüche; der Komponist schwur, er wolle sich eher die Finger abhacken lassen, als nochmals einen Vers von da Ponte in Musik setzen. Er schwenkte wieder zu Casti ab und hatte mit dessen Grotta di Trofonio (12. Oktober 1785) einen weit besseren Erfolg. Nun entspann sich ein heimlicher, aber erbitterter Kampf zwischen da Ponte und dem ihm dichterisch weit überlegenen Casti, der bereits anerkannt war und zudem mächtige Gönner hatte, darunter den Grafen Rosenberg selbst. Casti zog gegen den Nebenbuhler bald mit ironischem Lobe, bald mit offenem Tadel zu Felde und spielte in der Operette Prima la musica e poi le parole[2] unmißverständlich auf da Ponte als Theaterdichter an. Dieser selbst verscherzte sich durch sein eitles Gebaren viele Sympathien; es fiel dem Tenoristen O'Kelly nicht schwer, ihn zur großen Freude des Publikums in einer seiner eigenen Opern, Il Demogorgone (1786), komponiert von Righini, auf der Bühne zu kopieren[3]. Sein Hauptziel war natürlich, für seine Texte gute Komponisten zu gewinnen. Da war zunächst Vicente Martin y Soler (1754—1806) aus Valencia (daher in Italien Lo Spagnuolo genannt); er hatte sich nach seinen ersten Opernerfolgen in seiner Heimat nach Italien gewandt, wo er 1779 zuerst mit einer Ifigenia in Aulide in Neapel auftaucht[4]; bis 1785 folgte eine stattliche Reihe weiterer für Turin, Lucca, Parma und Venedig[5], wobei die Buffooper vorherrscht. Seine letzten italienischen Erfolge, in Parma und Venedig, fallen in die Spielzeit 1784—1785. Dann kam er nach Wien, wo er den Schutz der einflußreichen Frau des spanischen Gesandten genoß. Hier bearbeitete da Ponte auf den Befehl des ihm stets sehr wohlgesinnten Kaisers für ihn die Oper Il burbero di buon core (nach Goldoni), die am 4. Januar 1786 mit glänzendem Erfolge in Szene ging. Weniger Glück hatte da Ponte mit seinem Finto cieco (20. Januar 1786) für Gazzaniga

[1] B. II 223. Vgl. über da Pontes Tätigkeit auch H. Boas SIMG XV 325 ff. [2] S. o. S. 103. [3] Kelly, Rem. I 235 ff. [4] Florimo IV 246. [5] Vgl. Wiel, p. 366 f. Ferrari, p. 42. Die Angabe Kellys, Rem. I 189 f. von dem großen Erfolg einer seiner Opern in Venedig mit der Storace scheint auf einer Verwechslung, vielleicht mit Salieris Scuola dei gelosi 1783 (Wiel, p. 373), zu beruhen.

und dem Demogorgone (12. Juli 1786) für Righini, und das bestimmte ihn, erneut mit Mozart in Verbindung zu treten, dem er schon 1783 einen Text in Aussicht gestellt hatte. Das Ergebnis war schließlich die Oper Le Nozze di Figaro.

Die beiden letzten Textdichter Mozarts, da Ponte und Schikaneder, sind typische Vertreter jener merkwürdigen Zeit, wo die Schwindler und Abenteurer dicht neben den wirklich genialen Menschen wohnten. Auch da Ponte war ein gescheiter Kopf, wenn auch die verstandesmäßige und kritische Ader bei ihm weit stärker entwickelt war als die schöpferische. Wo es galt, fremdes Gut zu bearbeiten, erwies er sich weit geschickter, als wenn es sich wie z. B. bei Così fan tutte um eine Originalschöpfung handelte. Zum wirklichen Dichter fehlte ihm das Meiste, denn er betrieb seine literarische Tätigkeit teils aus Geschäftsrücksichten, teils aus Eitelkeit und Ehrgeiz. Sein Charakter war mehr als zweifelhaft; Frauen, Spiel, politische Hetzarbeit und literarische Sensationslust füllten den größten Teil seines Lebens aus. Sein brennender Ehrgeiz äußerte sich in einer oft grotesk wirkenden Sucht, seine eigene Persönlichkeit in den Vordergrund zu drängen. Dabei hat er es, wie seine Denkwürdigkeiten lehren, auch mit der Wahrheit nie genau genommen, weshalb diese nur mit äußerster Vorsicht als Quelle zu benutzen sind. Er war der begabteste Textdichter, den Mozart gefunden hat, aber auch der skrupelloseste.

Nach seinen Denkwürdigkeiten erfolgte seine Bekanntschaft mit Mozart bei dem Baron von Wetzlar, da Pontes Stammesgenossen, den wir bereits kennen[1]. Dieser erbot sich, falls die von Mozart zu komponierende Oper in Wien nicht angenommen werden sollte, dem Dichter ein „anständiges" Honorar zu zahlen und das Werk in Paris oder London anzubringen. Da Ponte will dieses Anerbieten ausgeschlagen und den Vorschlag gemacht haben, das Werk in aller Stille zu vollenden und dann den Kaiser damit zu überraschen. Als es sich um die Wahl des Stoffes handelte, schlug Mozart die Bearbeitung von Beaumarchais' Lustspiel Le mariage de Figaro vor, das seit seiner Pariser Aufführung vom 27. April 1784 alle Gemüter in Atem hielt[2]. Das war sehr gewagt, denn Joseph II. hatte die Aufführung

[1] I 1014, 1029. [2] Diese Entstehungsgeschichte des Figaro nach da Ponte in dessen Denkwürdigkeiten bei Burckhardt S. 118 ff. Danach war Mozart der Vater der ganzen Idee. Das wird denn wohl auch stimmen, denn da Ponte wäre der letzte gewesen, der sein Licht unter den Scheffel gestellt hätte. Trotzdem

des Lustspieles im Wiener Nationaltheater verboten. Allein da Ponte hoffte trotzdem dieser Schwierigkeiten Herr zu werden; er begann in aller Stille mit der Bearbeitung, Mozart aber folgte seiner Arbeit mit seiner Musik Schritt für Schritt, und in sechs Wochen war die ganze Oper fertig. Zum Glück bestand gerade damals ein großer Mangel an neuen Opern; da Ponte ging also geradeswegs zum Kaiser und setzte ihn von dem Werke in Kenntnis. Joseph II. äußerte seine Bedenken, erstens, weil er das Stück verboten habe, und zweitens, weil Mozart zwar ein trefflicher Instrumentalkomponist sei, aber erst eine Oper geschrieben habe, die zudem nicht sehr viel zu bedeuten gehabt habe (non era gran cosa). Da Ponte suchte ihn zu beruhigen, er habe in dem Stücke vieles weggelassen oder gekürzt, was wider den Anstand und die gute Sitte verstoße, er hoffe ein Werk geschaffen zu haben, das eines unter dem Schutze Sr. Majestät stehenden Theaters würdig sei. Auch für Mozart trat er mit allem Nachdruck ein. Jetzt gab der Kaiser nach, beschied Mozart alsbald durch einen Lakaien zu sich und befahl, nachdem er einige Stücke gehört hatte, die Einstudierung der Oper. Das brachte nun aber wieder Casti und den von diesem beeinflußten Grafen Rosenberg aufs höchste auf, und da dieser die Einstudierung nicht mehr hindern konnte, suchte er sie wenigstens zu erschweren, wo er nur konnte[1].

So lautet da Pontes Bericht über die Entstehung des Figaro. Er entspricht wohl im allgemeinen dem tatsächlichen Verlauf, ist aber im einzelnen in des Dichters sensationslüsterner Art ausgeschmückt. Von Mozart selbst haben wir keine Zeile darüber erhalten. Dagegen schreibt L. Mozart am 11. November 1785 seiner Tochter[2]:

---

tritt Schurig II 69 in seiner merkwürdigen Antipathie gegen Jahn für da Ponte ein, und zwar nur, weil Nissen (S. 492) behauptet, die Anregung zum Figaro sei vom Kaiser selbst ausgegangen. Das ist nun gewiß ein Irrtum, er beweist aber doch noch lange nicht, daß da Ponte aus reinem Edelmut Mozart statt seiner vorgeschoben hätte! Nach Kelly, Rem. I 257 f., erhielt Mozart vom Kaiser einen Opernauftrag und wählte dazu den Figarostoff. [1] Da Ponte erzählt S. 129 ff. (Burckh.) von einem sehr bezeichnenden Vorfall. Graf Rosenberg ließ das Ballett im 3. Akt (bei der Hochzeitsfeier), unter Berufung auf den Kaiser, einfach streichen, was Mozart aufs äußerste erregte und beinahe zu Tätlichkeiten hinriß. In der Probe, der der Kaiser beiwohnte, blieb das Ballett weg, wodurch die Szene zwischen Susanne und dem Grafen ganz unverständlich blieb. Der Kaiser wurde aufmerksam und befahl schließlich auf da Pontes Vortrag hin endgültig die Einführung des Balletts. [2] B IV 308.

Endlich habe vom 2ten November einen Brief von Deinem Bruder erhalten und zwar in 12 Zeilen. Er bittet um Verzeihung, weil er über Hals und Kopf die Opera Le nozze di Figaro fertig machen muß. Er dankt mir und Euch für den Glückwunsch und bittet mich ihn besonders bey Dir zu entschuldigen, und nebst Empfehlungen Euch zu melden, daß er Deinen Brief gleich zu beantworten nicht Zeit hat, daß er, um den Vormittag zum Schreiben frey zu haben, alle seine Scolaren auf Nachmittag verlegt hat 2c. 2c. — ich kenne die pièce, es ist ein sehr mühsames Stück und die Übersetzung aus dem Französischen hat sicher zu einer Opera frey müssen umgeändert werden, wenns für eine Opera Wirkung thun soll. Gott gebe, daß es in der action gut ausfallt; an der Musik zweifle ich nicht. Das wird ihm eben vieles Lauffen und Disputieren kosten, bis er das Buch so eingerichtet bekommt, wie ers zu seiner Absicht zu haben wünschet — und er wird immer daran geschoben und sich hübsch Zeit gelassen haben, nach seiner schönen Gewohnheit, nun muß er auf einmal mit Ernst daran, weil er vom Hr. Rosenberg getrieben wird.

Das stimmt nicht mit der von da Ponte berichteten Geheimhaltung der Komposition. In seinem Verzeichnis führt sie Mozart unter dem 29. April 1786 auf; das war nach seiner Gewohnheit der Tag, an dem er, unmittelbar vor der Aufführung, die Ouvertüre niederschrieb[1]. Auch die Vollendung in sechs Wochen klingt nicht sehr wahrscheinlich, dagegen entspricht die starke Gegnerschaft, die die Oper schon bei den Proben fand, den Tatsachen, denn auch L. Mozart spricht von „erstaunlich starken Kabalen", hinter denen er Salieri und seinen Anhang vermutet[2]. Jedenfalls war Mozart aber zur Zeit, da der Figaro seiner Vollendung entgegenging, mit Arbeiten überhäuft, wie kaum je in seinem arbeitsreichen Leben, denn sein Verzeichnis führt vom 5. November 1785 bis zum 29. April 1786 neben kleineren Gesangsstücken zwei große Klavierkonzerte, in Esdur und Cmoll (K. V. 482, 491), die Violinsonate in Esdur (K. V. 481) und den Schauspieldirektor auf.

Je näher der Tag der Aufführung rückte, desto schwieriger gestaltete sich Mozarts Lage. Kelly berichtet darüber:

[1] Die Partitur befindet sich jetzt auf der Berliner Bibliothek. Mozart hat daran noch geändert, als bereits Abschriften von der Partitur genommen waren. Vgl. den R.-B. S. 78ff. und R. Genée, MBM Oktober 1901, S. 66f. und Februar 1902, S. 83f. Über die äußeren Schicksale der Partitur vgl. NZfM XXXVI 261, XXXV 65f., 77f. [2] B IV 310. L. Mozarts Quelle war Duschek, der mit seiner Frau nach einem kurzen Aufenthalt in Wien Anfang April in einer Erbschaftsangelegenheit nach Salzburg gekommen war.

Es waren drei Opern auf dem Tapet, eine von Righini (Il Demogorgone), eine von Salieri (La grotta di Trofonio)[1] und eine von Mozart. Sie waren so ziemlich gleichzeitig zur Aufführung fertig und jeder Komponist nahm das Recht für sich in Anspruch, seine Oper zuerst aufzuführen, dadurch entstand große Uneinigkeit und es bildeten sich Parteien. Der Charakter der drei Männer war sehr verschieden. Mozart war auffahrend wie Schießpulver und schwur, die Partitur seiner Oper ins Feuer zu werfen, wenn sie nicht zuerst auf die Bühne käme; seine Ansprüche wurden von einer eifrigen Partei unterstützt. Im Gegenteil arbeitete Righini wie ein Maulwurf im Dunkeln, um den Vorsprung zu gewinnen. Der dritte Kandidat war Hofkapellmeister, ein schlauer, gewandter Mann, der besaß was Bakon crooked wisdom [die Weisheit der krummen Wege] nennt, und seine Ansprüche wurden von drei der Hauptsänger unterstützt, welche eine nicht leicht zu besiegende Kabale anzettelten. Jeder von den Operisten nahm an diesen Zwistigkeiten Antheil. Ich allein stand auf Mozarts Seite, natürlich genug, denn er hatte ein Recht auf meine wärmste Theilnahme durch meine Bewunderung seines mächtigen Talents und meine Dankbarkeit für manche persönliche Gefälligkeit. Endlich wurde der Streit geschlichtet durch den Befehl des Kaisers, Mozarts Oper sogleich zu probiren.

Vorgänge dieser Art sind nun freilich unter den damaligen Verhältnissen nichts Ungewöhnliches gewesen[2]. Die Hauptkrakehler scheinen auch hier die Sänger gewesen zu sein, wie aus Niemetscheks Bericht hervorgeht, der sich freilich nach „glaubwürdigen Zeugen" bis zu der Behauptung versteigt, die Sänger hätten durch vorsätzliche Fehler die Oper zu stürzen versucht, so daß sie auf Mozarts Veranlassung nach dem ersten Akte vom Kaiser selbst eine ernste Rüge erhalten hätten[3]. Das scheint indessen übertrieben zu sein, denn Kelly rühmt gerade die ersten Wiener Aufführungen des Figaro als besonders gut.

Alle ersten Darsteller hatten den Vortheil, durch den Komponisten selbst unterwiesen zu werden, der seine Ansichten und seine Begeisterung auf sie übertrug. Nie werde ich sein kleines, belebtes Antlitz vergessen, wie es leuchtete, erglühend vom Feuer des Genius — es ist nicht möglich, das zu beschreiben, so wenig als Sonnenstrahlen zu malen.

Ich erinnere mich, wie Mozart im rothen Pelz und Tressenhut bei der ersten Generalprobe auf der Bühne stand und das Tempo angab. Benucci sang Figaro's Arie Non più andrai mit der größten Lebendigkeit und aller Kraft seiner Stimme. Ich stand dicht neben Mozart, der sotto voce wiederholt rief: bravo, bravo Benucci; und als die schöne Stelle kam:

[1] Das stimmt nicht, denn Salieris Oper war schon am 12. Oktober 1785 gegeben worden. [2] Sie wiederholten sich gleich bei der Aufführung von Martins Cosa rara am 17. November. Vgl. da Ponte, Mem. S. 135 ff. (Burckh.)
[3] S. 25.

Cherubino, alla vittoria, alla gloria militar! welche Benucci mit Stentorsstimme sang, war die Wirkung auf alle, die Sänger auf der Bühne wie die Musiker im Orchester, eine wahrhaft elektrische. Ganz außer sich vor Entzücken rief alles bravo! bravo maestro! viva! viva grande Mozart! Im Orchester konnten sie kein Ende finden mit Klatschen und die Geiger klopften mit dem Bogen auf die Notenpulte. Der kleine Mann sprach in wiederholten Verbeugungen seinen Dank für den enthusiastischen Beifall aus, der ihm auf so außerordentliche Weise ausgedrückt wurde.

Die Besetzung bei der ersten Aufführung war nach Mozarts thematischem Verzeichnis — das Textbuch ist leider verschollen — folgende[1]:

Il conte Almaviva	Sgre. Mandini.
La contessa	Sgra. Laschi.
Susanna	Sgra. Storace.
Figaro	Sgre. Benucci.
Cherubino	Sgra. Bussani.
Marcellina	Sgra. Mandini.
Basilio } Don Curzio }	Sgre. Ochelly[2].
Bartolo } Antonio }	Sgre. Bussani.
Barberina	Sgra. Nannina Gottlieb[3].

Die Aufnahme von seiten des Publikums, als die Oper am 1. Mai 1786 zuerst aufgeführt wurde, entsprach dieser günstigen Vorbedeutung[4]. „Nie hat man einen glänzenderen Triumph gefeiert", sagt Kelly, „als Mozart mit seinen Nozze di Figaro." Das Haus war gedrängt voll, viele Stücke mußten wiederholt werden, so daß

[1] Daß von den deutschen Sängerinnen keine verwendet wurde, weder die Lange, noch die Cavalieri oder die Teyber, auf die Mozart doch beim Sposo deluso selbst gerechnet hatte (S. 108), ist auffallend und war wohl in den Parteiungen bei der Oper begründet. Durch Kelly (Remin. I 2, p. 109, 110, 135 f.) erfährt man, daß die Cavalieri von Salieri, dessen Schülerin sie war (Mosel, Salieri S. 184), in sehr auffallender Weise begünstigt wurde. [2] So schreibt Mozart den Namen; Kelly wurde, wie er selbst erzählt (Rem. I, p. 139), in Italien Okelly genannt. [3] Sie sang später die Pamina in der Zauberflöte. [4] In der Wiener Zeitung (1786, Nr. 35) wurde nur die kurze Notiz gegeben: „Montag 1. Mai wurde im Nationaltheater zum erstenmale aufgeführt ein neues italiänisches Singspiel in 4 Aufzügen, genannt Le nozze di Figaro, nach dem französischen Lustspiel des Hrn. v. Beaumarchais bearbeitet von Hrn. Abb. da Ponte, Theatralpoeten; die Musik dazu ist von Hrn. Kapellmeister Mozart. La Sign. Laschi, welche seit kurzem hier wieder angekommen ist, und la Sign. Bussani, eine neue Sängerin, erschienen dabey das erstemal als Gräfin und Page."

die Oper beinahe die doppelte Zeit spielte; am Schluß aber wurde das Publikum nicht müde zu klatschen und Mozart herauszurufen. Und am 18. Mai konnte der Vater seiner Tochter schreiben: „Bey der zweyten Aufführung von Figaros Hochzeit in Wien [3. Mai] sind fünf Stücke und bey der dritten sieben Stücke repetiert worden [8. Mai], worunter ein kleines Duett drei Mal hat müssen gesungen werden[1]."

Dieser glänzende Erfolg zog zunächst ein kaiserliches Verbot des Dacaporufens in der Oper[2] nach sich, das bei den Sängern ziemlich gemischte Gefühle hervorrief[3]. Im ersten Jahre konnte es die Oper mit ihren neun Aufführungen (1., 3., 8., 24. Mai, 4. Juli, 28. August, 22. September, 15. November, 18. Dezember) mit den beliebtesten italienischen Werken aufnehmen, erhielt dagegen in der am 17. November aufgeführten Cosa rara von Martin eine sehr gefährliche Nebenbuhlerin beim Publikum wie beim Kaiser, der bei dieser Gelegenheit wieder auf seine alte, schon bei der Entführung vertretene[4] Ansicht zurückkam, „daß er, wie sich die Sänger so sehr oft beklagt haben, dieselben mit seinem vollen Akkompagnement übertäubt[5]". So verschwand der Figaro in den Jahren 1787—1788 gänzlich von der Wiener Bühne und erschien erst am 29. August 1789 wieder[6].

[1] B IV 310. Nach der dritten Aufführung übernahm Joseph Weigl die Direktion am Klavier. Jahresber. des Wiener Konservatoriums f. Musik VII, N. F. 1866/67, S. 5 [D.]. [2] Der nächsten Ankündigung nach der 8. Aufführung (L'Italiana in Londra) war folgendes beigefügt: „Es wird hiermit zu wissen gemacht, daß von nun an, um die für das Singspiel bestimmte Dauerzeit nicht zu überschreiten, kein aus mehr als einer Singstimme bestehendes Stück mehr wird wiederholt werden." Im Herbst war das Verbot schon wieder vergessen. Pohl, Haydn II, S. 125. [3] Kelly erzählt, daß Joseph nach dem Erlaß dieses Verbots in einer Probe zu Nancy Storace, Mandini und Benucci trat und sagte, er glaube ihnen dadurch eine Wohltat erwiesen zu haben, denn das beständige Wiederholen müsse ja für sie ermüdend und höchst lästig sein. Ja, habe die Storace erwidert, es ist uns allerdings sehr lästig, und Benucci und Mandini haben durch eine Verbeugung ihre Zustimmung ausgedrückt; er habe aber dreist zum Kaiser gesagt: „Glauben Ew. Maj. ihnen das ja nicht, sie alle wünschen, daß man ihnen Dacapo rufe, ich wenigstens kann es von mir bestimmt versichern" — worauf der Kaiser lachte. [4] I 895. [5] Dittersdorf, Selbstbiogr. (Reclam), S. 176. [6] Juni 1787 kündigt Balzer (Wiener Ztg., Nr. 49, Anh.) an, der große Erfolg des Figaro in Prag bestimme ihn, den von Kucharz besorgten Klavierauszug zu veröffentlichen, auch zeigt er Bearbeitungen für Blasinstrumente und eine Einrichtung für Quintett vom Abt Vogler an.

Mozarts künstlerisches Schaffen

Das Wesen des künstlerischen Schaffens hat die nichtkünstlerische Menschheit von jeher mächtig angezogen. Sie pflegt sich je nach der eigenen Anlage mystische oder rationalistische Vorstellungen davon zu bilden, und auch der Mittelweg fehlt nicht: vielen Leuten gilt der eigentliche Schöpferakt als etwas der begrifflichen Deutung Entrücktes, die weitere Ausführung des Geschaffenen dagegen mehr oder minder als die Domäne des Kunstverstandes, eine Scheidung, die, so zaghaft sie meist auch durchgeführt wird, doch in der Idee wiederum stark nach Rationalismus schmeckt. Der Künstler zieht zuerst das Phantasie-, dann das Verstandesregister, und alles ist in schönster Ordnung — wenn sich nur in dergleichen irrationellen Dingen so rasch Klarheit und Ordnung schaffen ließen![1]

Daß der eigentliche Schöpfungsakt sich der Analyse durch den Verstand entzieht, ist ganz natürlich, denn er ist eine primäre Äußerung des Lebens, ein seelisches Erlebnis, noch dazu ein solches, das der Sphäre der meisten Menschen entrückt ist. Es fragt sich nur, ob dieser Schöpfungsakt sich auf das ganze Kunstwerk und nicht bloß, wie jene Leute meinen, auf seine musikalischen Grundgedanken erstreckt, und ob somit der Anteil des Verstandes nicht überhaupt wegfällt. Tatsächlich reden wir ja von verstandesmäßiger, d. h. seelisch nicht stichhaltiger, weil innerlich nicht erlebter Kunst und unterscheiden z. B. sehr genau zwischen der Schulfuge eines Anfängers und einer Bachschen. Andererseits aber sprechen wir auch von einer Musik, die zugunsten einer ungezügelten Phantasie den Sinn für geordneten, logischen Aufbau vermissen läßt und sich dadurch um ihre besten Wirkungen bringt; wir setzen also ein gewisses Maß von theoretischer Einsicht bei jedem Künstler voraus. Aber wie betätigt sich dieser

[1] Vgl. H. Abert AfM II 427.

„Kunstverstand“, wo liegen seine Ziele und seine Grenzen der frei schaffenden Phantasie gegenüber?

Gewöhnlich versteht man ja unter Kunstverstand die Einsicht in eine bestimmte Summe formaler Regeln, die, aus bereits bestehenden und erprobten Kunstwerken abgezogen, sich dem Künstler bewußt oder unbewußt als richtunggebend aufdrängt. Der Durchschnittskünstler, das Talent, wird sich auch in seinem Schaffen von dieser Einsicht mehr oder minder leiten lassen und die Gebilde seiner Phantasie daraufhin kontrollieren, wenn sie sich überhaupt nicht gleich bei ihrem Entstehen in dieser Richtung bewegen. Anders das Genie. Sein Beruf ist es nicht, Altes, bereits Dagewesenes in anderer Form zu wiederholen, sondern Neues zu schaffen; es bindet sich nicht an historische oder ästhetische Gesetze, die aus der Vergangenheit stammen. Nicht als ob es sich nach der Art der Stürmer und Dränger über die Gesetze der Kunst im allgemeinen einfach hinwegsetzte; gerade unsere Klassiker sind sich dessen genau bewußt gewesen, was in der Kunst gesetz- und zweckmäßig ist. Aber im einzelnen Falle dient ihnen der Kunstverstand nicht dazu, ihr Werk einer bereits vorhandenen Theorie anzupassen, sondern dazu, für die neue Schöpfung auch das neue Gesetz zu finden, das erfüllt werden muß, wenn das Kunstwerk in voller Reinheit und Überzeugungskraft erstehen soll. Hier nimmt der Kunstverstand also seine Maßstäbe nicht von außen, sondern aus dem Kunstwerk selbst, er tritt nicht vor, sondern während dem Schaffen in Tätigkeit und trägt somit selbst einen schöpferischen Charakter.

Das ist nun freilich nicht im landläufigen Sinne zu verstehen, als ob er mit der Phantasie zusammen umschichtig an der Erschaffung des Kunstwerkes arbeitete. Was der Verstand erzeugen kann, sind wohl neue Ideen und Richtlinien, sei es in positivem Sinne oder in dem einer Kritik, aber nun und nimmer musikalische Gedanken selbst. Sie bleiben die ausschließliche Domäne der schöpferischen Phantasie. Nicht das kleinste Übergangsglied kann der Verstand zu einem musikalischen Organismus beisteuern, wenn anders das seelische Erlebnis nicht unversehens in ein Rechenexempel umschlagen soll; darüber sollte man sich ja keinen Täuschungen hingeben. Wohl aber kann er jenes schöpferische Wesen dadurch betätigen, daß er der Phantasie auf ihrem Wege folgt, aber nicht als gestrenger, beständig an die Regeln einer bestimmten Tabulatur mahnender Kritiker, sondern

als ihr Bundesgenosse mit denselben neuen Zielen, der ihren Gebilden die für den jeweiligen Einzelfall notwendige innere Gliederung verleiht. Er kann sie gelegentlich auch auf Irrwege aufmerksam machen und zur Änderung der Richtung veranlassen, aber dazu, daß diese im Kunstwerk selbst wirksam werde, ist immer wieder ein neuer Schöpferakt der Phantasie notwendig. In den meisten Fällen handelt es sich dabei um alles andere als um ein rein mechanisches Abändern oder Einsetzen neuer Glieder. Gerade bei Mozart werden wir sehen, wie Phantasie und schöpferischer Kunstverstand oft um einer anscheinend geringfügigen Änderung willen nochmals die ganze Bahn durchlaufen und so den neuen Schößling gewissermaßen organisch aus dem alten Stamm hervortreiben lassen.

Natürlich spielt sich der ganze Schaffensprozeß im Innern des Künstlers ab. Das Notenbild, in das er schließlich ausmündet, ist nichts als der äußere Abschluß, der das Kunstwerk der Außenwelt vermittelt. Dagegen hat die Skizze den Zweck, sei es flüchtige kleine Einfälle, sei es größere Werke, in einem bestimmten Stadium ihres Entstehens für das Gedächtnis des Künstlers zu fixieren oder, besser gesagt, ihm Anhaltspunkte zu geben, vermittelst deren er jederzeit imstande ist, das betreffende künstlerische Erlebnis in seiner Seele wieder wachzurufen. Das geschieht natürlich in primitiver, abgekürzter Form, sozusagen mit Stichworten, und man darf ja nicht etwa glauben, in dieser dürftigen Gestalt hätte der Künstler sein Werk im betreffenden Entstehungsstadium selbst innerlich gehört. Für die Entstehungsgeschichte der Werke sind die Skizzen natürlich von höchstem Wert, nur stellen sie nicht die geistige Arbeit selbst dar, sondern nur deren äußeres Ergebnis in bestimmten Stadien, und auch das in stark verkürzter, allein dem Künstler selbst verständlicher Form. Es ist bei Mozart sowenig wie bei Beethoven[1] der Fall, daß die Reihenfolge der Skizzen eine stetig aufsteigende Linie darstellte mit der endgültigen Reinschrift als Gipfelpunkt, daß sie uns also wirklich den erwünschten „Einblick in die Werkstatt des Meisters" vergönnten. Beethoven hat mehr Skizzen notiert, Mozart weniger, geschaffen aber haben beide ihre Werke nicht auf dem Papier, sondern im Kopf, und bei der Deutung der Skizzen ist große Vorsicht geboten, denn wir wissen niemals, wieviel die Phantasie des Künstlers dabei ergänzte.

[1] Vgl. Nottebohms Beethoveniana 1872 und 1887 und Ein Skizzenbuch Beethovens aus dem Jahre 1803, 1880, dazu H. Riemann, JP 1909, S. 33ff.

Mozart selbst hat sich über den künstlerischen Schaffensprozeß niemals ausgesprochen[1]. Kein Wunder: über Dinge, die einem so selbstverständlich sind wie Lebensatem und Herzschlag, pflegt man keine Worte zu verlieren, und selbst wenn Mozart die Absicht dazu gehabt hätte, sie wäre wohl gleich in der ersten Glut des Schaffens einfach verdampft. Zudem ruhte der Schöpferdrang bei ihm eigentlich nie, selbst dann nicht, wenn der übrige Mensch in ihm mit ganz anderen Dingen beschäftigt war. Er selbst schreibt dem Vater[2], „daß ich sozusagen in der Musique stecke, daß ich den ganzen Tag damit umgehe, daß ich gerne spekuliere, studiere, überlege"; und Sophie Haibl erzählt[3]:

> Er war immer guter Laune, aber selbst in der besten sehr nachdenkend, einem dabey sehr scharf ins Auge blickend, auf alles, es mochte heiter oder traurig seyn, überlegt antwortend, und doch schien er dabey an ganz etwas Anderm tief denkend zu arbeiten. Selbst wenn er sich in der Frühe die Hände wusch, ging er dabey im Zimmer auf und ab, blieb nie ruhig stehen, schlug dabey eine Ferse an die andere, und war immer nachdenkend. Bey Tische nahm er oft eine Ecke der Serviette, drehte sie fest zusammen, fuhr sich damit unter der Nase herum und schien in seinem Nachdenken nichts davon zu wissen, und öfters machte er dabey noch eine Grimasse mit dem Munde.

Wir kennen diese innere Unruhe bereits[4]; selbst sein Friseur mußte ihm öfter mit dem Zopfband nachlaufen, wenn er während des Frisierens plötzlich aufsprang und ans Klavier lief[5]. Auch während des Billard- und Kegelspiels und Reitens ging die innere Arbeit unbeirrt weiter[6] und ebenso in der geselligen Unterhaltung: die näheren Freunde mochten wohl hinter dem launigen Geplauder die fortwährende Tätigkeit seiner Phantasie ahnen; die weitere Umgebung merkte davon nichts. Selbst beim Anhören fremder Musik nahm, soweit sie ihn nicht völlig zu fesseln vermochte, die innere Arbeit ihren Fortgang.

Daraus erklärt sich ohne weiteres seine instinktive Abneigung gegen das Aufschreiben seiner Werke. „Komponiert ist schon alles — aber geschrieben noch nicht"[7] — dieser Satz kehrt in allen möglichen Variationen beständig in seinen Briefen wieder. Dem Vater hat das schwere Stunden bereitet. Er neigte überhaupt in seiner bürgerlich-praktischen Art dazu, die Arbeitsleistung des Sohnes nach ihren äußer-

---

[2] Der Brief an den „lieben Baron" (s. u. S. 123) enthält darüber ein höchst albernes Gerede. [2] I 700. [3] Nissen S. 627 f. [4] S. o. S. 33. [5] J II[4] 131. [6] I 1008. [7] B II 35.

lich sichtbaren Ergebnissen zu bemessen und wußte zudem genau, daß ihm die schönsten Werke nichts nützten, wenn sie nicht den Weg vom Kopfe aufs Papier fanden. So ist er unablässig hinter ihm her, doch ja nichts „auf die lange Bank zu schieben", und hat ihm mitunter sogar den Vorwurf mangelnden Fleißes gemacht, gegen den sich Wolfgang, von seinem höheren Standpunkte aus mit vollem Recht, verwahrte[1]. Denn ihm war das Niederschreiben eine rein mechanische Tätigkeit, die ihm die Zeit zu neuen Werken stahl und ihn an der freien Entfaltung seiner Phantasie empfindlich hinderte. Man fühlt ihm deutlich die innere Not an, die ihm dieser äußere Zwang bereitete. Unterstützt wurde die Abneigung gegen das Schreiben noch durch sein geradezu wunderbares Tongedächtnis. Das einmal Geschaffene haftete so fest in seiner Seele, daß er die Niederschrift noch lange Zeit nachher und unter den schwierigsten äußeren Umständen zu erledigen vermochte. Dahin gehört Konstanzes Bericht von der Entstehung des dritten, J. Haydn gewidmeten Streichquartetts (in D moll)[2], dessen Niederschrift Sommer 1783 in Konstanzes Wochenstube vor sich ging. Sooft sie Schmerzen äußerte, stand Mozart von der Arbeit auf, um seine Frau zu beruhigen, dann schrieb er weiter; bei der eigentlichen Entbindung war er gerade mit Menuett und Trio beschäftigt. Da Konstanze ausdrücklich die Tätigkeit des Notenschreibens erwähnt, kann es sich nicht um die eigentliche Komposition des Werkes handeln, trotzdem das an und für sich bei der geschilderten Art Mozarts keineswegs ausgeschlossen gewesen wäre. Ein noch schlagenderes Beispiel dafür, wie wenig ihm das äußere Notenbild galt, ist sein eigener Bericht über die Entstehung der von ihm der Schwester übersandten Fuge samt Präludium[3]. Hier hat er das Präludium tatsächlich im Kopfe ausgearbeitet, während er die Fuge zu Papier brachte, und entschuldigt sich bei Marianne, daß auf diese Weise das Präludium in der Handschrift hinter die Fuge zu stehen gekommen sei!

Es war somit kein Wunder, daß er die Niederschrift einer Komposition gelegentlich so lange hinausschob, bis sie ihm der Zwang der äußeren Umstände geradezu abpreßte. Das berühmteste Beispiel dafür ist die bekannte Entstehungsgeschichte der Don-Giovanni-Ouvertüre, die von der einen Seite folgendermaßen dargestellt wird[4]:

---

[1] B II 77. [2] AMZ I 854 f. [3] S. o. S. 94 und B II 164.
[4] Niemetschek S. 55 f.

Mozart schrieb diese Oper 1787 zu Prag; sie war nun schon vollendet, einstudirt, und sollte übermorgen aufgeführt werden, nur die Ouvertursinfonie fehlte noch. Die ängstliche Besorgniß seiner Freunde, die mit jeder Stunde zunahm, schien ihn zu unterhalten; je mehr sie verlegen waren, desto leichtsinniger stellte sich Mozart. Endlich am Abende vor dem Tage der ersten Vorstellung, nachdem er sich satt gescherzt hatte, gieng er gegen Mitternacht auf sein Zimmer, fing an zu schreiben, und vollendete in einigen Stunden das bewundernswürdige Meisterstück.

Diese durchaus glaubwürdige Erzählung wird durch den Bericht der Frau[1] ergänzt:

Den vorlezten Tag vor der Aufführung des Don Juan in Prag, als die Generalprobe schon vorbey war, sagte er Abends zu seiner Frau, er wolle in der Nacht die Ouverture schreiben, sie möge ihm Punsch machen und bey ihm bleiben, um ihn munter zu halten. Sie thats, erzählte ihm Mährchen von Aladins Lampe, von Eschenputterln u. dgl., die ihn Thränen lachen machten. Der Punsch aber machte ihn so schläfrig, daß er nickte, wenn sie pausirte, und nur arbeitete, wenn sie erzählte. Da aber diese Anstrengung, die Schläfrigkeit und das öftere Nicken und Zusammenfahren ihm die Arbeit gar zu schwer machten, ermahnte seine Frau ihn, auf dem Kanapee zu schlafen, mit dem Versprechen, ihn über eine Stunde zu wecken. Er schlief aber so stark, daß sie es nicht übers Herz brachte, und ihn erst nach zwey Stunden weckte. Dieses war um 5 Uhr. Um 7 Uhr war der Kopist bestellt; um 7 Uhr war die Ouverture fertig.

Eine andere Fassung verdanken wir dem älteren Genast, der damals als junger Schauspieler in Prag war. Danach hätte Mozart in einer Gesellschaft bei einem geistlichen Herrn dem Ungarweine derart zugesprochen, daß ihn Genast und ein anderer Freund nach Hause bringen und in besinnungslosem Zustande aufs Bett legen mußten; sie selbst seien auf dem Kanapee eingeschlafen. Mitten in der Nacht seien sie durch Töne geweckt worden: Mozart habe am Pult gesessen und gearbeitet, und nach 7 Uhr habe er den Freunden die fertige Partitur übergeben mit der Bitte, sie sofort den vier Kopisten des Theaters zum Ausschreiben zu bringen. Die Stimmen seien abends, zum Teil noch naß, auf die Pulte gekommen[2]. Außerdem liefen noch andere Erzählungen um, wie z. B. die von der Komposition dreier Ouvertüren, die Mozart im Kopfe gehabt habe, und von denen Duschek und Bassi die in D moll ausgewählt hätten; die beiden anderen seien überhaupt nicht aufgeschrieben worden[3].

[1] Nissen S. 520, 651. [2] Genast, Aus dem Tagebuch eines alten Schauspielers I 3f. [3] So Lyser, Mozartalbum, S. 27. Alle Versionen stellt Freissauf, Mozarts Don Juan S. 31 zusammen.

Diese aus Bewunderung und Sensationslust seltsam gemischten Geschichten sind typisch für die Art, wie der Alltagsmensch sich das ihm wunderbar erscheinende Schaffen des Genies zu erklären sucht. Stellten sich doch nach Konstanzes Worten sogar findige Erklärer ein, die aus der Musik selbst das Nicken und Zusammenfahren des Meisters heraushören wollten! Wie zähe das Banausentum an dem von ihm selbst zurechtgeschnitzten Bilde des musikalischen „Wundermannes" Mozart festhält, beweist ein schon zu Rochlitz' Zeiten im Umlauf befindlicher unechter Brief des Meisters an einen „lieben, guten Herrn Baron"[1], der seitdem immer wieder von Zeit zu Zeit als „ungedruckt" veröffentlicht wurde und in zahlreichen Abschriften im Privatbesitz sein Wesen treibt. Mit den ihm hier zugeschriebenen Eigenschaften könnte sich Mozart noch heute anstandslos in jedem Tingeltangel als „musikalisches Phänomen" sehen lassen.

Wenn an jener Geschichte mit der Ouvertüre überhaupt etwas Wahres ist — Mozart selbst berichtet nichts davon —, so ist es höchstens das, daß Mozart die Ouvertüre im Kopfe längst fertig ausgearbeitet hatte und nur das lästige Niederschreiben wieder einmal bis zum letzten Augenblick „auf die lange Bank schob". Die Volksanschauung hat dann das letzte, rein mechanische Stadium der Entstehung für das einzige gehalten und ist so auf das sehr verhängnisvolle, weil gänzlich falsche Bild des unheimlich rasch und mühelos produzierenden Mozart verfallen, ein Bild, das in vielen Köpfen noch heute sein Wesen treibt.

Bei jener Abneigung Mozarts gegen das „Schreiben", die Trägheit zu nennen wir Modernen nicht mit L. Mozart wetteifern sollten[2], war es ganz natürlich, daß eine große Reihe von Werken von ihm überhaupt niemals aufgeschrieben worden ist. So seltsam es klingen mag: wir besitzen nur einen Teil seiner Kunst, den andern hat er uns selbst vorenthalten, und zwar in seinen früheren Jahren mehr, in den letzten weniger, denn damals zwang ihn die äußere Not, mehr davon aufzuschreiben, um sein Schaffen materiell besser auszunützen[3].

Eine weit verbreitete Ansicht hält Mozart für einen der am leichtesten produzierenden Künstler der gesamten Musikgeschichte und stellt ihm

---

[1] Zuerst von Rochlitz veröffentlicht, AMZ XVII 561 f. Neudrucke bei J[1] III 496 ff. Schurig II 295 ff. [2] So Schurig II 315. [3] Nissen S. 694: „Die große Arbeitsamkeit der letzten Jahre seines Lebens bestand darin, daß er mehr niederschrieb."

womöglich noch Beethoven gegenüber, dem das Schaffen „bedeutend saurer" geworden sei. Eine mehr als kühne Behauptung, wenn man an Beethovens phänomenales Improvisationstalent denkt! Wenn seine Werke an Zahl geringer sind, so liegt der Grund davon sicher nicht in einer weniger ergiebigen Phantasie, sondern in dem Umschwung in den äußeren Schaffensbedingungen der Musiker im allgemeinen und in den ganz anderen geistigen Zielen, die seine Kunst sich steckte. Aber auch Mozart sind seine großen Werke keineswegs so leicht von der Seele gegangen, wie manche glauben. Das beweisen sie selbst am allerbesten, denn sie machen bei aller Unmittelbarkeit des Empfindens stets den Eindruck bewußten Gestaltens, niemals den eines zügellosen Dahinflutens der Phantasie. Mozart war sich außerdem über Sinn und Wesen seiner Kunst nach der historischen wie nach der ästhetischen Seite hin völlig im klaren, er besaß endlich und vor allem jenen schöpferischen Kunstverstand, von dem oben die Rede war, im allerhöchsten Maße. Seine J. Haydn gewidmeten Quartette bezeichnete er selbst als die Frucht langer und angestrengter Arbeit[1] und bemerkte vor der Aufführung das Don Giovanni in Prag zu dem dortigen Orchesterleiter Kucharz: „Ich habe mir Mühe und Arbeit nicht verdrießen lassen, für Prag etwas vorzügliches zu leisten. Ich versichere Sie, lieber Freund, Niemand hat soviel Mühe auf das Studium der Komposition verwandt als ich. Es gibt nicht leicht einen berühmten Meister in der Musik, den ich nicht fleißig und oft mehrmals durchstudiert hätte." Tatsächlich sah man noch in der Zeit seiner höchsten Reife die Werke großer Tonkünstler auf seinem Pulte liegen[2].

Das eigentliche Wesen des künstlerischen Zeugungsaktes wird uns wohl immer verborgen bleiben. Jedenfalls aber wird man — und das lehrt die Kenntnis von Mozarts Schaffensweise besonders klar — darin nicht etwa eine von außen bedingte, willkürliche Betätigung erblicken dürfen, sondern eine Lebensäußerung primärster Art. Der musikalische „Einfall" ist nicht der Niederschlag irgendwelchen außerkünstlerischen Erlebnisses, sondern er ist das Erlebnis selbst[3]. Nur in manchen, ihm von Berufs wegen aufgenötigten Arbeiten steigt auch Mozarts Genie in die Sphäre des bloßen Talentes herab, behandelt die Kunst als Zweck und läßt sich zum Nachbilden einer Wirklichkeit herbei, die in Wahrheit nicht die seine ist; er läßt sich von außen

[1] B II 267. [2] Niemetschek S. 85. [3] Vgl. oben S. 2 und das Vorwort dieses Werkes, S. XIII f.

„anregen". Aber auch hier fordert noch häufig genug der Genius sein Recht und durchglüht die fremde Wirklichkeit plötzlich mit dem eigenen Erlebnis, so daß sie schließlich wie Asche abfällt; man denke nur z. B. an die Bläserserenade in Cmoll. Auch äußert sich seine Fähigkeit des Erlebens im Laufe seiner Entwicklung immer wieder verschieden. Am Werke ist sie, und zwar in voller Stärke, schon in seiner Jugend, aber es fehlt ihr noch die Klarheit und Selbständigkeit, sie schöpft noch nicht aus sich selbst, sondern aus ihrer Umwelt, und Mozartisch daran ist nur die unglaubliche Aufnahmefähigkeit, der unbändige Trieb nachzuahmen und die erstaunliche Gabe, trotz dem Fehlen von Urerlebnissen alsbald die völlige Herrschaft über die allerverschiedensten Formen und Stilarten zu erringen. Erst später, nach der Rückkehr aus Italien, erlangt er allmählich die Kraft, gegen den Strom zu schwimmen, von dem er sich bisher nur hatte treiben lassen, und wird sich seiner eigenen Wirklichkeit bewußt. Damit tritt auch in seinem Schaffen das Urerlebnis mehr und mehr an die Stelle des abgeleiteten. Dieses teilte er mit andern, deren Kunst er erst zu überwinden hatte, jenes gehörte niemand außer ihm selbst an, und jetzt erst gewinnt auch seine Schaffensart die höchste Originalität.

Es ist schon öfter bemerkt worden, daß Mozarts Gedanken von Hause aus keineswegs in einer Art von feuerflüssigem Zustande aus seinem Geiste hervorsprudelten, sondern als feste, von einem starken Formenwillen gebändigte und gegliederte Gebilde. Sie sind von allem Anfang an nicht Natur-, sondern Kulturerzeugnisse. Es ist also alsbald jener schöpferische Kunstverstand am Werke, der zugleich mit dem Entstehen des Kunstwerks das ihm innewohnende formale Gesetz findet. Das legt aber den Gedanken nahe, daß in Mozarts Kopfe mit dem thematischen Material, also den einzelnen „Einfällen", zusammen auch deren organische Entwicklungsmöglichkeiten auftauchten, ja meist auch mehr oder minder realisiert wurden, daß also der erste Schöpfungsakt auf *einen* Zug ein fest gestaltetes und gegliedertes Tonbild hervorrief. Besonders bei kleineren Gelegenheitsarbeiten mag dieser erste Wurf zugleich die endgültige Gestalt des Werkes gebildet haben, wie bei dem im Kaffeehause geschriebenen Liede für Frau von Keeß[1] oder bei den Kontretänzen, die er Anfang 1787 dem Grafen Johann *Pachta* in Prag versprochen hatte. Da er damit säumte, lud ihn der Graf eine Stunde vor dem Diner ein, gab ihm Schreib-

[1] S. o. S. 83.

zeug und bat ihn, die Tänze doch zu komponieren, da sie am Tage darauf gespielt werden sollten. Als das Essen begann, lagen neun Tänze für volles Orchester in Partitur vor[1]. Bei den großen Werken dagegen ging nach jenem ersten Wurfe die „Arbeit", wie sie Mozart zu nennen pflegte, weiter, und zwar so, daß jenes innerlich zuerst gehörte Tonbild den Keim bildete, aus dem sich alles Spätere unter beständigem neuem Schaffen und Gestalten organisch herausentwickelte. Es mag dabei öfter vorgekommen sein, daß die Phantasie — um im Bilde zu bleiben — geile oder verkümmerte Schößlinge trieb, die den Organismus zu stören drohten. In diesem Falle ist es sehr charakteristisch, daß, wie uns gleich die Skizzen lehren werden, die Phantasie den neuen Schößling nicht an der betreffenden Bruchstelle einsetzte, sondern gewissermaßen die ganze bisherige Bahn nochmals im Fluge durchmaß und die kritische Stelle in breitestem Anlaufe nahm. Auch hier geht also alles organisch, niemals rein mechanisch zu, und Mozart traf seine Änderungen stets aus dem Gesamtbilde, nie von einer einzelnen Stelle aus.

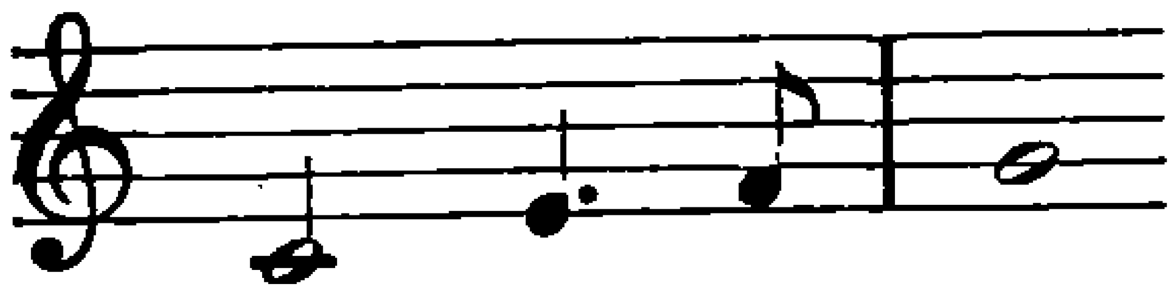
Die Skizzen, die uns erhalten sind, geben uns wohl hie und da einen Einblick in diesen Prozeß, sind aber weit davon entfernt, ihn in seinem ganzen Verlaufe darzustellen oder gar selbst innerlich irgendwie mit ihm zusammenzuhängen in dem Sinne, daß er ohne sie nur unvollkommen oder gar unmöglich gewesen wäre. Manche davon sind ganz kurze und rasche Niederschriften spontaner Einfälle, wie sie Mozarts rastlos arbeitender Phantasie beständig zuflossen, ohne daß er dabei zunächst an ein weiteres Ausarbeiten gedacht hätte, bei anderen mögen dieses auch äußere Umstände verhindert haben. Mozart pflegte stets eine Tasche mit leeren Notenblättern mit sich zu führen, die er zur Niederschrift solcher Einfälle benützte und im Scherze das Portefeuille für seine Wertpapiere nannte[2]. Leider ist uns von diesen wichtigen Blättern nur sehr wenig erhalten. Mozart selbst hat offen-

[1] Nissen S. 561. Ob das die vier Quadrillen und fünf Kontretänze K.-V. 510, S. XI. 19 sind, von denen einige Überschriften wie La favorite, La fenite (fuite? fenice?), La pyramide tragen, erscheint nach Nottebohm (Rev.-Ver., S. 40) zweifelhaft, denn die Echtheit ist weder bei dem Autograph noch bei der Komposition selbst sicher. Im sechsten Stück erscheint mit Pikkoloflöten und großer Trommel ein Thema, das C. M. v. Weber später in seine Kantate „Kampf und Sieg" als „Österreichischen Grenadiermarsch" aufgenommen hat (Schr. III 97). Vielleicht handelt es sich dabei überhaupt um ein Stück alten österreichischen Volksgutes.

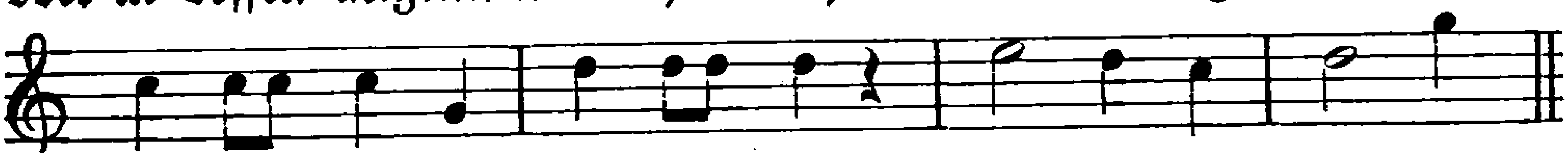
[2] Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst II, 3. Aufl., S. 179 ff.

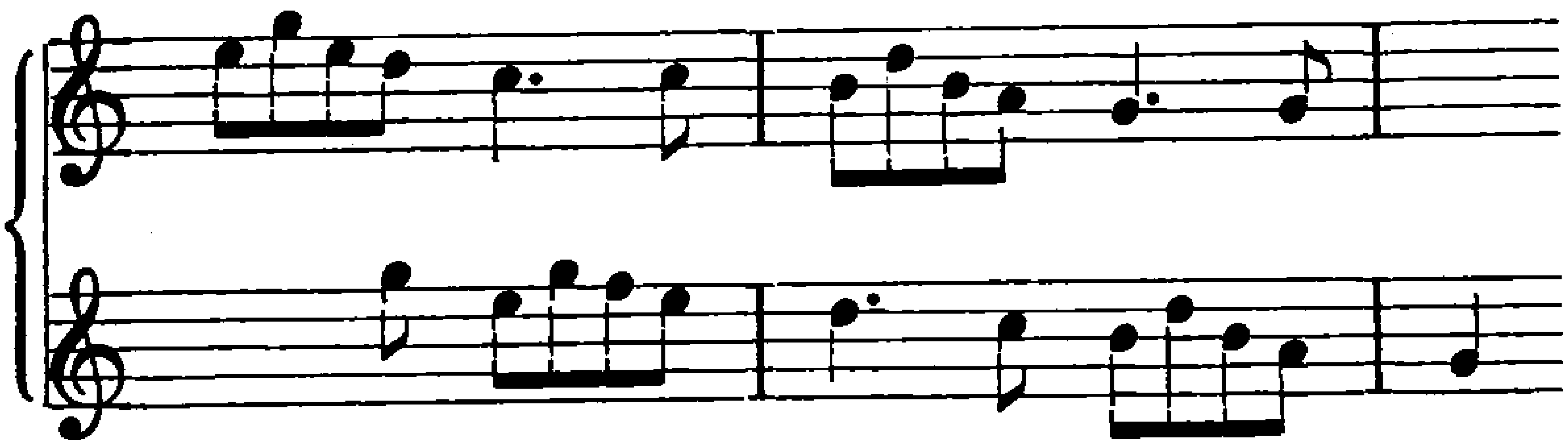
bar keinen Wert darauf gelegt, sie aufzubewahren, was darauf schließen läßt, daß er doch einen erheblichen Teil davon weiter benutzt und ausgeführt hat. Ein Beispiel geben die ersten drei Zeilen des im Faksimile des ersten Bandes beigedruckten Skizzenblattes I: es sind drei kurze Ansätze, offenbar zu Klavierstücken, die jedoch über dieses erste Stadium nicht hinaus gediehen sind. Auch die oben angeführten Fugenthemen gehören hierher[1].

In den Zeiten, wo sich Mozart lebhaft neuen Kunsteindrücken hingab, können wir verfolgen, wie er sich schon in der Konzeption seiner Gedanken an diese Muster anlehnt und sie um- und weiterzubilden sucht. Hier handelt es sich also nicht um ursprüngliche, sondern um abgeleitete Erlebnisse, um die produktive Nachbildung fremder Kunstrichtungen. So steht in den dem Stadlerschen Übungsheft angehängten Skizzen plötzlich der Händelsche Chor „Seht, er kommt mit Preis gekrönt" da, dann aber folgen einige Skizzen, deren Keim ganz deutlich in dem Händelschen Vorbild liegt, sei es in dessen Melodik und Rhythmik, wie bei dem kurzen



oder in dessen allgemeinem Charakter, wie bei den folgenden Skizzen:





und ähnlich verhält es sich mit den Bach nachgebildeten Fugenthemen[2].

Erheblich weiter ausgeführt sind die Skizzen für bestimmte, fest in Aussicht genommene Kompositionen. So schließt sich auf dem angegebenen Blatte jenen Klavierskizzen unmittelbar der erste Entwurf des Buffoterzetts für zwei Bässe und einen Tenor (K. V. 414), wahrscheinlich aus dem Sommer 1783, an, von dem wir auch den Partiturentwurf besitzen[3]. Dieser selbst ist bereits keine Skizze im eigent-

[1] S. o. S. 95. [2] R. Lach, Mozart als Theoretiker, Denkschr. der K. Akademie der Wissenschaften in Wien, Bd. 61, S. 33 f., 77 f. [3] S. o. S. 108.

lichen Sinne mehr, sondern eine durch irgendwelchen Zufall nicht vollendete Reinschrift des in Mozarts Kopfe bereits vollständig ausgearbeiteten Stücks, zu dem die Skizze nur die ersten Keime enthielt[1].

In dieser letzten Skizze kommt also die Fassung, in welcher Mozart zur Zeit ihrer Niederschrift das Werk innerlich hörte, der endgültigen ziemlich nahe. Und dieser Art gehört die Mehrzahl seiner Skizzen an: sie zeigen den künstlerischen Organismus bereits in einem ziemlich vorgerückten Stadium seines Wachstums. Die vorausgehenden spielten sich entweder überhaupt allein in seinem Kopfe ab oder gingen verloren, weil sie für ihn durch die späteren erledigt waren. Stets muß aber daran festgehalten werden, daß der Meister, wenn er ein solches Blatt wieder vornahm, es nicht etwa, wie der Laie es sich gerne vorstellen mag, im Geiste zu einer vollen Notenpartitur ergänzte, sondern das Werk in seiner Ganzheit erklingen hörte, daß es ihm nicht um Noten-, sondern um Tonbilder zu tun war. Mozart scheint vor dem letzten Arbeitsstadium gerne noch ein letztes, abgekürztes Konzept gemacht zu haben, vielleicht um es gegen andere, gleichzeitig in Arbeit

[1] Zunächst ist in der Partitur das lange Ritornell hinzugekommen. Das war wohl überhaupt die Regel bei Mozarts Gesangskompositionen: er ging von den dramatischen Charakteren und ihren musikalischen Äußerungen in den betreffenden Situationen aus und ließ sich erst von ihnen zu seinen instrumentalen Einleitungen inspirieren. Die Skizze bringt zunächst die Melodie des Polipodio auf einem System, ohne jede Andeutung der Harmonie. Die ersten sieben Takte decken sich durchaus mit der endgültigen Fassung, dann aber bringt die Skizze eine Violinfigur, von der die Partitur nur das letzte Viertel g'' enthält, auch wurde das auf ihr beruhende Zwischenspiel um einen Takt verkürzt. Von da ab ist die Partitur, von einzelnen kleinen Änderungen, wie der Verkürzung einzelner Phrasenschlüsse von Vierteln zu Achteln, abgesehen, mit der Skizze identisch bis zu Villottos Dunque il grano usw. Dann folgt aber in der Skizze eine ganz andere Fortsetzung wenig charakteristischer Art, von acht Takten. Gerade sie hat Mozart alsbald verworfen, die acht Takte durchgestrichen und durch die weit lebendigere Fassung der Partitur ersetzt. Die durch das Durchstreichen gewonnenen beiden Systeme wurden dazu benutzt, das imitierende, in der Partitur den Bläsern zugewiesene zweitaktige Zwischenspiel zu notieren; es deckt sich wohl motivisch, aber nicht der Ausführung nach mit der Partitur. Der Satz Per amor di Livia cara ist bereits vorhanden, ihm folgt eine ganze Taktpause, die darauf hindeutet, daß Mozart jenes Bläserzwischenspiel schon bei der Skizze im Kopfe hatte. Im folgenden fehlt in der Skizze nur die große Koloratur auf vagheggiar; beim Zusammensingen aller drei Stimmen nimmt Mozart schon in der Skizze drei Systeme zu Hilfe, dagegen fehlen jetzt alle Andeutungen der Begleitung, ja nicht einmal der Baß ist aufgezeichnet. Die letzten zehn Takte der Partitur fehlen in der Skizze.

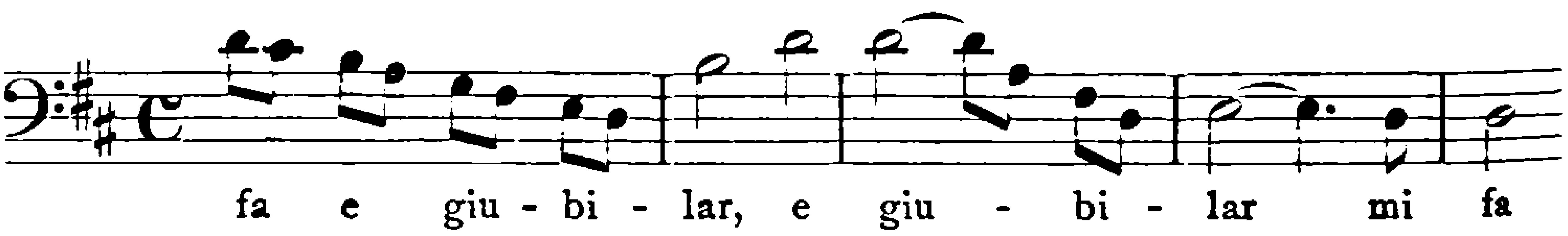
befindliche Werke abzugrenzen, vielleicht auch bloß um den Wert, den es kurz vor der Vollendung für ihn selbst hatte, auch äußerlich zu dokumentieren. Es ist wohl denkbar, daß hier die väterliche Erziehung noch nachwirkt. Denn nötig hatte er eine solche Stütze bei seinem außerordentlichen Tongedächtnis nicht. Das innerlich geschaffene Tonbild haftete so fest in seiner Seele, daß er es sich jederzeit wieder in die Erinnerung zurückrufen konnte. So spielte er auf seinen Reisen meist seine Klavierkonzerte u. dgl. so gut wie auswendig. Nicht als ob er sie nach gewöhnlicher Virtuosenart erst hätte auswendig lernen müssen. Kam es ihm doch gar nicht darauf an, gelegentlich auf frühere, lange nicht mehr von ihm gespielte Werke zurückzugreifen[1]. Auch schrieb er in Prag die Trompeten- und Paukenstimmen zum zweiten Finale des Don Giovanni ohne Partitur auf, brachte sie selbst ins Orchester und machte die Spieler auf eine Stelle aufmerksam, wo sich jedenfalls ein Irrtum finden würde, nur könne er nicht sagen, ob vier Takte zu viel oder zu wenig da wären; dieser Irrtum stellte sich nachher auch heraus[2]. Daß sich diese Fähigkeit, ein Tonstück als Ganzes im Gedächtnis festzuhalten, auch auf fremde Kompositionen erstreckte, haben wir schon bei Gelegenheit der Nachschrift des Allegrischen Miserere gesehen[3]; auch später legte er noch gelegentlich Proben davon ab[4].

Daher kommt es, daß Mozart bei neuen Werken, die er selbst vortrug, seinen Part entweder fast ganz auswendig oder aus einer Stimme spielte, die nur das Allernotwendigste, sozusagen nur Stichworte für sein Gedächtnis enthielt, wie z. B. bei seinen Klavierkonzerten, oder bei der Sonate, die er mit der Strinasacchi zusammen vortrug[5]. Aber auch ein großer Teil der Skizzen trägt dasselbe Gepräge, so z. B. die zu der erwähnten Denisschen Ode „O Calpe, Dir donnerts am Fuße", die dem ersten Bande im Faksimile beigegeben ist[6]. Die Singstimme und der Baß sind vollständig ausgeschrieben, und die Begleitung ist so weit angedeutet, daß auch der Fernerstehende von ihrer endgültigen Ausführung einen egriff Verhält. Ebenso ist es mit der Skizze zu einer für die Oca del Cairo bestimmten Arie[7], nur daß hier an einer Stelle noch die Verwendung der Klarinette vermerkt wird. Wieviel Arbeit diesen Skizzen voraufging, ist nicht mehr festzustellen, und eben-

[1] So berichtet Niemetschek S. 56 von einem älteren Konzert, das Mozart ganz aus dem Gedächtnis spielte, weil er die Prinzipalstimme vergessen hatte.
[2] Nissen S. 560. [3] I 188 f. [4] B II 126. [5] S. o. S. 49.
[6] S. o. S. 29. [7] Vgl. G.-A. S. XXIV. 37; Skizzen Nr. 2, S. 50.

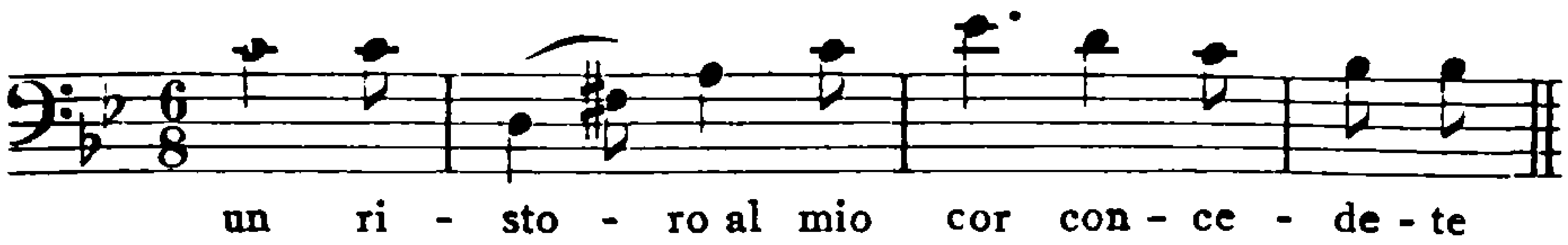
sowenig, ob diese Fassungen, wären die Werke vollendet worden, auch die endgültigen gewesen wären. Der Entwurf des Terzetts aus dem Sposo deluso (5) z. B. hat mit der späteren Fassung nur das erste Motiv gemein[1], während die Durchführung ganz verschieden ist. Umgekehrt geben die Skizzen zu einer Arie des Idomeneo (I 848) und zu der Tenorarie Per pietà non ricercate (K. V. 420) die Singstimmen bis auf einige unbedeutende Abweichungen ganz so, wie sie in der fertigen Partitur stehen. Danach sind auch die Skizzen zu den nicht ausgeführten Sätzen der Cmoll-Messe, des Requiems und der Oca del Cairo zu beurteilen: auch hier sind Singstimmen und Baß vollständig ausgeschrieben, die Begleitungen dagegen nur in ihren charakteristischen Zügen angedeutet[2]. Ja, selbst die vollständigen Partituren weisen noch mitunter die Spuren dieser Arbeitsweise auf, in der verschiedenen Tinte und Schrift, die bei der späteren Aufzeichnung flüchtiger ist als bei der früheren[3].

Mitunter, und zwar gerade bei den bedeutendsten Werken, können wir verfolgen, wie Mozarts Phantasie bis zum letzten Augenblick und bis in scheinbare Kleinigkeiten hinein schöpferisch tätig blieb. So hat er seinen Arien zum Schluß gelegentlich noch kleine Lichter aufgesetzt und Änderungen angebracht, die in einer kleinen Minderzahl den Sängern zuliebe angebracht sind, in der Mehrzahl aber in das Herz des betreffenden Charakterbildes treffen. Wenn z. B. der Schluß der Arie des Grafen im Figaro ursprünglich so gelautet hat[4]:

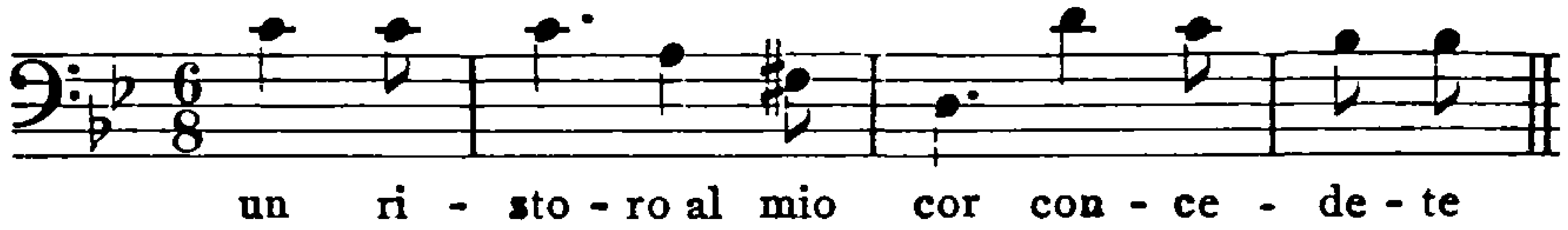


und der zweite Takt zu der bekannten viertaktigen Koloratur erweitert worden ist, so ist das psychologisch ausgezeichnet geschaut: das gekränkte Selbstgefühl des Grafen kostet das Vorgefühl des Triumphs noch einmal in triebhafter, fesselloser Freude aus. Und wie köstlich wirkt das innere Schmunzeln Figaros, der im letzten Finale der verkleideten Susanne seine verstellte Liebeserklärung macht:

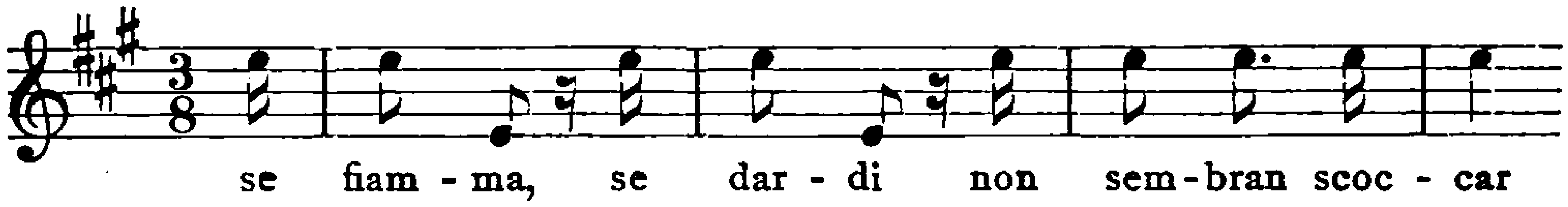
[1] S. Rev.-Bericht zu S. XXIV. 38, S. 123. [2] Im Requiem ist dies vom Dies irae bis zum Quam olim der Fall, über die Oca vgl. Genée MBM, März 1900, Heft 9, S. 274 f. [3] André hat in der von ihm herausgegebenen Partitur der Zauberflötenouvertüre die erste Fassung von der späteren durch verschiedene Farbe unterschieden. [4] Vgl. Rev.-Ber. S. 81.



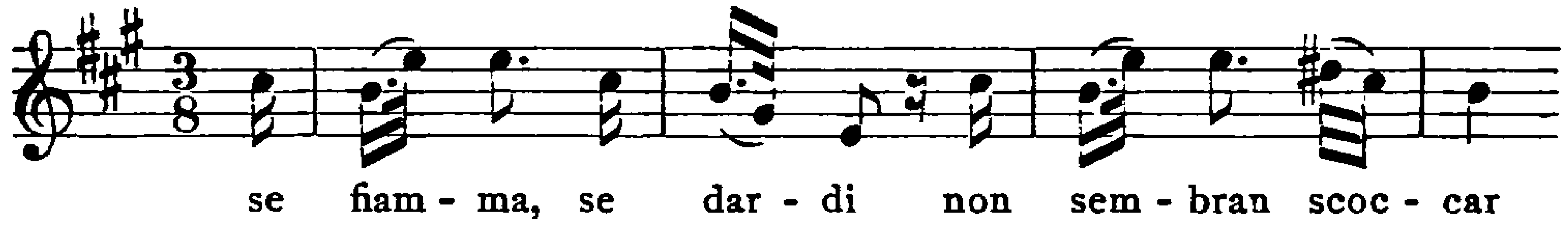
gegenüber der weit matteren ersten Fassung:



Im Duett (4) in Così fan tutte sang Dorabella zuerst:

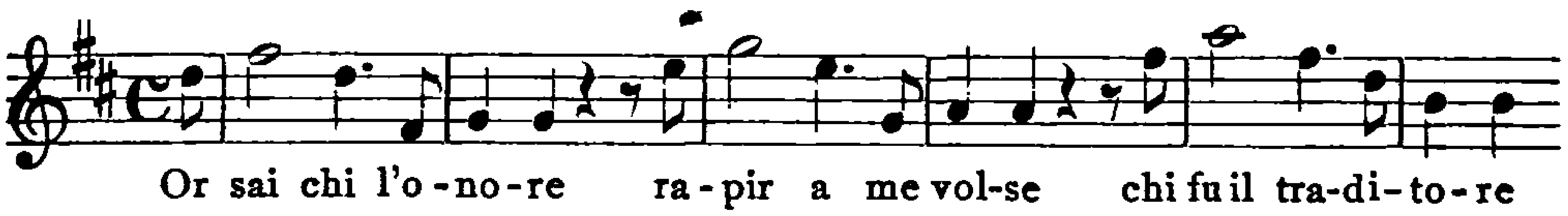


Die endgültige Fassung dagegen lautet:

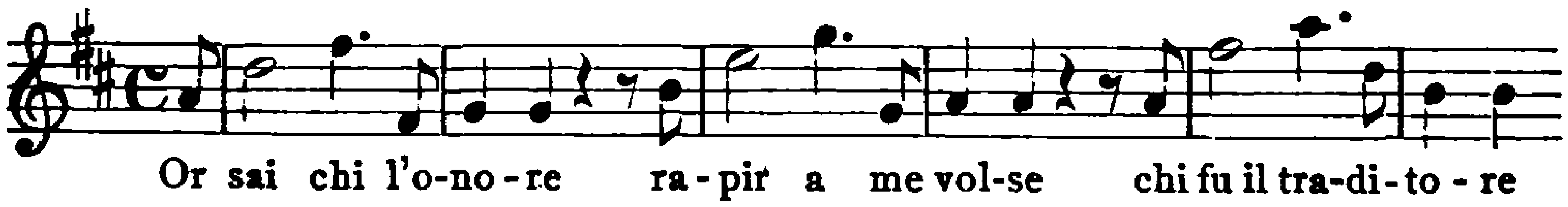


Die Energie ist also in schalkhafte Grazie umgebogen, was gerade zu Dorabellas Charakter weit besser paßt.

Das charakteristische Motiv von Donna Annas Rachearie im Don Giovanni:

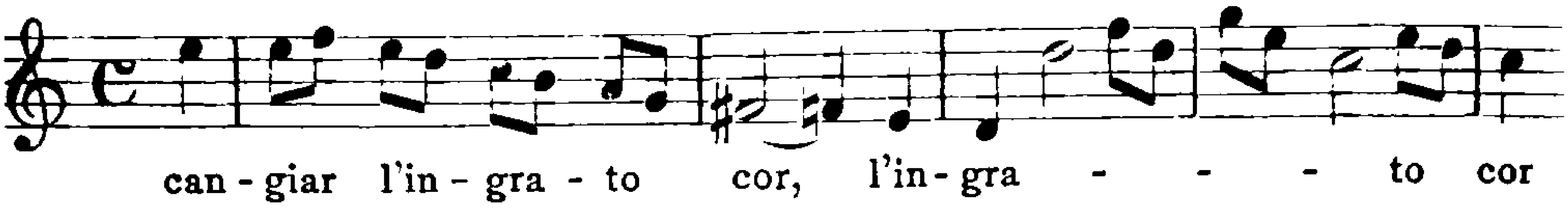


lautete ursprünglich:

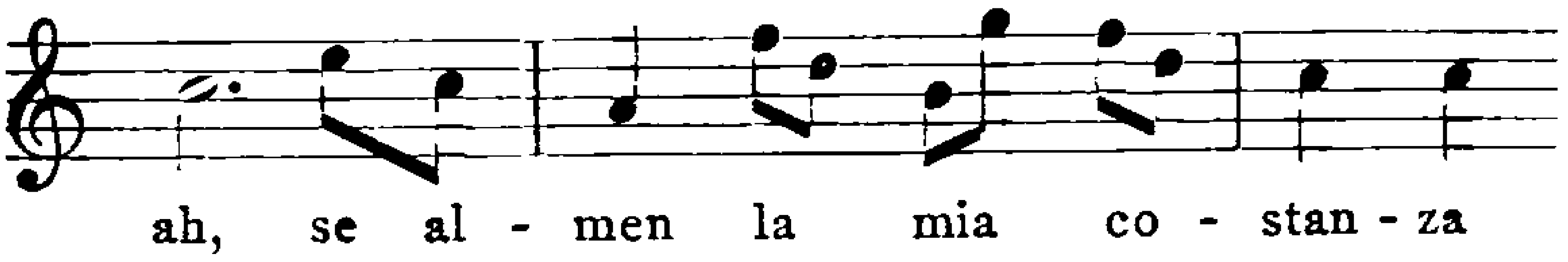


Die Verbesserung betrifft hier nicht allein die Deklamation (wie treffend werden hier die Hauptbegriffe sai, rapir und fu hervorgehoben!), sondern auch das Ethos der Melodie: sie wird vom Hochpathetischen im Stil der opera seria herabgestimmt zum Gefühlskreis eines tief erregten Mädchens, dessen eigentliche Züge gleich in der Fortsetzung zum Vorschein kommen.

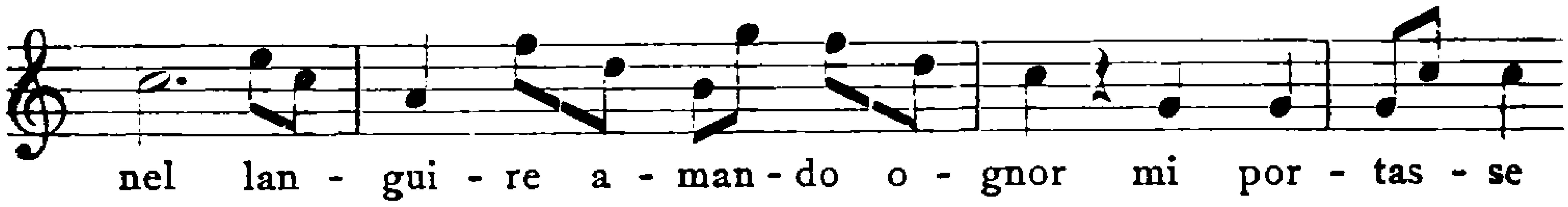
Wohl das genialste Beispiel für eine solche Änderung in letzter Stunde bietet in der Arie der Gräfin im Figaro der Schluß des ersten Abschnittes des Allegros (von Takt 8 an), der ursprünglich so lautete:



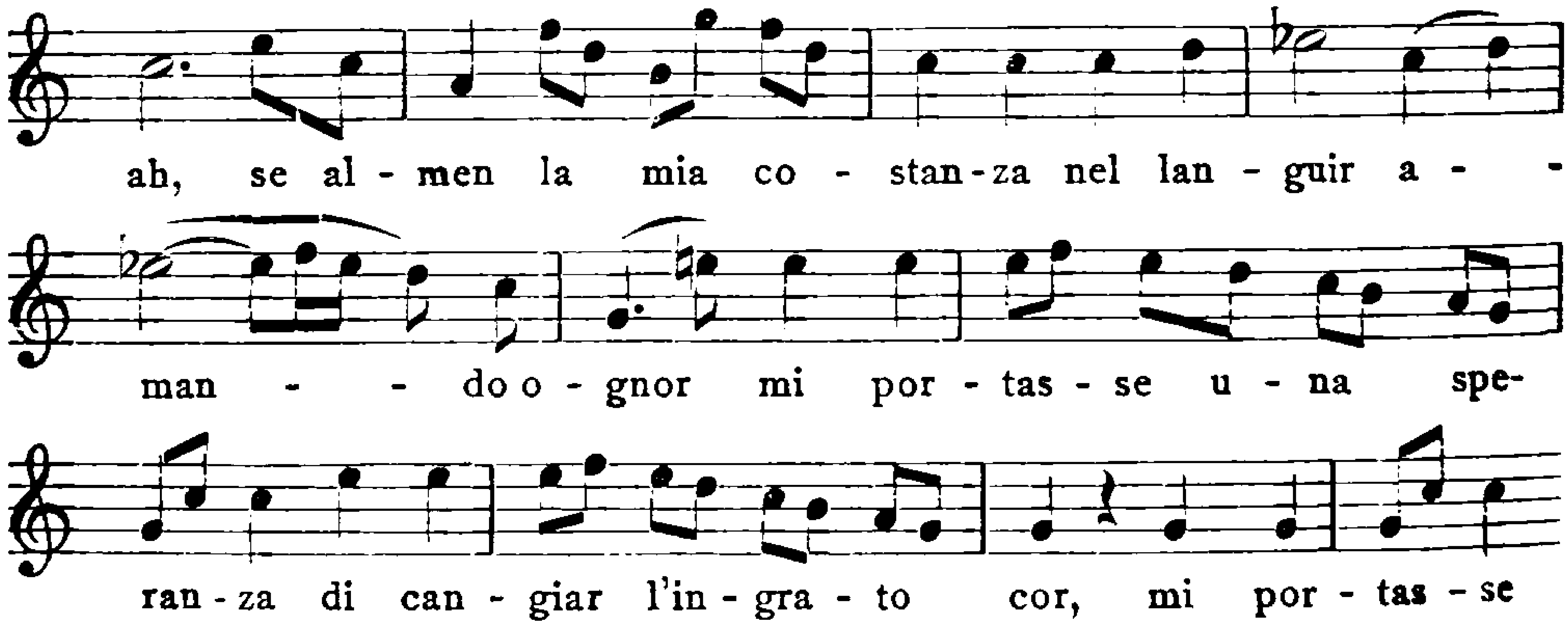
Die jetzt bekannten Takte sind darunter geschrieben, und der ursprüngliche Baß ist ausradiert. Im weiteren Verlauf des Allegro wurden ursprünglich die drei Takte:



nach dem Zwischenspiel einfach wiederholt, dann folgte:



Hier hat nun Mozart sieben Takte eingeschoben, die für das Charakterbild der Gräfin von geradezu ausschlaggebender Wichtigkeit sind:

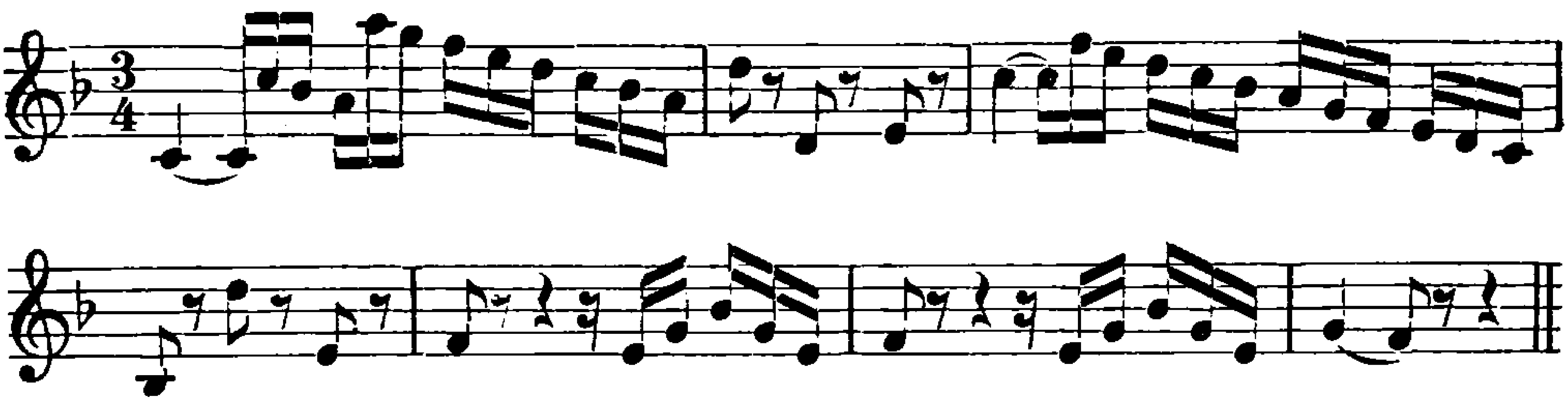


Da bricht mit einem Male durch alles Hoffen und Sehnen das ganze tief verwundete Herz dieser Frau hindurch[1], und wie fein wird die Rückkehr durch die Wiederholung des Anfangsmotives (mi portasse usw.) begründet! Jetzt erst ist das letzte, halb verzückte mi portasse mit dem dazwischen geworfenen Bläserecho psychologisch voll motiviert. Der Gedanke an ein nachträgliches Einschiebsel wird bei dieser Stelle

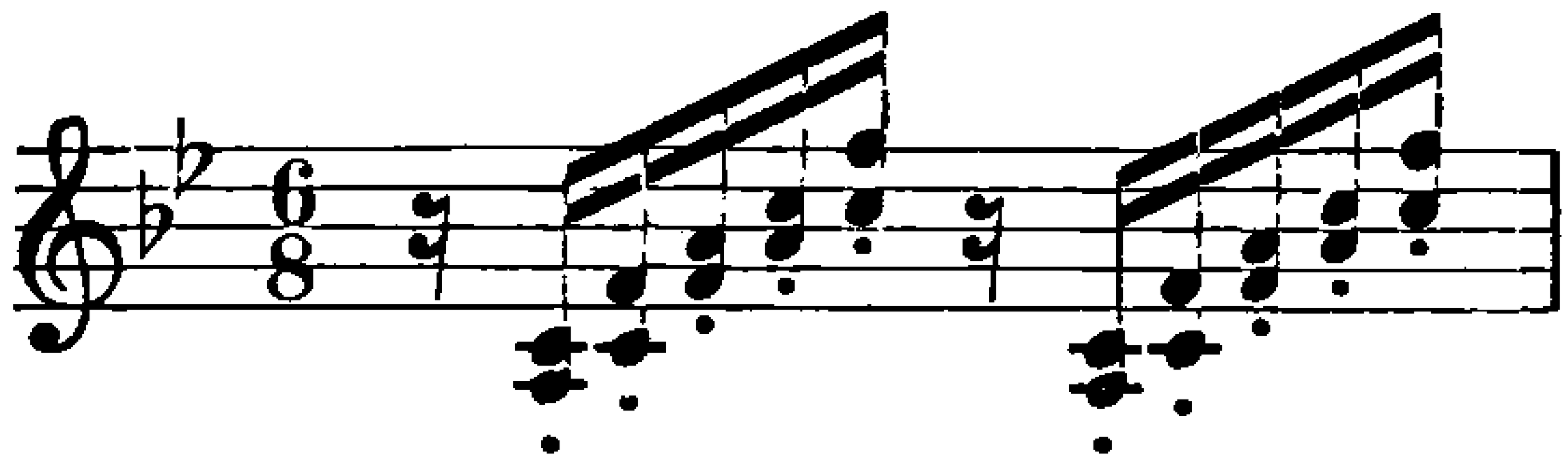
[1] Das hier plötzlich auftretende C moll steht in ideellem Zusammenhang mit Takt 4—5 des Allegros.

keinem Menschen kommen, weil eben dieser Zusatz organisch nicht nur aus dieser Arie, sondern unmittelbar aus dem Charakter der Gräfin selbst herausgewachsen ist. Ein weiteres Beispiel für den Unterschied zwischen Entwurf und letzter Ausführung, aus der Arie der Vitellia im Titus (23), findet man in den Notenbeilagen[1].

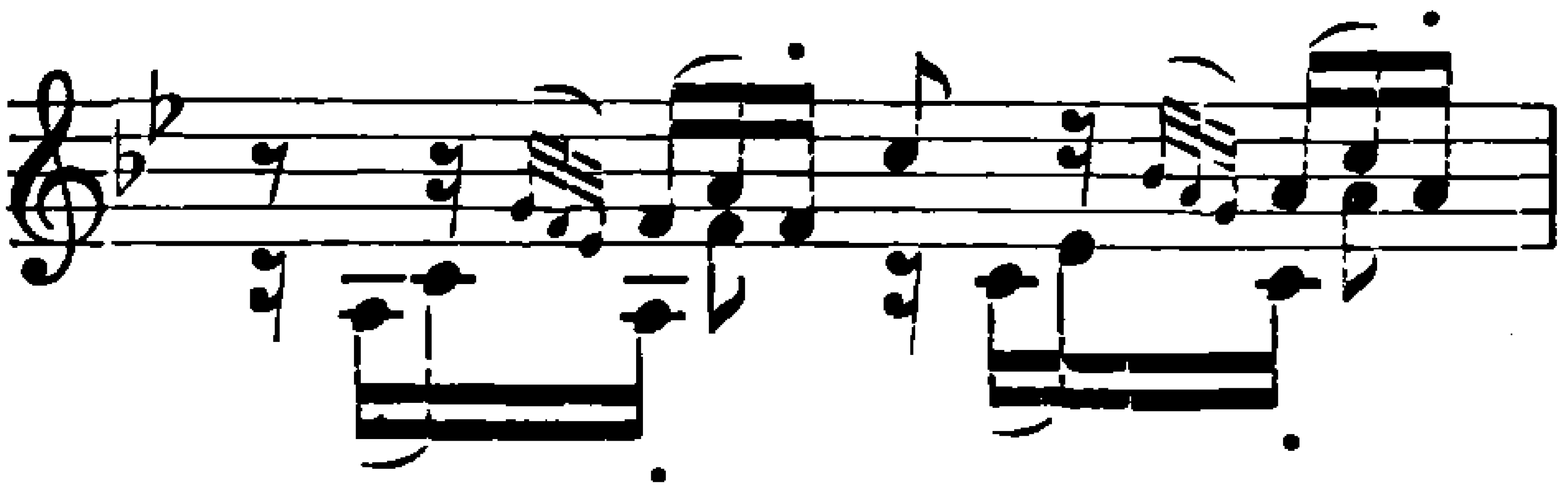
Ähnlich verhält es sich mit Mozarts Instrumentalkompositionen. So lautete z. B. der Schluß des Andantes der Cdur-Sinfonie (K. V. 551) ursprünglich:



Statt dessen bringt Mozart in der Schlußfassung nochmals das ganze Hauptthema und erreicht dadurch nicht allein einen vollkommeneren formalen Abschluß, sondern auch eine weit tiefere seelische Wirkung; man beachte auch die vielsagende kleine Variante des vorletzten Taktes. Im Terzett aus dem Titus (14) trat am Schluß des Andantinos an die Stelle der einfachen akkordlichen Begleitung:



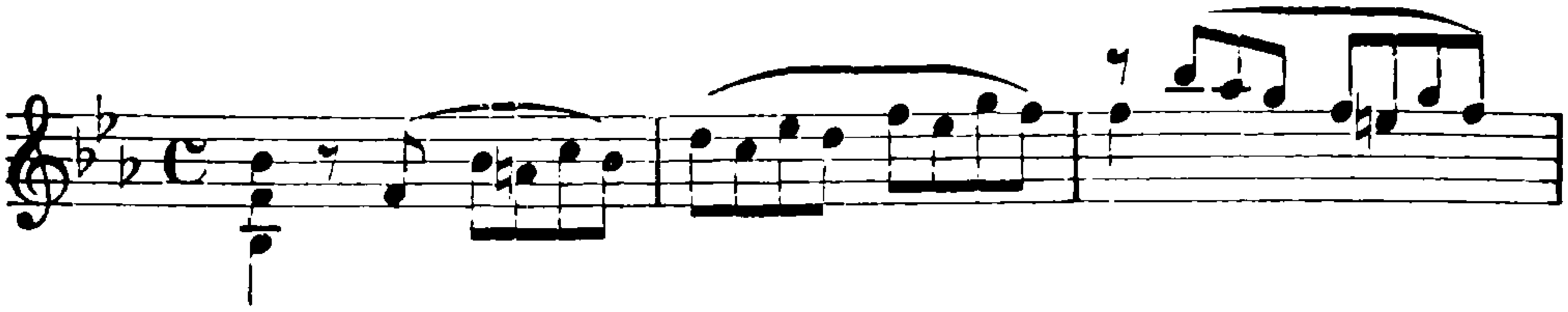
die weit individuellere



die wiederum unmittelbar aus der Situation herauswächst. Besondere Schwierigkeiten machte ihm, wie noch zu zeigen sein wird, Susannens Gartenarie[2] und namentlich ihr Schluß: auch hier erscheint die Schlußfassung als die letzte Vollendung des lebendigen Organismus, und zwar führt diesmal die Entwicklung von der Ausführlichkeit zur

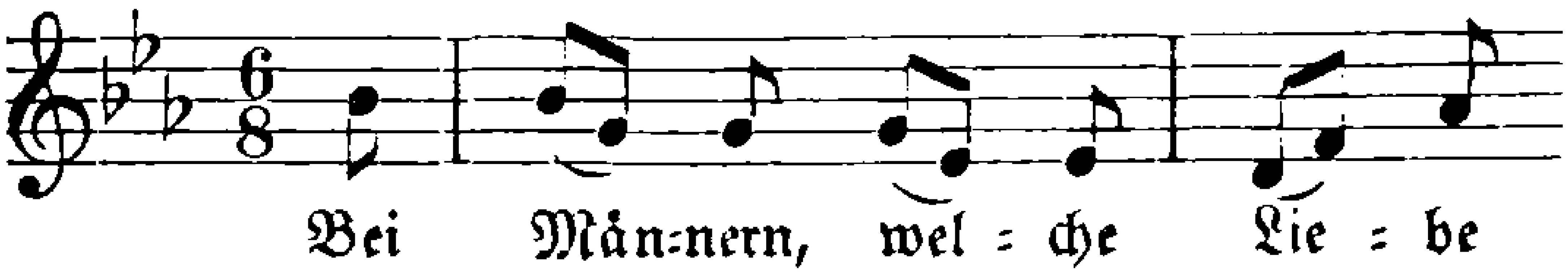
[1] VIII 3. [2] Rev.-Ber. S. 85 ff.

Kürze. Auch die Ouvertüre zur Zauberflöte hatte ursprünglich in einer der Klarinette zugewiesenen Überleitung zum zweiten Thema[1]:

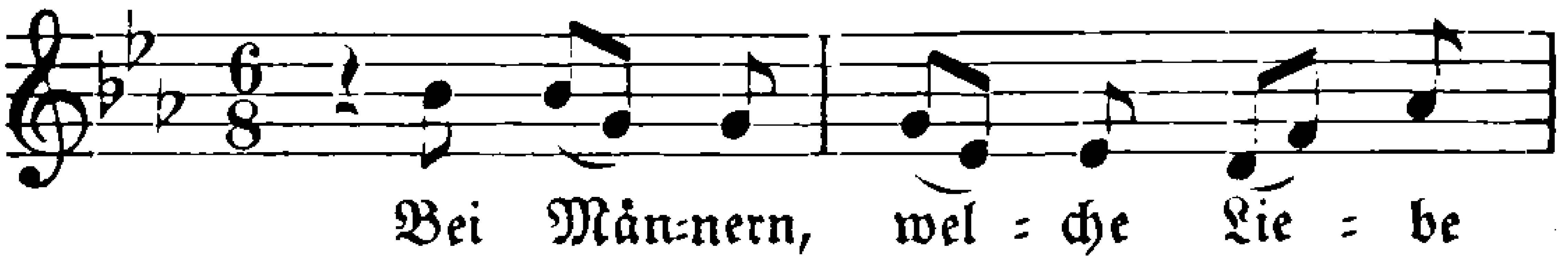


ein Einschiebsel, das später als unorganisch wieder ausgemerzt wurde.

Ein merkwürdiges Schwanken beim Aufschreiben zeigt sich mitunter in der Takteinteilung. So war das Duett der Zauberflöte (7) ursprünglich so notiert:



Dann erkannte Mozart am Schluß das Versehen, strich alle Taktstriche sorgfältig aus und notierte jetzt richtig:



Ebenso stand im Quartett von Così fan tutte (22) der Taktstrich ursprünglich nach dem ersten Achtel und in der Arie des Sesto im Titus (19) nach dem zweiten Viertel[2].

Auch in der Instrumentation wurde mitunter nachträglich noch geändert. Daß in dem Duett der Zauberflöte ursprünglich die beiden Bläserakkorde des zweiten und dritten Taktes fehlten, war wohl nur ein äußeres Versehen. Alle übrigen Änderungen dagegen — es sind ihrer bezeichnenderweise nur wenige — erfolgten aus inneren Gründen. Die Introduktion der Zauberflöte (1) hatte zuerst von Anfang an Trompeten und Pauken in C, dann strich sie Mozart und verlangte erst beim Auftreten der Damen auf einem besonderen Blatte Trompeten und Pauken in Es; sie begleiten nur die Worte: „Stirb Ungeheu'r durch unsre Macht! Triumph!" und verschwinden dann wieder vollständig — ein treffliches Beispiel für Mozarts Sparsamkeit im Auftragen orchestraler Farben[3]. Ebenso wurden dem Leporello in

[1] Rev.-Ber. S. 105. [2] R.-B. S. 102, 108, 112. [3] R.-B. S. 105. Rietz vermutet als Grund des Streichens die damals bestehende Schwierigkeit des Umstimmens.

seiner ersten Arie (4) die Trompeten und Pauken wieder gestrichen, desgleichen in der großen, für Così fan tutte bestimmten Buffoarie (K.-V. 584) die Hörner[1]. In Dorabellas Arie (28) mußte an den Stellen, wo die Blasinstrumente allein angewandt sind, die Mitwirkung des Kontrabasses fallen. Im zweiten Finale der Zauberflöte waren bei Paminas Worten „Ich muß ihn sehen" die drei nachschlagenden Akkorde ursprünglich den Streichern statt den Bläsern übergeben. Im Terzett derselben Oper (19), war die Begleitfigur der tieferen Instrumente zuerst den Geigen zugewiesen:

Sie wurde dann ausradiert und wanderte in die Bratschen, Celli und Fagotte hinab, während die Geigen die nachschlagenden Viertel erhielten. Auch der Gmoll-Sinfonie waren ursprünglich vier Hörner zugedacht, sie wurden aber schon nach wenigen Takten auf zwei beschränkt.

So arbeitete Mozarts Phantasie, auch was die Klangfarben anbetrifft, unausgesetzt weiter. Indessen sind gerade hier die nachträglichen Änderungen am seltensten; für gewöhnlich wurde mit dem musikalischen Gedanken zusammen auch seine klangliche Einkleidung geboren. Sie hielt sich innerhalb der damals gegebenen Mittel; neue Instrumente, wie S. Bach und dann die Späteren, hat er nicht erfunden. Aber innerhalb dieser Grenzen war seine Phantasie unerschöpflich in neuen Mischungen und Kombinationen und stellte mitunter ganz erhebliche Ansprüche an die Leistungsfähigkeit der Spieler[2].

Die letzte Kategorie von Skizzen verdient diesen Namen eigentlich gar nicht, denn es handelt sich dabei um Niederschriften in voller Partituranlage, also im Grunde genommen um Reinschriften fertiger Werke, die aus irgendwelchen äußeren Gründen in den Anfängen stecken geblieben sind. Dazu gehören aus der Salzburger Zeit mehrere Anfänge von Messen, aus der Wiener sechs Bruchstücke von Streichquintetten, zwei Quintette für Klarinette und Streichquartett, ein Quartett für Englischhorn und Streichinstrumente, je neun Streichquartette und Klavierkonzerte, ein Klavierquartett, zwei Klaviertrios,

[1] K.-V. V, S. 104. [2] Als Stadler einmal eine ihm unbequeme Stelle abgeändert wünschte, fragte ihn Mozart: „Hast Du die Töne in Deinem Instrument?" und fuhr, als Stadler es bejahte, fort: „Dann ist es Deine Sache, sie herauszubringen." Dies erfuhr Jahn (II⁴ 146) von Neukomm.

zwei Violinsonaten, eine Cellosonate, vier Sätze für zwei Klaviere und neun Klavierstücke[1]. Bezeichnenderweise ist kein einziges davon später von Mozart irgendwie wieder benutzt worden.

Die letzte Reinschrift war Mozart, wie wir sahen, bei seiner ganzen Tätigkeit das unangenehmste. Daß sie aber rein mechanisch vor sich ging, darf man doch nicht annehmen, denn im Grunde genommen mußte er das Tonbild doch abermals in seinem Geiste beleben, um es zu Papier bringen zu können. Auch kam es dabei nicht selten vor, daß er noch in letzter Stunde Änderungen vornahm. Bei anderen Werken dagegen scheint ihm dieses letzte Diktat der Phantasie so wenig Mühe gemacht zu haben, daß sie während des Schreibens sogar neue Gebilde erzeugte, wie bei dem Präludium und der Fuge für die Schwester[2].

Daß Mozart zum künstlerischen Schaffen keinerlei Instrument brauchte, versteht sich nach dem allem von selbst. „Er kam nie während des Schreibens zum Klavier", sagt Niemetschek[3], „seine Imagination stellte ihm das ganze Werk, wenn es empfangen war, deutlich und lebhaft dar." Und auch Konstanze berichtet mit treffender Naivität[4]: „Er komponierte nie am Klavier, sondern schrieb Noten wie Briefe und probierte einen Satz erst, wenn er vollendet war." War dies der Fall, so liebte er es, das Stück gleich entweder seiner Frau, die dabei häufig mitsingen mußte, oder Freunden vorzuspielen. So sang er eines Abends mit Kelly zusammen das soeben komponierte Duett Crudel perchè finora (16) aus dem Figaro, und Kelly hat sich dieses Erlebnisses noch später mit freudigem Stolze erinnert[5].

Einstimmig gerühmt wird Mozarts Kunst der freien Phantasie auf dem Klavier, von der wir bereits zahlreiche Proben kennen gelernt haben. Sie war für ihn durchaus kein Hilfsmittel beim Komponieren, sondern eine selbständige schöpferische Tätigkeit, nur daß ihre Erzeugnisse nicht dem Papier, sondern dem Instrument anvertraut wurden; auch fielen dabei natürlich jene letzten Stadien des Aus-

[1] Das vom Abt Stadler (Rechtf. d. Echth. d. Requiems, S. 9f.) entworfene Verzeichnis ist von Nissen, Anh. S. 18f. und, sorgfältig revidiert, von Köchel, Anh. II 12—109 F mitgeteilt. [2] S. o. S. 94. [3] S. 54. [4] Nissen S. 473. Auch Beethoven warnte den jungen Potter beim Komponieren vor der Nähe des Klaviers, hatte aber freilich nach Czernys Bericht in früheren Jahren vielfach selbst am Klavier probiert. Thayer-Riemann IV 56. [5] Remin. I 258f.

arbeitens weg, wofür aber diese Art wieder den Reiz des Unmittelbaren, höchst Persönlichen für sich hatte. Sie stellt den Organismus des Kunstwerks mehr im Werden als in der Vollendung dar. Aber um einen lebendigen Organismus handelt sich's auch hier, und seine Entstehung erfolgt genau auf dieselbe Weise wie die des niedergeschriebenen Werkes: durch Erfindung und Bildnertrieb. Der heute fast ganz verschollene Brauch des freien Phantasierens war zu Mozarts Zeiten noch allgemein lebendig; die ganze Kunst des Generalbaßspielens hatte damit gerechnet, und auf den Programmen der Konzerte bildeten eine oder mehrere Improvisationen des Pianisten eine stehende Nummer. Die Künstler gingen dabei, ganz im Geiste der älteren Zeit, von Gegebenem, Bekanntem, Alltäglichem aus und suchten es mit ihrer Phantasie in das Gebiet höherer Kunst zu erheben; nicht umsonst spielen bei diesen Improvisationen die Formen der Variation, aber auch der Fuge und des Rondos die Hauptrolle, während wir z. B. von Sonaten aus dem Stegreif weit weniger hören. Derartige Leistungen haben wir auch bei dem jungen Mozart bereits kennen gelernt. Später jedoch nahm die freie Phantasie in seinem Schaffen mehr und mehr eine ganz andere Stellung ein: sie diente seiner rastlos arbeitenden Phantasie als Hauptfeld ihrer Betätigung. Hier ließ er die ganze Fülle seines Innern in sinnlicher Energie hörbar auf dem Klavier dahinströmen, ohne Rücksicht auf äußere Zwecke und oft auch ohne Hörer, rein um ihrer selbst willen. Niemetschek berichtet[1]: „Auch in seinen Mannesjahren brachte er halbe Nächte bey dem Klavier zu, dies waren eigentlich die Schöpferstunden seiner himmlischen Gesänge! Bey der schweigenden Ruhe der Nacht, wo kein Gegenstand die Sinne fesselt, entglühete seine Einbildungskraft zu der regesten Tätigkeit und entfaltete den ganzen Reichtum der Töne, welchen die Natur in seinen Geist gelegt hatte. Hier war Mozart ganz Empfindung und Wohllaut — hier flossen von seinen Fingern die wunderbarsten Harmonien! Wer Mozart in solchen Stunden hörte, der nur kannte die Tiefe, den ganzen Umfang seines musikalischen Genies: frey und unabhängig von jeder Rücksicht durfte da sein Geist mit kühnem Fluge sich in die höchsten Regionen der Kunst schwingen. In solchen Stunden der dichterischen Laune schuf sich Mozart unerschöpflichen Vorrat; daraus ordnete und bildete er dann mit leichter Hand seine unsterblichen Werke."

[1] S. 54 f.

Das ist richtig mit Ausnahme des letzten Satzes, der wiederum die Laienansicht von der Improvisation als einer Durchgangsstufe zu den „vollendeten" Werken ausspricht. Wohl mag Mozart mancher Gedanke aus einem Werke, an dem er gerade arbeitete, beim freien Phantasieren mit unter die Finger gekommen sein, oder er mag sich umgekehrt bei der Schöpfung seiner Werke einzelner Gedanken aus einer besonders begnadeten Stunde des Improvisierens erinnert haben, aber es war im besten Falle die Gemeinsamkeit des Materials, die Improvisation und fertiges Werk verband — als Kunstleistung standen sie völlig selbständig nebeneinander; auch hat sicher die Eigenart des Klaviers bei der Gestaltung ein gewichtiges Wort mitgesprochen.

Mozart brachte in seiner Ideenfülle sogar fertig, was vielen kleineren Geistern zum Verderben wird: er teilte seine Zeit zwischen Schreiben und Phantasieren genau ein. In den frühen Morgenstunden, von sechs bis sieben, schrieb er, in späteren Jahren meist noch im Bette, um zehn gab er seine Stunden; auf das Schreiben aber kam er in der Regel, wenn nicht außergewöhnliche Umstände, wie z. B. bei der Komposition des Figaro, drängten, nicht wieder zurück. Jene eine Stunde erwies sich natürlich meist als zu wenig, und so mußte er des öfteren dieser unwillkommenen Tätigkeit noch den Abend, ja die Nacht opfern.

Natürlich erregte diese geniale Improvisationskunst allgemeines Aufsehen: man drängte sich dazu, Mozart phantasieren zu hören. Er selbst geizte, wie wir wissen, auch durchaus nicht mit seinen Gaben, wofern er nur willige Hörer fand. Allerdings pflegte er auch Unterschiede zu machen: vor einer unverständigen oder gar teilnahmslosen Hörerschaft spannte er, wenn er sich überhaupt zum Spielen herbeiließ, den Flug seiner Phantasie weit niederer, als vor wirklichen Kennern; fanden sich aber nur einige wenige davon im Kreise der Zuhörer, dann war es, als spielte er nur für diese allein[1]; jetzt erhob er sich zur vollen Höhe seines häuslichen Phantasierens, wobei er neben dem Ernst und der Tiefe seines Wesens auch den ihm eigentümlichen Witz hervorkehrte[2]. Zahlreich sind die begeisterten Berichte über sein Spiel. So sagt Ambros Rieder, der 1851 mit achtzig Jahren als Regens chori in Perchtolsdorf starb, in seinen Lebenserinnerungen[3]:

[1] Wiener Allg. Musikztg. 1818, Nr. 3, S. 62. [2] Rochlitz, AMZ III 590f.
[3] N. Wiener Mus.-Ztg. 1856, Nr. 25.

Als Jüngling bewunderte ich manchen ausgezeichneten Virtuosen sowohl auf der Violine als auf dem Flügel; aber wer kann sich mein Erstaunen vorstellen, als ich so glücklich war, den unsterblichen großen W. A. Mozart bei einer zahlreich versammelten und ansehnlichen Gesellschaft auf dem Pianoforte nicht nur variiren, sondern auch phantasiren zu hören. Dies war für mich eine Schöpfung mit ganz anderem Wesen als ich bisher zu hören und zu sehen gewohnt war. Den kühnen Flug seiner Phantasie bis zu den höchsten Regionen und wieder in die Tiefen des Abgrunds konnte auch der erfahrenste Meister in der Musik nicht genug bewundern und anstaunen. Noch jetzt, ein Greis, höre ich diese himmlischen, unermeßlichen Harmonien in mir ertönen und gehe mit der vollsten Ueberzeugung zu Grabe, daß es nur einen Mozart gegeben habe[1].

Und Niemetschek sagte als Greis zu Al. Fuchs: „Dürfte ich mir noch eine Erdenfreude von Gott erbitten, so wäre es die, Mozart noch einmal auf dem Klavier phantasiren zu hören; wer ihn nicht gehört, hat nicht die entfernteste Ahnung, was er da zu leisten im Stande war[2]."

In Leipzig verlangte man am Schlusse eines langen Konzerts, nachdem er zwei Konzerte gespielt und fast zwei Stunden akkompagniert hatte, noch eine freie Phantasie von ihm[3]:

Er setzte sich nochmals hin und spielte um allen alles zu werden. Er begann einfach, frey und feyerlich in C moll — doch es ist eine Albernheit so Etwas beschreiben zu wollen. Da er hier mehr auf den Kenner Rücksicht genommen hatte, senkte er sich im Fluge seiner Phantasie nach und nach herab, und beschloß mit den gedruckten Variationen aus Es dur [über Je suis Lindor].

Von dem Konzert, das er im Jahre 1787 in Prag gab, berichtet Stiepanek[4]:

Zum Schlusse der Akademie phantasirte Mozart auf dem Pianoforte eine gute halbe Stunde, und steigerte dadurch den Enthusiasmus der entzückten Böhmen auf das Höchste, so zwar, daß er durch den stürmischen Beifall, den man ihm zollte, sich gezwungen sah, nochmals an das Klavier sich zu setzen. Der Strom dieser neuen Phantasie wirkte noch gewaltiger und hatte zur Folge, daß er von den entbrannten Zuhörern zum dritten Male bestürmt wurde. Mozart erschien, und innige Zufriedenheit über die

[1] Vgl. Schink, Lit. Fragm. II, S. 288. In einem Bericht über Beethoven aus dem April 1799 heißt es (AMZ I 525): „Er zeigt sich am allervorteilhaftesten in der freien Phantasie. Seit Mozarts Tode, der mir hier noch immer das non plus ultra bleibt, habe ich diesen Genuß nirgend in dem Maße gefunden als bei Beethoven." [2] Deutsche Mus.-Ztg. 1861, S. 322. [3] Rochlitz, AMZ I 113. [4] Nissen S. 517.

allgemein enthusiastische Anerkennung seiner Kunstleistungen strahlte aus seinem Antlitz. Er begann zum dritten Male mit gesteigerter Begeisterung, leistete, was noch nie gehört worden war, als auf einmal aus der herrschenden Todesstille eine laute Stimme im Parterre rief: Aus Figaro! worauf Mozart in das Motiv der Lieblingsarie Non più andrai farfallone etc. einleitete, ein Dutzend der interessantesten und künstlichsten Variationen aus dem Stegreif hören ließ und unter dem rauschendsten Jubel diese merkwürdige Production endigte.

Auch Niemetschek sagt von dieser Akademie[1]:

Der Zustand einer süßen Bezauberung löste sich, als Mozart allein auf dem Pianoforte mehr als eine halbe Stunde phantasirte und unser Entzücken auf den höchsten Grad gespannt hatte, in laute überströmende Beyfallsäußerung auf. Und in der That übertraf dieses Phantasiren alles, was man sich vom Klavierspiele vorstellen konnte, da der höchste Grad der Kompositionskunst mit der vollkommensten Fertigkeit im Spiele vereinigt ward.

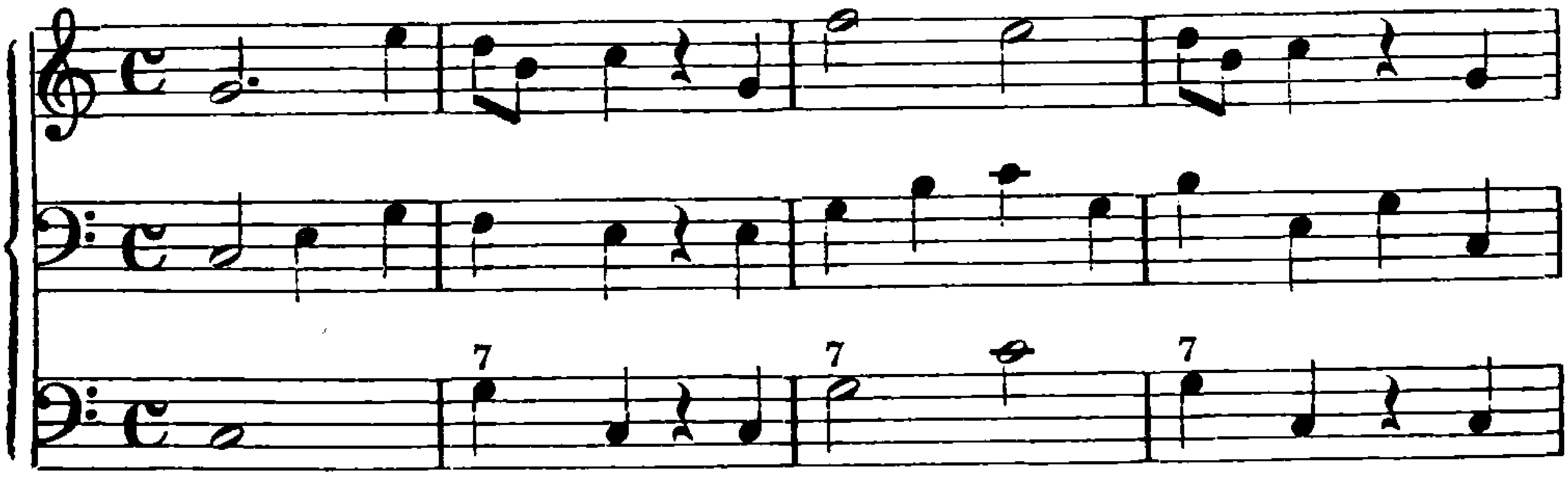
Einen ständigen Platz hatte die freie Phantasie damals in den Kadenzen der Konzerte. Sie begannen eben damals nach Dittersdorfs Bericht[2] den Charakter von Variationen über ein einfaches Thema anzunehmen, wie Dittersdorf vermutet, weil vorher „durch die Ungeschicklichkeit des Tonkünstlers manchmal das, was er im Konzerte selber gut vortrug, bei der Kadenz wieder verhunzt ward". Wir werden Mozarts selbständigen Standpunkt in den Klavierkonzerten noch näher kennen lernen.

Daß die innerliche Phantasiearbeit beim Improvisieren auch Mozarts Äußeres lebhaft veränderte und plötzlich den bedeutenden Künstler erkennen ließ, den man sonst nicht hinter dem unscheinbaren Manne vermutete, wurde bereits bemerkt; aber auch bei der stillen, inneren Arbeit des Komponierens kam es nach Rochlitz' Bericht[3] häufig vor, daß „er, ohne es zu wissen, oft summete, ja laut sang, glühend heiß ward, und keine Störung duldete". Indessen sind derartige Äußerungen nicht etwas Mozart allein Eigentümliches, sondern kommen bei den meisten Musikern vor; bei Beethoven steigerten sie sich bekanntlich zu lebhaftem Gestikulieren, ja gelegentlich zu wildem Toben.

Ein ganz anderes Bild gewährt Mozarts Tätigkeit als Lehrer. Von der außerordentlichen Erweiterung, die Ausdruck und Technik der Kunst von seiner Hand erfahren hatten, ist in den hierauf be-

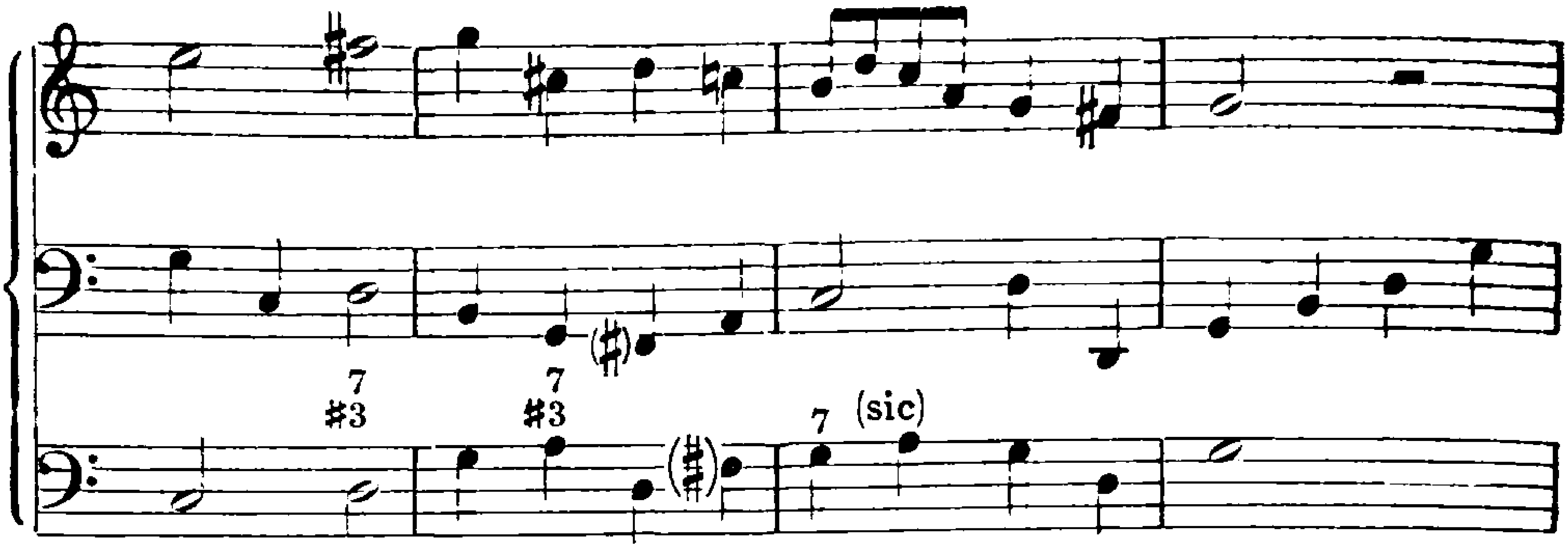
[1] S. 40. [2] Selbstbiogr. S. 41 f. [3] Für Freunde der Tonkunst 3. Aufl. II 180.

züglichen Zeugnissen so gut wie nichts zu verspüren[1], ja er folgt darin im wesentlichen denselben Grundsätzen, nach denen er selbst dereinst von seinem Vater unterrichtet worden war. D. h. der Schüler mußte entweder zu einer gegebenen Melodie den Baß, oder zu gegebenen Mittelstimmen die Außenstimmen erfinden; die Anfangsgründe des Kontrapunktes behandelte er ebenso wie sein Vater nach dem Gradus ad Parnassum von J. J. Fux[2]. Es ist eine alte Erfahrung, daß die schaffenden Künstler nur sehr selten die Neigung zeigen, über die Grundsätze ihres Stils zu reflektieren oder sie gar für Lehrzwecke in ein besonderes System zu bringen, und Mozart war durchaus nicht der einzige kühne Neuerer in der Kunst, der als Lehrer besonders reaktionären Grundsätzen gehuldigt hat. Ein gewisser fortschrittlicher Zug läßt sich höchstens darin erkennen, daß er den Schüler dazu anhielt, den Baß stets auf die einfachste Linie zu bringen und ihn von da aus dann immer glatter und bewegter zu gestalten. Jene einfachste, bezifferte Baßlinie, die Mozart das „Fundament des Generalbasses“ nennt, mußte der Schüler sogar auf einem dritten, unter dem eigentlichen Basse stehenden System aufschreiben. Darin mag man mit Recht den Einfluß der Fundamentalbaßtheorie erblicken, die auf Grund der Rameauschen Lehren seit der Mitte des 18. Jahrhunderts auch in Deutschland viele Anhänger zählte. Die Beispiele dazu hat Mozart frei erfunden. Gleich das erste davon ist wegen seiner Verwandtschaft mit dem Benedictus-Thema des Requiems merkwürdig; sein Anfang möge hier zur Verdeutlichung von Mozarts Methode mitsamt seinem „Fundamentalbaß“ hier folgen[3]:

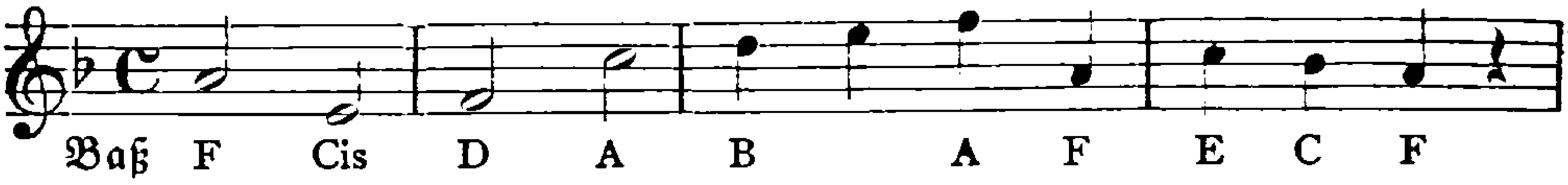


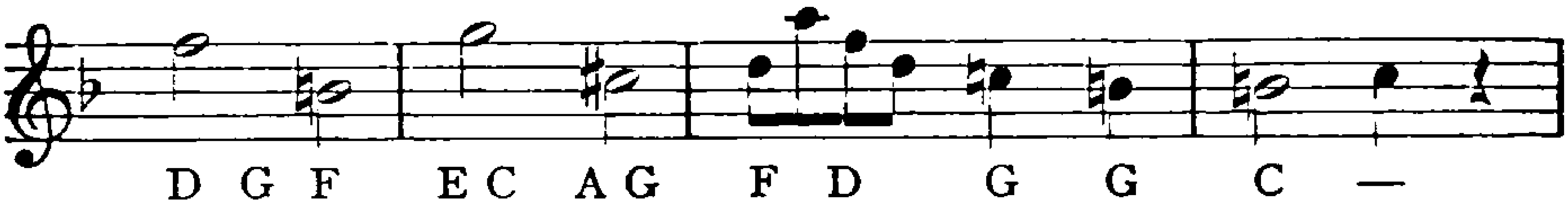
Fundamentbaß.

[1] Vgl. R. Lach a. a. O., der auch das Verdienst hat, festgestellt zu haben, daß die angeblich 1847 erschienene „Kleine Generalbaßlehre“ Mozarts, die bei verschiedenen neueren Autoren ihr Wesen treibt, auf einem Schreibfehler (1847 statt 1784) beruht und überhaupt nicht existiert. [2] I 99 f. [3] Die Oberstimme ist im Sopranschlüssel notiert. Das Beispiel ist in zwei Bearbeitungen vorhanden. Vgl. Lach S. 51 f.



Das zweite Beispiel enthält im Keim bereits den Melodietypus des Priestermarsches der Zauberflöte:





Er ist auf diese und die andern Übungsmelodien immer wieder zurückgekommen, gelegentlich variiert er sie auch; es ist dieselbe Methode, die wir schon bei dem Unterricht der jungen Herzogin von Guines in Paris antrafen[1].

---

[1] I 700 f.

Die große Stilwandlung unter dem Einfluß Seb. Bachs, Händels und Ph. E. Bachs

Die im Jahre 1782 geschlossene Bekanntschaft Mozarts mit der Kunst der älteren und zeitgenössischen norddeutschen Meister brachte in seinem Schaffen die letzte jener einschneidenden Wandlungen hervor, die namentlich in seinen jungen Jahren, durch fremde Kunsteindrücke erzeugt, seine Entwicklung in neue Bahnen gelenkt haben. Daß jene Kunst ein stärkeres inneres Erlebnis für ihn bedeutete als alles Bisherige, ist wohl begreiflich. Nach Inhalt und Form tat sich ihm hier eine vollständig neue Welt auf, erschlossen sich seinem universalen Geiste Gefühlsgebiete, die ihn mächtig anziehen mußten, so fremd ihn zunächst auch ihr äußerer Ausdruck anmuten mochte, und bezeichnenderweise war es zunächst nicht der schon der damaligen Zeit weit zugänglichere Händel, sondern der ihr weit fremdere, ja fast verschollene Seb. Bach, der ihn in seinen Bann zwang, und das zur selben Zeit, da in Norddeutschland selbst J. F. Reichardt Bach weit unter Händel stellte[1]. Das hatte nicht allein in Mozarts weit umfassenderer Fähigkeit des künstlerischen Erlebens seinen Grund, sondern vor allem darin, daß er, ganz anders als sein Vater, dem Hauptfeinde der Wiederbelebung Bachs, dem Rationalismus, bereits weit freier und unbefangener gegenüberstand. Wohl wurzelte auch seine Kunst in einer Grundlage, für die „Natur" und „Wahrheit" etwas ganz anderes bedeuteten als für das Zeitalter Bachs, aber es dämmerte in ihm doch auch schon die Erkenntnis auf, daß hinter der Bachschen Kunst trotz ihrem damals nicht mehr als zeitgemäß empfundenen Stil ebenfalls eine elementare Gefühlswelt stand. Es ist ein merkwürdiges Schauspiel, zu beobachten, wie angelegentlich sich

[1] Mus. Kunstmagazin I 196.

Mozart mit Bach auseinandersetzt, unbeschwert von jeder theoretischen Erwägung, allein dem künstlerischen Eindruck hingegeben. Es ist freilich kein Sichaneignen aus dumpfem Instinkt heraus mehr, wie wir es bei dem Knaben seinen Vorbildern gegenüber antrafen, sondern ein bewußtes, klares Eindringen in das Wesen dieser Musik, ein unaufhörliches Versuchen, ihren Stil nachzubilden und mit dem eigenen zu verschmelzen. Denn das war letzten Endes Mozarts Ziel wie immer; bewußt zu archaisieren und Fugen und Suiten „im alten Stil" zu schreiben lag seinem gänzlich unhistorisch gerichteten Sinn durchaus fern. Daß er dieses Ziel zunächst nur in einzelnen Fällen erreicht hat, ist begreiflich, denn der Abstand zwischen der alten und seiner eigenen Kunst war selbst für seine Anpassungsfähigkeit zu groß, als daß ihm das Wagnis gleich beim ersten Ansturm hätte glücken können. Das scheint ihm auch selbst nicht verborgen geblieben zu sein. Es ist kein Zufall, daß gerade in diese Zeit besonders viel unvollendet gebliebene Werke fallen. Manche davon deuten sichtbar darauf hin, daß er sie nur für sich allein, zum Selbststudium, geschrieben hat.

Äußerlich macht sich die Wandlung in einer auffallenden Hinwendung zur Formenwelt der älteren Zeit geltend. Fuge, Präludium und Suite treten besonders hervor, dazu gesellen sich die Lieblingsformen Ph. E. Bachs, Phantasie und Rondo. Nicht minder wichtig aber ist, daß der strenge Satz jetzt Mozarts ganze Kunst in einem vordem unerhörten Maße durchdringt. Sein Einfluß äußert sich nicht immer gleichmäßig, am wenigsten z. B. in den Konzerten, aber am Werke ist er in den Schöpfungen vom Sommer 1782 bis Ende 1783 eigentlich immer. Dann verschwindet er zwar nicht ganz, tritt aber doch gegen andere Strömungen zurück und macht sich dann erst nach dem Figaro, allerdings in veränderter und vergeistigter Form, wieder geltend. Hier sollen zunächst nur die Werke besprochen werden, die Mozarts Eindrücke von der klassischen Kunst noch am frischesten widerspiegeln.

Das erste und größte Werk dieser Art ist die Cmoll-Messe (K.-V. 427), deren Entstehungsgeschichte bereits erzählt wurde[1]. Vollständig ausgeführt liegen nur das Kyrie, Gloria, Sanctus und Benedictus vor; vom Credo wurde nur der erste Satz in den Chorstimmen nebst Baß vollendet und die Begleitung in den wesentlichsten Punkten angedeutet, ebenso ist vom Et incarnatus est die

[1] S. o. S. 39 f.

Singstimme mit den obligaten Blasinstrumenten und dem Baß vollständig ausgeschrieben, die übrige Begleitung nur angedeutet[1].

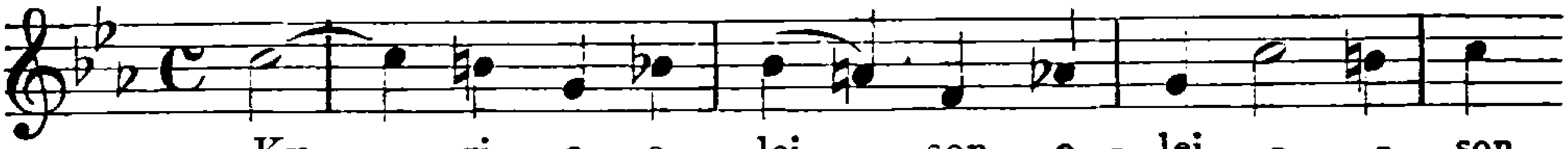
Was diesen Torso vor allen früheren Messen Mozarts auszeichnet, ist der Zug ins Monumentale, der eigentlich nur in dem Münchner Dmoll-Kyrie (K.-V. 341)[2] einen Vorläufer hat. Die einzelnen Abschnitte sind in einem bei Mozart bisher unbekannten Umfange ausgeführt, so z. B. das Gloria in sieben vollkommen selbständigen Sätzen, woraus sich ergibt, daß Mozart bei diesen großen Komplexen sein früheres Streben nach rondomäßigem Zusammenschluß[3] aufgegeben hat. Dem äußeren Umfang entsprechen aber auch die aufgewandten Mittel: neben den bisherigen, vierstimmigen Chor tritt mehrmals der fünfstimmige, ja einmal sogar ein achtstimmiger Doppelchor, und auch das Orchester entbehrt zwar mit Rücksicht auf Salzburg der Klarinetten und Flöten, bringt aber zu Oboen, Fagotten und Hörnern noch Trompeten und Pauken hinzu, ebenso vier Posaunen, die zwar für gewöhnlich, nach Salzburger Brauch, die Singstimmen stützen, gelegentlich aber auch selbständig hervortreten.

Das Merkwürdigste an diesem Werke ist die ganz auffallende Ungleichheit seiner Teile. Eingebungen allergroßartigster Art, an die die bisherigen Messen nicht entfernt heranreichen, stehen neben anderen, über denen der Puderstaub einer längst vergangenen Kunst liegt. Jene aber sind zugleich in ihrer Ausführung deutliche Belege für den Einfluß Bachs und Händels; bezeichnenderweise sind es fast durchweg Chorsätze. Gleich das Kyrie gehört dazu; es ist ein großes

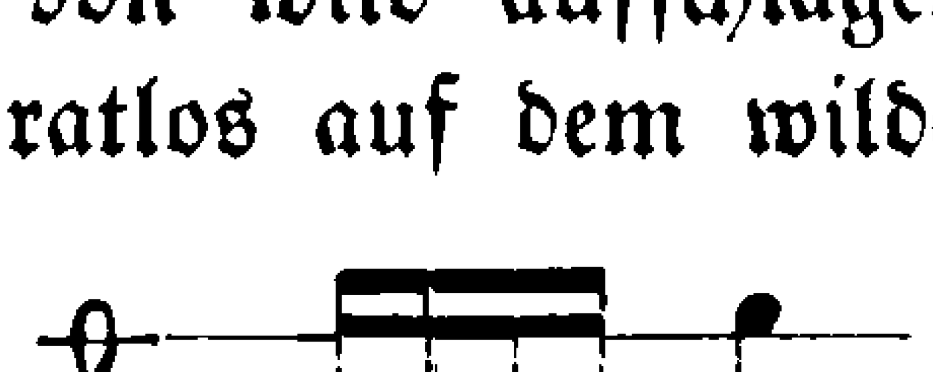
[1] Im Jahre 1901 hat Alois Schmitt in Dresden die Messe vervollständigt und bei Breitkopf & Härtel in Leipzig in Partitur und Klavierauszug herausgegeben. Das Fehlende hat er teils aus anderen Messen, teils aus einzeln erhaltenen Kirchenstücken Mozarts ergänzt, einzelne Schlüsse neu komponiert und auch an der Begleitung verschiedentlich geändert. Die Bearbeitung hat das große Verdienst, das Werk im heutigen geistlichen Konzert wieder eingebürgert zu haben, erweckt aber doch durch die Art ihres Verfahrens erhebliche Bedenken. Wenn das Crucifixus durch ein Lacrymosa (aus K.-V. Anh. 21) ersetzt wird, mag das noch hingehen, trotzdem Schmitt genötigt war, das passus et sepultus selbst zu komponieren. Ein unglücklicher Gedanke aber war die Benutzung zweier Kyries (aus K.-V. 139 und 322) zum Et resurrexit und Et in unam sanctam; auch sind Schmitts Zusätze und Retuschierungen, so geschickt sie auch vorgenommen sind, keineswegs immer einwandfrei. Anstandslos zu billigen sind nur der Ersatz des Et vitam durch den entsprechenden Satz von K.-V. 262 und des Agnus Dei durch die Wiederholung des Kyrie nach dem Beispiel des Requiems. Vgl. A. Schmitt, AMZ 28, Nr. 11. E. Lewicki, Mk V 7f. G. Thouret, ZIMG III 141ff. [2] I 798f. [3] I 374.

dreiteiliges Gebilde, dessen dritter Teil eine nur wenig verkürzte und veränderte Wiederholung des ersten ist; den Mittelsatz bildet, nach Tonart und sonstiger Ausführung deutlich von ihm geschieden, das Christe eleison, eine freundliche Episode inmitten des düsteren Bildes. Denn Strenge und Herbheit machen, sehr im Gegensatz zu den meisten früheren Kyrie-Allegros, den Charakter dieses Satzes aus, ein deutlicher Nachhall der Bachschen Eindrücke.

Das Vorspiel ist nur kurz: ein wehmütiges Seufzerthema über einem schweren, wuchtenden Rhythmus im Baß und mit einem fühlbaren Crescendo des Affekts (man beachte den Eintritt der Bläser), das sich schließlich in dem lapidaren, wie eine Fanfare klingenden ersten Einsatz des Tutti entlädt; diese vier Takte sind die monumentale Überschrift über dem folgenden eigentlichen Kyrie, dessen Hauptthema:

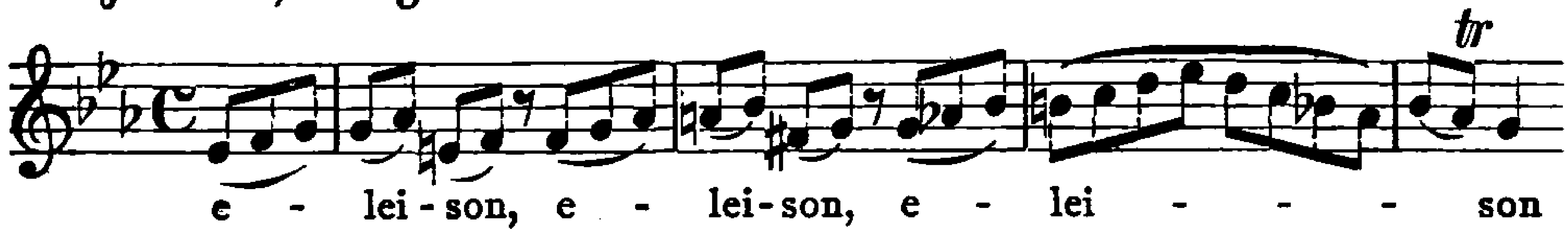


mit seiner chromatischen Quartenlinie in der alten Musik zahlreiche Ahnen hat. Neben diesem, die Klage in altertümlich herben Tönen ausdrückenden Hauptgedanken gehen aber noch zwei weitere her: jenes Thema des Vorspiels, weicher, moderner, subjektiver im Ausdruck, und darunter, gleich als wäre es schon zuviel des Empfindsamen, ein gleichfalls an die Alten gemahnendes, leidenschaftlich aufzuckendes Baßmotiv. Zunächst wird das erste Thema regelrecht durchgeführt, wobei das zweite kontrapunktiert; nur das untere Stimmenpaar setzt gleichzeitig mit den beiden Themen ein. Von diesem Einsatz ab wird die Stimmung immer erregter, scharf drängt der Baß auf einem dem Hauptthema entstammenden Motiv von drei Achteln (auf eleison) nach aufwärts, beim letzten Kyrie sind die Soprane, begleitet von wild aufschlagenden Synkopen in den Streichern, bereits wie ratlos auf dem wilden Aufschrei:



festgebannt, da erfolgt, beim Eintritt des Gmoll, der Umschlag: das erste und dritte Thema verschwinden, im Orchester kehrt das Vorspiel wieder, und der Chorsopran nimmt sein Thema auf, von

den übrigen Stimmen jetzt wesentlich homophon, aber in äußerst ausdrucksvoller chromatischer Stimmführung begleitet; der Schmerz löst sich in milde Wehmut auf, und diese vermittelt den Übergang zu der echt Mozartschen, süßen Schwärmerei, mit der Gott der Sohn im Christe angerufen wird. Und ebenso unverkennbar Mozartisch ist der kurze Übergang von zwei Takten, der diesen Esdur-Satz vorbereitet: vielsagende, schwellende Bläserakkorde und eine sanft herniederrieselnde Geigenfigur. Dieses Christe eleison, von dem Mozart bewußt alle alten Stilelemente fern gehalten hat, ist im wesentlichen ein Sopransolo, in das der Chor nur ab und zu, wie verträumt, einige refrainartige Partien hineinsingt; auch die Bläser beteiligen sich nur mit einzelnen verstreut aufgesetzten, aber sehr poetisch wirkenden Lichtern. Der Solosopran aber ruft Christi Erbarmen mit einer von Schwärmerei wahrhaft überquellenden Inbrunst an, er erschöpft sich dabei, ohne die Tonart zu verlassen, in immer neuen Gedanken, unter denen der zart wehmütige:



besonders hervorragt; andere freilich verraten bereits hier durch Riesensprünge, ausschweifende Koloratur und schließlich durch die stereotype Kadenz die gefährliche Nähe der italienischen Oper. Bei der Wiederholung des ersten Teiles, die in Esdur beginnt, folgen sich die Stimmeneinsätze rascher und in anderer Reihenfolge, der Stimmungskreis ist aber derselbe und wird durch eine kurze Coda mit dem ersten Takte des zweiten Themas auf einem Paukenwirbel pp abgeschlossen. Der Satz vereinigt in vollendeter Weise die Strenge des alten Stils mit der eigentümlich Mozartschen milden, elegischen Empfindung.

Der erste Satz des Gloria (Cdur C) besteht aus zwei gleichen Teilen, von denen der zweite um den Anfang verkürzt ist. Auch dieser Teil beruht auf einem großen Gegensatz: dem ekstatischen Jubel des eigentlichen Gloria, und dem friedlichen Et in terra pax. Das entspricht altem Brauche, nicht aber auch der schmerzlich resignierte Ton, der bei bonae voluntatis ganz überraschend durchbricht. Er ist Mozarts Eigentum, während das eigentliche Gloria mit seinen Fanfarenthemen und dem deutlichen Anklang an das Halleluja aus

dem „Messias“ mehr äußerlich wirkt. Noch weit mehr ist dies bei dem folgenden Laudamus der Fall, einer regelrechten Opernarie älteren italienischen Stiles mit lärmenden Trommelbaßritornellen, schwülstigem Pathos und reichlichen Koloraturen. Es ist ein Rückfall in den äußerlichsten Opernton, wie wir ihn selbst in den früheren Messen nur selten finden, und man hat wirklich den Eindruck, als hätte Mozart hier auf Swietens Geheiß den Schatten etwa des alten Graun bewußt heraufbeschworen. Wir hätten in diesem Falle einen seltsamen Beleg dafür, wie nahe unter dem Zeichen der „guten, alten Zeit“ in den Köpfen von Leuten wie Swieten Seb. Bach und Graun nebeneinander wohnten.

Dagegen erhebt sich das fünfstimmige Gratias, der kürzeste Satz der Messe, zu ganz bedeutender Höhe. Im Orchester wird er von einem herrischen, breit ausschreitenden Motiv beherrscht, mit dem Violinen und Bässe sich beständig antworten — eine deutliche Erinnerung an das alte Ostinatoprinzip. Die Tonart ist zunächst ganz unbestimmt, in schweren Dissonanzen gleiten die wesentlich homophon gehaltenen Harmonien dahin, erst allmählich tritt Amoll als Grundtonart heraus. Der Chorsatz ist deklamatorisch; er setzt gleich mit höchster Energie forte ein, und nur einmal, beim Einsatz der Hörner, läuft ein piano-Schauer durch die Reihen der Sänger, und piano klingt auch dieses Stück, wie die beiden ersten des Gloria, im Orchester aus. Das ist nicht der anmutige, innige Ton, in dem Mozart und auch die ältere neapolitanische Messe an dieser Stelle dem Höchsten ihren Dank darbringen, wohl aber spricht daraus der herbe Ernst, mit dem z. B. Bach in seiner Hmoll-Messe diesen Satz behandelt.

Das Duett Domine Deus in Dmoll, nur von Streichern begleitet, beginnt zunächst, wenn auch in freier Weise, in der Art Scarlattis, es weist auch die verkürzte und variierte Dacapoform auf. Aber es ist doch von Auswüchsen im Stil des Laudamus frei; die Stimmung des Gratias scheint noch in seinem eigentümlich belegten Tone nachzuzittern — man vergleiche dazu gleich das Vorspiel mit seinen nach echt Mozartscher Weise ganz unvermittelt aneinandergereihten Gedanken, von denen der dritte bereits ein sehr schmerzliches, leidenschaftliches Gepräge trägt. Auch die Schreibart ist weit strenger und wimmelt in Singstimmen und Instrumenten von imitatorischen, besonders kanonischen Partien.

Das Qui tollis in Gmoll, der Satz, der schon in den früheren Messen Mozarts durch eigentümliche Behandlung hervorragt, bildet in diesem Torso den gewaltigen Höhepunkt des Ganzen. Schon die aufgewandten Mittel tragen Ausnahmecharakter: zwei vierstimmige Chöre und volles Orchester, ein Nachhall der alten Wechselchörigkeit. Das Stück gliedert sich in zwei durch einen Dominantschluß voneinander getrennte Teile, die in sich wieder, im Anschluß an den Text, zwei verschiedene Themen einschließen: einen Gedanken, der in erschütternder Schwere die Sündenlast der Welt widerspiegelt, und ein halb geschluchztes Miserere-Thema. Am Anfang scheint Mozart die ja bei Bach so häufige Form der Chaconne (Passacaglia) mit dem ostinaten Baß vorgeschwebt zu haben. Allein das gleichfalls alte, chromatisch absteigende Baßthema kehrt weiterhin nur bei der Wiederholung des Hauptgedankens wieder, um so hartnäckiger wird dagegen der streng punktierte Rhythmus in der Streicherbegleitung festgehalten, auch er ein Erbteil der alten Kunst und ein beredter Träger der unentrinnbaren Vorstellung von der Sündenschuld der Welt. Bezeichnend sind fernerhin die außerordentlich herben Harmoniefolgen und das eigentümliche Vermeiden aller vollen Schlüsse; man wird wirklich an das aus Bachschem Geiste geborene Bild eines ungeheuren Zuges von Büßern gemahnt, der in dumpfer Verzweiflung zum Kreuze hin drängt und sich am Schlusse, wo der zweite Chor sein miserere unisono singt, in der Ferne verliert. Auch der streng gewahrte Wechsel der beiden Chöre entspricht diesem Bilde, dem an Großartigkeit der Phantasie und Geschlossenheit keine der früheren Messen etwas Ähnliches zur Seite zu stellen hat.

Das Quoniam in Emoll, ein Terzett für zwei Soprane und Tenor, hat dreiteilige Arienform. In der Vorliebe für den imitatorischen Satz ist es dem Domine Deus verwandt, seinen eigentlichen Charakter aber erhält es durch seine Vorliebe für synkopierte Rhythmen und durch den festlichen Glanz, den die Koloraturen auf das Wort sanctus über das Ganze ergießen. Das nach altem Brauche[1] wieder streng fugierte Cum sancto spiritu wird erstmals bei Mozart durch die sechstaktige Adagioanrufung Jesu Christe eingeleitet, ein ebenso energisches, wie hoch gestimmtes Bekenntnis zum Erlöser. Die Fuge selbst ist zwar technisch meisterhaft gearbeitet und dabei klar und von aller Künstelei frei, auch sind ihre Nebengedanken (in

[1] I 168.

gloria Dei patris und amen) durchaus dem Texte gemäß erfunden. Und doch wird man einen etwas kühlen, akademischen Eindruck nicht los, der schon in dem archaischen Thema mit seinen Quartenschritten und dem Hexachordumfang liegt[1]. Individuellere Züge, namentlich solche mit chromatischer Stimmführung, finden sich nur vereinzelt; zu ihnen mag man auch den wirksamen Schluß zählen, wo die Singstimmen im Einklange das Thema gegen eine figurierte Begleitung durchsetzen.

Was vom Credo vollendet worden ist, zeigt Mozart ganz im Fahrwasser seiner früheren Messen, nur daß der Chorsatz auf fünf Stimmen erweitert ist: der festliche, äußerlich glanzvolle Grundcharakter, der homophone, deklamatorische Chorsatz mit den kontrapunktischen Erweiterungen am Schlusse der Abschnitte, die freie Wiederholung einzelner Partien und endlich das durchlaufende, hämmernde Orchestermotiv — alles das ist uns von früher her bekannt. Einen Fortschritt nach der Seite der Verinnerlichung bedeutet der Satz nicht. Auch das Et incarnatus est, eine Sopranarie im Sicilianorhythmus, von Streichern und Soloblä̈sern begleitet, greift wieder auf die früheren Krippenszenen zurück[2]. Es hat am Anfang Züge von echt Mozartscher Anmut und Süßigkeit, verfällt aber dann mit seinem Koloraturenbehang und seiner Kadenz, an denen sich auch die Bläser konzertierend beteiligen, in das schlimmste Neapolitanertum. Ob Mozart, hätte er die Messe vollendet, diesen Satz beibehalten hätte?

Einen weit höheren Flug nimmt das wiederum fünfstimmige Sanctus, einer der feierlichsten und zugleich spannendsten Sätze dieser Art, die Mozart geschrieben hat. Es ist mit dem Pleni sunt verbunden, und namentlich das Orchester zeichnet in mächtigem Aufschwunge das Bild der immer überwältigender sich entschleiernden himmlischen Herrlichkeit. Auf dieser Grundlage erhebt sich nun der eigentümlich ekstatische Jubel der diesmal auffallend breit ausgeführten Osanna-Fuge, die ihre Vorgängerin an persönlichem Leben entschieden übertrifft und nur etwas zu lang geraten ist. Auffallend ist auch das für Soloquartett geschriebene Benedictus, sowohl wegen seiner Länge, als auch wegen seines herben Ernstes, worin es allerdings in den älteren Messen vereinzelte Vorgänger hat[3]. Nur einmal, bei dem

[1] Wie eine Vorstudie dazu nimmt sich die ebenfalls in C dur stehende Fuge K.-V. Anh. 23a aus, von der Mozart nur 13 Takte aufgeschrieben hat, und die sicher aus dieser Zeit herrührt. [2] I 168. [3] I 169, 307, 372, 797.

im Cdur-Dreiklang breit ausschreitenden, vom Baß angestimmten Thema bricht im ersten Teil eine hellere Empfindung durch, aber vom Schlusse dieses Teiles an behaupten die Molltonarten durchaus das Feld, und sehr bezeichnend ist es für Mozart, daß gerade jenes Thema bei seiner Wiederholung die resignierte Stimmung des Ganzen auf eine besondere Höhe treibt. Baßführung und Satz weisen auch in diesem Stücke auf die alten Vorbilder hin.

Waren es die persönlichen Enttäuschungen in Salzburg, die Mozart die Lust nahmen, das merkwürdige Werk zu vollenden? Erst 1785 sollte es in Wien eine seltsame Auferstehung feiern, als er den Auftrag erhielt, in dem Konzert für den Pensionsfonds (13. und 17. März) ein Oratorium aufführen zu lassen. Er übernahm trotz der Kürze der Zeit den Auftrag, weil er hier eine willkommene Gelegenheit sah, die Musik seiner Messe, die er selbst besonders schätzte, nun doch noch vor ein größeres Publikum zu bringen. Als Text wurde eine Bearbeitung des beliebten Oratorienstoffes[1] »Davidde penitente« gewählt, deren bisher unbekannt gebliebener Verfasser wohl unter den Wiener Hofdichtern zu suchen ist. Ein solches Unterlegen eines neuen Textes unter eine bereits fertige Musik hatte für die ältere Zeit, wie wir ja auch aus S. Bach wissen, durchaus nichts Anstößiges, und daß die Bearbeiter dabei mitunter ein hohes Maß musikalischen Verständnisses zeigten, bekundet eben unser Davidde, dessen Text nicht allein dichterisch durchaus einwandfrei ist, sondern sich auch dem Ausdrucksgehalt der einzelnen Meßsätze in höchst feinsinniger Weise anpaßt. Verwendet wurden, und zwar ohne wesentliche Änderungen, sämtliche Meßsätze mit Ausnahme des Credo, das auch jetzt nicht vollendet wurde (K.-V. 469, S. IV. 5)[2]. Dagegen wurden am 6. und 11. März für die Cavalieri und Adamberger zwei neue Arien (6, 8) eingelegt. Beide leiten mit ihren Orchesternachspielen unmittelbar in das Folgende über. Ihr Stil lehrt deutlich, wie stark Mozart 1785 bereits wieder von Bach und Händel abgerückt war, denn er ist durchaus modern konzerthaft[3]; auch weisen beide die beliebte Teilung in einen lang-

[1] Vgl. z. B. Bertonis David poenitens von 1775, Schering, Gesch. des Oratoriums S. 235. [2] Gerade beim Et incarnatus hätte die Vollendung besonders nahe gelegen, da das damalige italienische Oratorium derartige Sologesänge bevorzugte. Man kann also wohl daraus schließen, daß Mozart selbst dieser Satz damals bereits fremd geworden war. [3] Die Tenorarie läßt mit der Singstimme sogar noch Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott konzertieren.

samen und einen raschen Satz auf. Ebenso ist von dem Zopf der Laudamus-Arie nichts mehr zu verspüren. Das Andante der ersten Arie ist von weicher, verschleierter Wehmut, das der zweiten voll verhaltener Glut, die raschen Sätze dagegen atmen den flotten, wenn auch etwas äußerlichen Schwung so mancher weltlicher Konzertarien Mozarts. So entstand ein Werk, halb Oratorium, halb Kantate, das zwar für den heutigen Geschmack ebenfalls noch zwiespältig, für den der damaligen Wiener aber doch nicht ohne Bedeutung ist. Wohl war die alte Sonderstellung des Wiener Oratoriums unter Fux durch den modernen neapolitanischen Stil bereits gebrochen[1]. Aber gerade die Tatsache, daß Mozart es wagen konnte, ein Werk von solcher Strenge, wie diese Messe, dem Publikum als Oratorium vorzuführen, liefert den Beweis dafür, daß die alte Tradition im stillen doch noch lebendig war. Die selbständige Orchesterbehandlung und der kunstvolle Satz so mancher Stücke konnten damals wohl nur in Wien auf einmütigen Beifall rechnen. Die monumentale Größe der Chöre war freilich trotzdem ein Wagnis, denn dank Zeno und Metastasio waren die Chöre auch im Wiener Oratorium stark zurückgedrängt. Trotzdem mochte Mozart auch in diesem Punkte auf das Nachwirken des alten Fuxschen Geistes vertrauen. Er hat sich darin nicht getäuscht, denn der Davidde hatte sich nicht allein in Wien, sondern noch bis tief in das 19. Jahrhundert hinein auf deutschen und ausländischen Musikfesten eines großen Erfolges zu erfreuen[2].

Mit der Phantasie und Fuge in C dur für Klavier (K.-V. 394, S. XX. 18) wandte sich Mozart abermals einer Form zu, die durch Seb. Bach zur höchsten Vollendung geführt worden war. Sie stellte ähnlich wie die Verbindung von Präludium und Fuge eine zweisätzige Form dar, die Freiheit und Gebundenheit aufs glücklichste vereinigte. Nur darf man Bachs Phantasien nicht etwa für Erzeugnisse fesselloser Improvisation halten; überhaupt laufen unter diesem Namen bei ihm gelegentlich noch die verschiedenartigsten Formgebilde[3]. An die freiesten davon, wie sie etwa in der chromatischen und in der der Gmollfuge für die Orgel vorausgeschickten Phantasie vorliegen, hat der Hauptvertreter der späteren Klavierphantasie, Bachs Sohn und

[1] Schering S. 195ff. [2] Er gehört auch zu den wenigen Werken Mozarts, die Konstanze in ihrem Tagebuch erwähnt. [3] Spitta, J. S. Bach I 432ff. 661ff. Selbst die bekannten dreistimmigen Inventionen für Klavier hat er ursprünglich als Phantasien bezeichnet.

Schüler Philipp Emanuel, angeknüpft. Aus jener Quelle stammen das stark subjektive Wesen, der konzertmäßige, in schweifenden Passagen und Akkordbrechungen schwelgende Charakter, die rezitativischen Züge und die harmonischen Kühnheiten seiner Phantasien, und vieles davon ist auch in die Mozartschen Schöpfungen übergegangen. Schon Ph. E. Bachs erste Phantasie, die er seinem „Versuche" als letztes „Probestück" beigab[1], stellt den von ihm geschaffenen Typus in allen seinen Grundzügen fest[2]: einem akkordischen Beginn mit Passagenwerk, freiem, breitem Rezitativ, das sich allmählich zu einer Art von liedmäßiger Kavatine, dem ideellen Mittelsatz, verdichtet, und einem Schlußteil, der den Satz unter freier Benützung des früheren passagenhaften und rezitativischen Gedankenstoffs zu Ende führt. Der liedhafte Mittelteil nimmt eine ähnliche Stellung ein, wie in den älteren, tokkatenhaften Phantasien der fugierte Abschnitt; gelegentlich treten auch mehrere derartige Mittelteile auf, wodurch sich das Ganze dem Rondo nähert. Auch diese Liedsätze tragen ein merkwürdig subjektives, oft geradezu romantisches Gepräge, das auf Beethoven, mitunter sogar auf Mendelssohn vorausweist[3].

Ein wesentliches Merkmal dieser Phantasien ist die Loslösung von dem durch die Takteinteilung ausgedrückten orchestrischen Rhythmus, der, wie Bach ganz richtig erkennt, durch den rein sprachlichen der Rezitative ersetzt wird[4]. Da ist nichts mehr von dem straffen, gleichmäßigen, rhythmischen Schritt der älteren Zeit zu finden, es wimmelt von rhythmischen Dehnungen und Verkürzungen der Motive, von ausgeschriebenen oder verschwiegenen Ritardandi oder Accelerandi, von Fermaten, kurzen Adagioepisoden in raschen und Allegroepisoden in

[1] Neudruck von F. Chrysander Vj VII 1 ff. 1783 fügte der Dichter Gerstenberg zwei Gesangsmelodien mit verschiedenen Texten hinzu, die Chrysander ebenfalls abdruckt. [2] Den lehrhaften, programmatischen Zweck dieses Stückes betont Bach selbst in seinem Versuch, Neuausgabe von Niemann 1906, S. 86: „Wir haben oben angeführt, daß ein Clavieriste besonders durch Phantasien, welche nicht in auswendig gelernten Passagen oder gestohlenen Gedanken bestehen, sondern aus einer guten musikalischen Seele herkommen müssen, das Sprechende, das hurtig Überraschende von einem Affekte zum andern, alleine vorzüglich vor den übrigen Tonkünstlern ausüben kann; ich habe hiervon in dem letzten Probestück eine kleine Anleitung entworfen." [3] Vgl. das Largo sostenuto der 1787 gedruckten Cdur-Phantasie. [4] A. a. O. Jene Cmoll-Phantasie entbehrt in ihrem Hauptteil überhaupt der Taktstriche.

langsamen Sätzen, und namentlich die Pause gewinnt eine ganz ungeahnte psychologische Bedeutung[1]. Dazu tritt eine ganz außergewöhnliche Harmonik, für die der „Versuch" gleichfalls besondere Anweisungen gibt[2]. „Bei Phantasien, wo man Zeit genug hat, sich hören zu lassen, weichet man in andere Tonarten weitläuftiger aus." Die Kühnheit und Weite der modulatorischen Bogen ist tatsächlich ein Hauptkennzeichen dieser Phantasien, und oft erscheint die Harmonik mit ihrem Wechsel schon ganz in der späteren, romantischen Weise als der alleinige Träger der Stimmung, ihrer einzelnen Übergänge und Abschattierungen. Terzverwandtschaft, Chromatik und Enharmonik werden ganz überraschend ausgenutzt, wobei namentlich auch der Trugschluß und andere „vernünftige Betrügereyen" eine große Rolle spielen[3]. Das Gleiten aus einer Dissonanz in die andere statt der Auflösung kommt häufig vor, und auch die Vorhalts- und Durchgangsharmonien werden eigentümlicher und mannigfaltiger. Namentlich die Chromatik ist nicht mehr bloß dazu da, wie bei dem Durchschnitt der „galanten" Künstler, die Schroffheiten und Ecken der diatonischen Linie zu mildern, sondern sie ruft häufig genug solche Ecken erst hervor. Natürlich entspricht dem allem auch eine freiere Melodik: auch sie folgt getreu den leisesten Schwankungen des Affekts, bringt unerwartete Spannungen und Entladungen, die den normalen Periodenbau durchbrechen, u. dgl. Und doch besteht auch in diesen Phantasien der feste Wille, bei aller Freiheit die Einheit der Grundstimmung zu wahren und ein Motiv aus sich selbst organisch weiter zu entwickeln[4], wenn auch mit weit größerer Freiheit als in den Sonaten. Vor allem aber ist Bach für die Umgestaltung des Verzierungswesens wichtig geworden. Das sind zum großen Teile keine schmückenden »agrémens« im alten Sinne mehr, sondern organische Bestandteile der Melodie selbst, ein Zug, der weit über Mozart hinaus auf Beethoven, ja auf die Romantik hinweist[5], und auf diese deuten auch andere Merkmale des Bachschen Stils hin, wie das Einbetten einer verschwiegenen Melodie in eine akkordische Figuration,

[1] Vgl. R. Steglich im Bachjahrbuch 1915, S. 70ff. [2] S. 120ff. [3] Versuch S. 123. [4] Steglich S. 112ff. [5] Scheibe bezeichnet es in seinem Kritischen Musikus an der Spree als einen Hauptvorzug der Berliner Musik, „daß man daselbst mit den Manieren und Auszierungen sehr sparsam umgehet, aber diejenigen, die man macht, desto erlesener sind, und man sie desto feiner und netter herausbringt".

das Umspinnen und Überbrücken der thematischen Einschnitte durch Arabesken u. dgl. Überhaupt darf das rein Klangliche, echt Klavieristische dieser Phantasien nicht übersehen werden; es sind wirklich Klavierpoesien erlesenster Art. Neben der Gefühlswelt des Sturmes und Dranges, der ja unter „Natur" hauptsächlich das Recht auf große Leidenschaft verstand, kündigt sich auch bereits die zarte Schwärmerei der kommenden Romantik an.

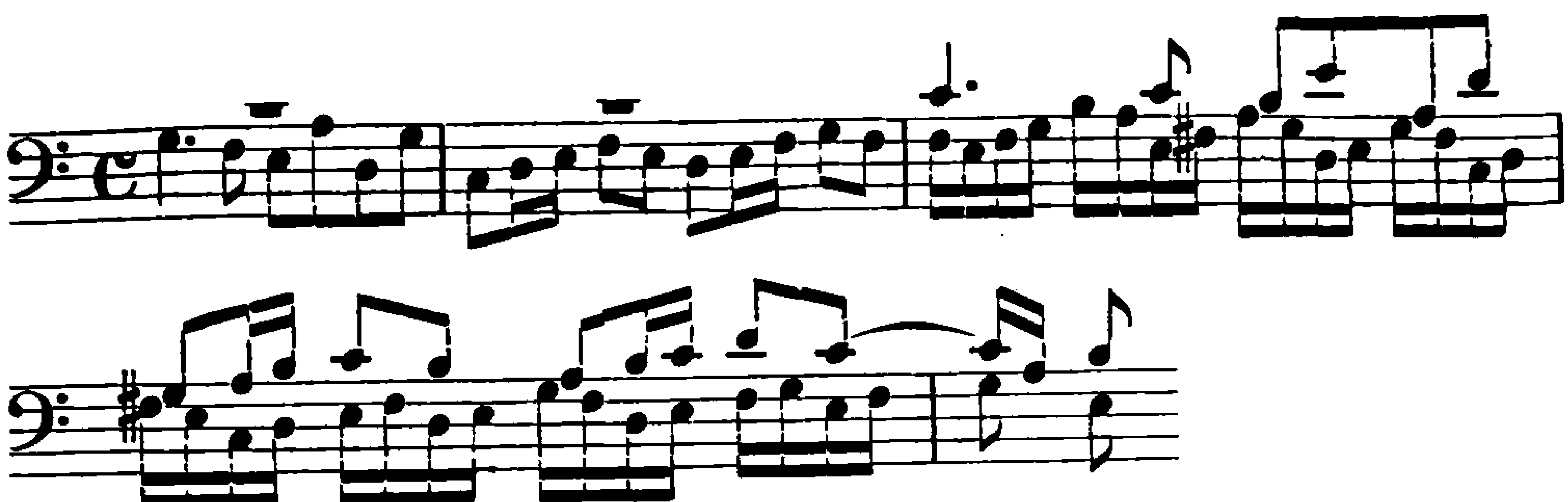
Mozarts Phantasien sind mit Ausnahme der in C dur mit der Fuge (K.-V. 394) vom Frühjahr 1782 und der in C moll (K.-V. 475) vom 20. Mai 1785 nicht datiert, weisen jedoch durch ihren Stil ganz unverkennbar auf diese Periode hin. Auch bei dieser Gattung läßt sich an der Hand formaler Unterschiede nachweisen, daß Mozart sie sich erst nach längerem Schwanken vollständig zu eigen gemacht hat. Zu den Frühwerken gehört ihrem Stil nach höchst wahrscheinlich die kleine Phantasie in C dur (K.-V. 395, S. XXIV. 24), die manche schon in das Jahr 1778 oder gar 1777 setzen[1]. Sie besteht aus drei Sätzen, einem Allegretto, das zwischen einem getrageneren Thema und freiem, „taktlosem" Passagenwerk (»caprice« schreibt Mozart einmal darüber) abwechselt, einem aus Adagiogedanken und krausen Allegropartien seltsam gemischten Mittelsatz und einem sehr raschen Capriccio. Der aphoristische Charakter ist hier ganz besonders deutlich ausgeprägt: kein Satz nimmt fest umrissene Gestalt an, alle verraten die Hand des Improvisators. Der Stil ist ein merkwürdiges Gemisch von Seb. und Ph. E. Bach: auf jenen weisen die imitatorischen Teile des ersten Satzes, sowie manche Figuren, besonders im letzten, hin, die an gewisse Präludien des wohltemperierten Klaviers erinnern, auf diesen die revolutionären Züge, der plötzliche Stimmungswechsel, die zahlreichen verminderten Akkorde, die Chromatik, vor allem aber die Dreiteiligkeit mit der langsamen Episode in der Mitte, nur daß Mozart die Unruhe auch in diesen lyrischen Ruhepunkt hineinträgt. Man sieht, daß er damals in die ästhetischen Grundlagen der ganzen Form noch nicht völlig eingedrungen war, wie überhaupt dieses Werk noch nicht ausgereift ist; man wird es deshalb an den Beginn dieser Bach-Händel-Periode zu setzen haben.

[1] S. I 719.

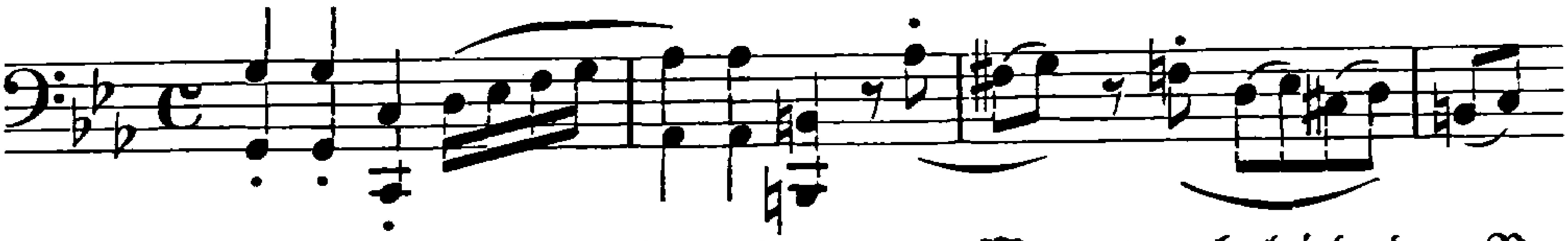
Die Phantasie, die Mozart seiner C dur-Fuge voranschickt, verrät noch ein merkwürdiges Schwanken. Sie beginnt nämlich ganz unbachisch mit einem kurzen Adagio im Stil der langsamen Sinfonieeinleitungen J. Haydns[1], das spannend auf der Dominante von C dur schließt; hier hätte ohne weiteres die Fuge einsetzen können. Statt ihrer kommt aber, ganz überraschend mit dem Dominantseptakkord beginnend, eine freie Phantasie, die in wesentlichen Zügen an Bach gemahnt, vor allem in ihren außerordentlich kühnen, gebrochenen Akkordfolgen. Daß diese zuallererst Mozarts Phantasie auf sich zogen, nimmt bei dem Schüler Schoberts nicht wunder. Dagegen fehlt das kantable Mittelstück; Mozart wollte offenbar vor der Fuge überhaupt keinen plastischen Gedanken hervortreten lassen. Statt dessen erscheint ein abermals Ph. E. Bach abgelauschter Klangeffekt: das in Achteloktaven hämmernde b' über der Triolenskala im Baß[2]. Bachisch ist endlich auch die Wiederholung dieser Stelle, sowie die Vorliebe für spannende Fermaten. Dagegen fehlt die rezitativische Melodik bis auf einige schüchterne Ansätze völlig; das Ganze verläuft wesentlich figurativ und unter Betonung bestimmter technischer Probleme, wie z. B. des Überschlagens der Hände u. dgl., und nähert sich darin den älteren, präludienartigen Phantasien[3]. Es ist klar, daß der Gesamteindruck dieses stilistisch merkwürdig schwankenden Stückes trotz seinem spannenden und wirkungsvollen Charakter nicht voll zu befriedigen vermag. Um so mehr ist dies bei der Fuge der Fall, eigentlich einer Doppelfuge, denn dem Hauptthema, das mit seinen energischen Quartenschritten an Seb. Bach gemahnt[4], tritt beständig ein zweiter Hauptgedanke in rollenden Sechzehnteln zur Seite, dessen Wechselnoten dem Ganzen eine eigentümliche herbe Würze verleihen:

---

[1] Nicht ohne Bedeutung ist der Anklang an die Phantasie und Sonate in C moll (K.-V. 457, 475). [2] Das Urbild steht im Adagio der 6. Württembergischen Sonate Bachs; auch das zweimalige Emportragen um je einen Ganzton stammt von da. Man sieht deutlich, wie stark derartige Wirkungen, die für ihre Zeit völlig neu waren, Mozarts Klangsinn anregten. [3] Auch die herabgleitende Folge verminderter Sextakkorde auf S. 5 der G.-A. scheint ein Nachhall Seb. Bachs zu sein, und zwar von Stücken wie der Gigue der ersten Partita, wo sogar die Stufen dieselben sind, oder der Toccata der letzten Partita für Klavier. [4] Das Urbild liegt in der ersten Fuge des wohltemperierten Klaviers, vgl. auch das Thema der unvollendeten G dur-Fuge (K.-V. 443) für Streichinstrumente. Der Typus selbst war Mozart allerdings schon in seiner Jugend bekannt, vgl. I 160 und Seiffert, Gesch. der Klaviermusik S. 413f.

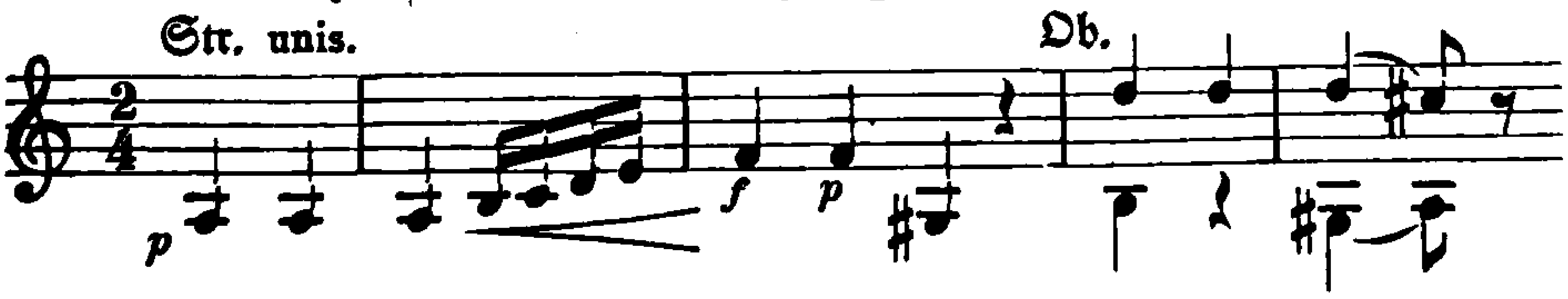


In diesem Gegenthema leben die Geister der Phantasie fort; die Kraft des Hauptthemas hat sich beständig gegen allerhand Widerstände zu behaupten. Trotzdem die Fuge alle Künste der Engführung, Verkleinerung und Vergrößerung[1] kennt, gemahnt sie doch in ihrem freieren und klavieristisch wirksameren Stil mehr an Händel als an Bach[2]; sie ist ein trefflicher Beleg dafür, wie selbständig Mozart in glücklichen Stunden auch diesen alten Stil sich zu eigen zu machen verstand. Nicht auf derselben Höhe steht die ziemlich unklaviermäßige G moll-Fuge (K.-V. 401, S. XXII. 10), bei der ihm ein besonderer, grüblerisch-herber Typus Bachs vorgeschwebt zu haben scheint. Formal kommt er dem Vorbild nahe, als Charakterstück aber bleibt die Fuge weit hinter ihm zurück. Mozarts größte damalige Leistung auf dem Gebiete der Fuge aber war die vierstimmige Fuge in C moll mit dem Thema:



in ihrem Stimmungsumschlag ein echter Mozart, obgleich der Beginn mit dem verminderten Septimensprung einem uralten Typus angehört[3]. Mozart hat sie zunächst für zwei Klaviere geschrieben

[1] Diese kommt nur einmal im Basse vor, wie in der C moll-Fuge im 2. Teil des wohltemperierten Klaviers. [2] Man brachte dabei die vielen Terzengänge und Oktavverdoppelungen. [3] Vgl. I 160. Seiffert, Gesch. d. Klaviermusik S. 206 ff. Auch dem Fugenthema von K.-V. 402, sowie der Skizze K.-V. Anh. 76 liegt es zugrunde. Ganz auffallend ist der Anklang unseres Themas an das zweite Stück von Noverre-Starzers Ballett Gli Orazj e gli Curiazj aus den siebziger Jahren:



Vgl. H. Niedecken, J. G. Noverre, 1914, S. 45. Starzer war ja auch Mitglied des engeren Kreises bei van Swieten (s. o. S. 93).

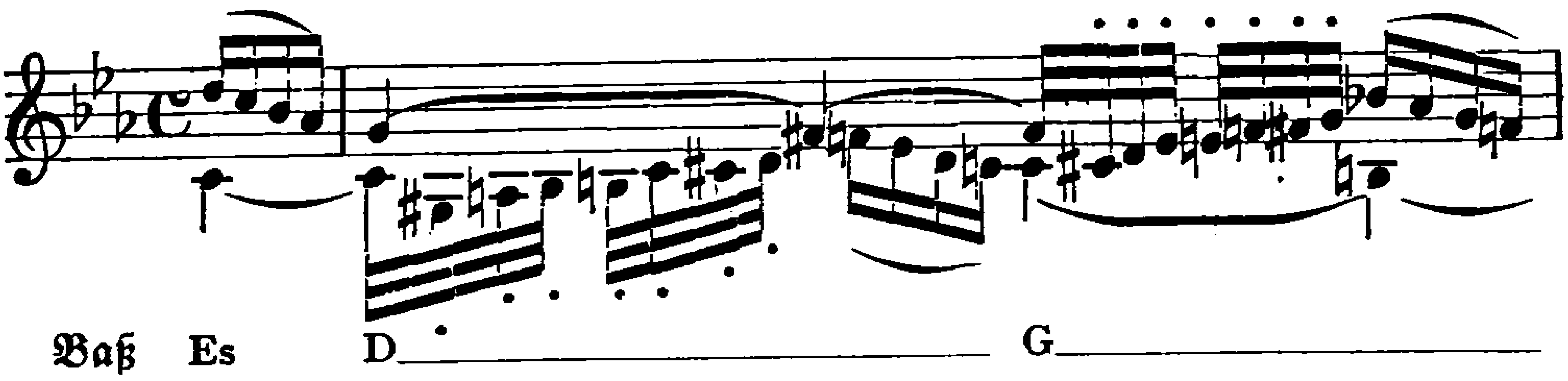
(K.-V. 426, S. XIX. 7). Das war schon damals ein Notbehelf, denn die Fuge sieht von allen klavieristischen Klangwirkungen ab, ist rein abstrakt gedacht und verfolgt ein ähnliches Ziel wie — allerdings in weit großartigerem Maßstabe — Seb. Bachs Kunst der Fuge. Mozart hat sie deshalb 1788 auch ganz folgerichtig in Partitur gebracht[1] und für Streichinstrumente bestimmt, wobei er noch eine langsame Einleitung hinzufügte (K.-V. 546, S. XIV. 27). Die Fuge ist mit ebenso großer Strenge wie Kühnheit aufgebaut und erschöpft den schon in ihrem Thema liegenden Gefühlsgegensatz von heroischem Pathos und müder Resignation bis in seinen tiefsten Grund. Ein Vorspiel von wunderbarem Tiefsinn hat sie aber bei jener Umarbeitung erhalten[2]. Derselbe Gegensatz taucht auf, aber wie hinter Schleiern. Es ist eine echt romantische Dämmerstimmung, die uns hier umfängt (man beachte namentlich die kühne Enharmonik), und erst mit dem Eintritt der Fuge hellt sich der Kampfplatz auf.

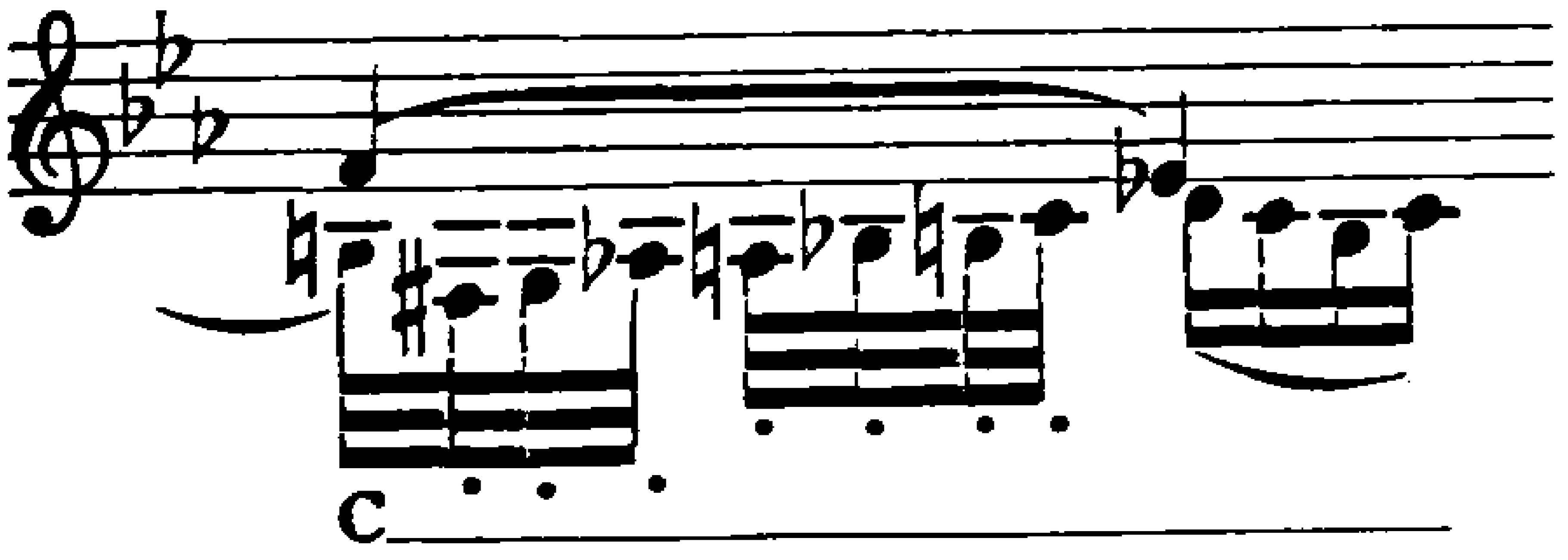
Näher an Ph. E. Bach heran führen die beiden Phantasien in D- und Cmoll (K.-V. 396, 397)[3]. Jene beginnt mit ihren gebrochenen Akkorden ganz Bachisch und läßt dieses Vorbild im weiteren Verlaufe auch in den nachschlagenden Sechzehnteln der Oberstimme und in den Passagen erkennen. Endlich mischt Mozart hier erstmals auch wirklich ausgeführte melodische Teile ein. Aber gerade sie behandelt er ganz anders als Bach, nicht als Episoden, sondern als die Hauptsache, während die freien, rhapsodischen Gebilde nur vorbereitenden und überleitenden Charakter tragen. Das eigentliche Wesen der Phantasie erblickt Mozart in diesem Stück also weit mehr in der freien Ausgestaltung dieses melodischen Teiles, und zwar in Form von allerlei plötzlichen Stimmungsumschlägen, die den Hörer immer wieder in einen neuen Gefühlskreis versetzen. Es ist ein echt Mozartsches Flehen und Suchen, das immer wieder ungestüm aufgescheucht wird, aber der Ausdruck ist doch weit aphoristischer als bei Bach, der all die mannigfaltigen Gestalten einem bestimmten Willen unterzuordnen liebt. Auch die Befreiung vom inneren Druck erfolgt in dem Ddur-Allegretto ganz plötzlich: „Da scheint uns ein Bildchen,

[1] Auch Beethoven hat sich die Fuge in Partitur gesetzt. [2] Äußerlich geringfügig, aber für den Affekt wichtig ist, daß Mozart dabei den „Seufzercharakter" des zweiten Teiles dadurch beseitigte, daß er die Stakkatopunkte wegließ und größere Phrasierungsbogen spannte, s. d. obige Beispiel. [3] Man beachte, daß alle folgenden Phantasien in Molltonarten stehen.

ein göttliches, vor" könnte man mit Göthe sagen. Die holde Liedweise wird zwar ebenfalls unterbrochen, aber nicht wie vorher durch eine unwirsche Passage, sondern durch eine festliche Kadenz, dann verschwindet sie mit denselben scharfen dynamischen Gegensätzen, die auch dem Vorhergehenden zu eigen sind.

Als hätte Mozart einen bewußten Gegensatz zu diesem lockeren Wesen schaffen wollen, hält er die C moll-Phantasie in der Form des Sonatensatzes und schlägt Ph. E. Bach gegenüber damit wieder einen neuen Weg ein; nur der Klavierstil und die freie Art von Melodik und Harmonik gemahnen an diesen Meister, besonders aber die geistvolle thematische Behandlung des Durchführungsteils, der sich bei aller Freiheit streng an den ersten Hauptgedanken hält und ihn in einer Weise aus- und weiterspinnt, die von dem früheren lockeren Wesen der Mozartschen Durchführungen scharf absticht. Phantasiemäßig ist dagegen die in fesselloser Kühnheit dahinströmende, mehr rezitativische Melodik und Harmonik, die mit Chromatik förmlich durchtränkt ist; es kommen hier Herbheiten vor wie:





Es ist eines der leidenschaftlichsten, grüblerischsten Stücke Mozarts für das Klavier, und dieser Grundton wird auch durch das selbstbewußte Seitenthema mit seinen Terzengängen kaum aufgehellt, selbst nicht bei seinem Erscheinen in C dur am Schluß — übrigens einem der seltenen Fälle, wo ein Mozartscher Sonatensatz in Moll das Seitenthema zweimal in Dur bringt[1].

[1] Das Schlußsätzchen ist ein deutlicher Absenker J. Haydns.

Alle diese Werke sind aber nur Vorstufen zu der bekannten großen Phantasie in C moll (K.-V. 475, S. XX. 21) aus dem Mai 1785, durch deren Vortrag Mozart Jos. Frank so in Erstaunen setzte[1]. Hier ist die Bachsche Form mit dem Feuergeiste Mozarts vollständig durchdrungen und ein Werk entstanden, das seine Gattung in der klassischen Zeit an allererster Stelle vertritt. Es ist wieder eine richtige Phantasie, ohne Anlehnung an den Sonatensatz, und aus fünf völlig selbständigen Sätzen zusammengesetzt. Der Schlußteil wiederholt den Anfang in etwas veränderter Form, so daß ein zyklischer Abschluß erreicht wird.

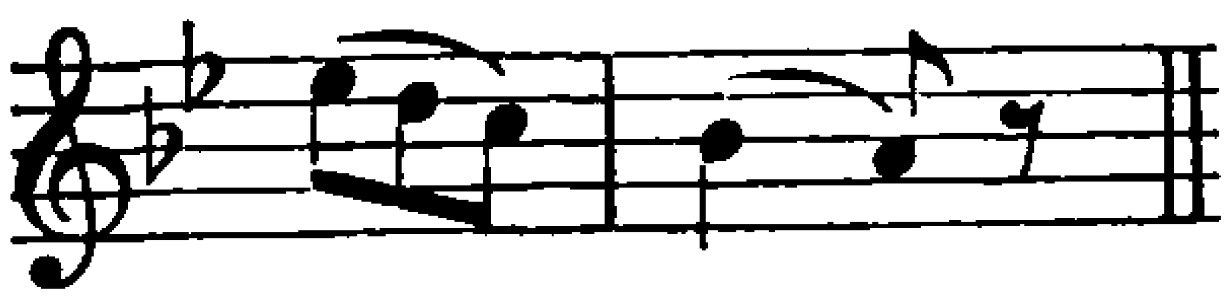
Mit einem tief resignierten, schicksalsschweren Unisonomotiv beginnt das Adagio, dem sofort zwei schmerzliche Seufzer antworten — man könnte fast sagen: in den Bläsern, wie denn überhaupt der orchestrale Charakter zahlreichen Partien dieses Stückes aufgeprägt ist. Und nun spinnt sich auf Grund des Hauptgedankens eine Träumerei von wunderbarem Tiefsinn an, die in chromatischer Durchgangsbewegung mit außerordentlicher Kühnheit durch die entlegensten Tonarten dahingleitet und die Hauptstationen der Wanderung durch ein wildes Sforzato hervorhebt[2]. Die Stimmung wird immer friedlicher; von höchst poetischer Wirkung ist das nach der Ankunft auf der Dominante allein in der rechten Hand leise hämmernde d'. Da fährt's wie ein Windstoß im Basse daher — es ist das bis auf Zweiunddreißigstel verkürzte Hauptmotiv —, jagt durch alle Register hindurch und endet in größter Spannung auf der Dominante von H moll![3] Aber statt eines H moll-Satzes erscheint ganz überraschend ein Liedsatz in D dur von echt Mozartscher, rührender Wehmut, wie ein Traum aus holden Jugendtagen[4]. Aber Träume gehen zu Ende, die Liedmelodie bricht schon im zweiten Takt ab, das kleine Seufzermotivchen flattert ratlos empor, als nahte ein unbekannter Feind. Dieser bricht denn auch alsbald, die vorhergehende Septakkordharmonie aufgreifend, mit vollem Ungestüm aus dem Dunkel hervor und leitet eine Partie ein, die geradezu dramatisch zu nennen ist, denn es handelt sich um

[1] I 1007. [2] Charakteristisch ist für die ersten 16 Takte die unentwegte chromatische Linienführung im Basse. [3] Die enharmonische Umdeutung der Dominantseptakkorde in übermäßige Quintsextakkorde, die in T. 10—15 im kleinen vor sich geht, erfolgt dann in dem Übergang von G dur nach H moll im großen. [4] Man beachte hier besonders das Fehlen jeder Modulation, im Gegensatz zum Vorhergehenden.

den Gegensatz zweier Parteien, von denen die eine in wildester Leidenschaft daherstürmt, während ihr die andere zuerst durch kleinlauten Trotz und dann durch ein immer dringenderes Flehen Einhalt zu gebieten versucht. Aber sie wird schließlich unter Vorantritt des ersten, punktierten Baßmotivs in einen wahren Strudel der Leidenschaft hineingezogen[1], der sich erst auf der Dominante von Bdur einigermaßen beruhigt, aber freilich durchaus nicht klärt. Diesmal ist es ein virtuoses Skalenspiel, dem die Rolle des Vermittlers zufällt. Im Andantino verdichtet sich die Stimmung abermals zu einem melodischen Liedsatz. Aber es ist keine reine Beschaulichkeit mehr wie früher, denn die Melodie:

Baß b c′ c′ d′ d es H c d es f

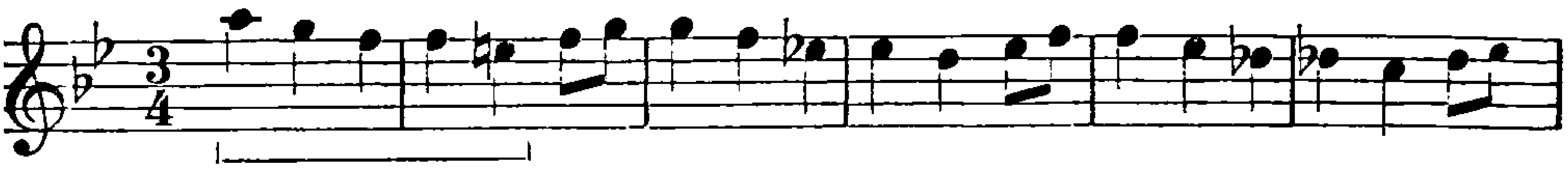
trägt verschiedene Züge der Erregung: die Pausen zwischen ihren Gliedern, das im zweiten Takte hervorschießende und im dritten ebenso plötzlich verschwindende Forte, dessen Wirkung man nicht durch ein eigenmächtiges Crescendo und Diminuendo zerstören sollte, vor allem aber die in Verbindung mit der aufsteigenden melodischen Linie erfolgende Verschiebung des rhythmischen Iktus des Hauptmotivs (a), das zweimal auf dem guten, das dritte Mal aber auf dem schlechten Taktteil erscheint und gerade dadurch die höchste Spannung herbeiführt. Um so resignierter wirkt das Zurücksinken auf dem verwandten, nur weit ruhigeren Rhythmus:



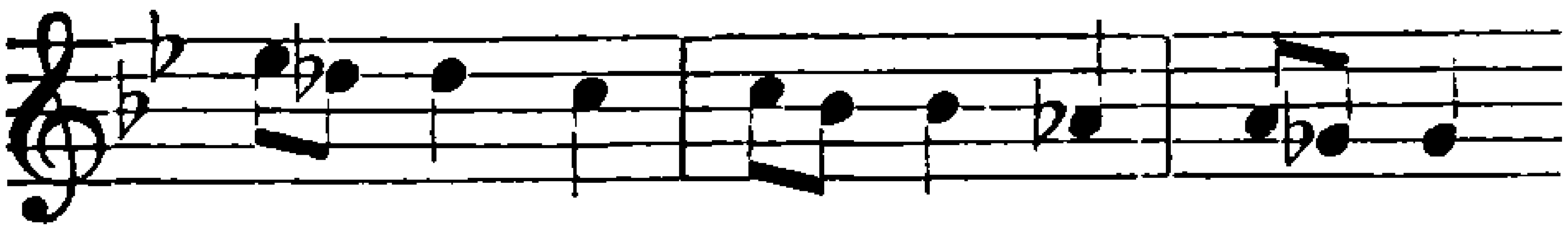
Auch dieser Liedsatz mit seiner kaum gebändigten Erregung ist dreiteilig, mit Wiederholungen[2], und wiederum gerät die Entwicklung bei der letzten Wiederholung ins Stocken und klammert sich, wie beim ersten Liedsatz, an eine kurze Phrase als letzten Rettungsanker an. Das folgende Più Allegro bringt zwar wieder einen neuen, starken

1 Es sind ähnliche chromatische Modulationen wie im ersten Adagio; man beachte in beiden Sätzen auch im Gegensatz zum Ddur-Satz die beständig schwankende Tonalität. 2 Die Wiederholung des ersten Themas mit ihrer prachtvoll klingenden Cellomelodie nützt wiederum die verschiedenen Lagen des Instruments trefflich aus; der Mittelteil beginnt wie ein auf das Klavier versetztes Bläsertrio.

Stimmungswechsel, hängt aber mit dem Vorhergehenden doch enger zusammen, als es bei dem früheren Sätzepaar der Fall war. Es steht im gleichen Takt, ist tonal regelrecht eingeführt, und auch sein beherrschender Grundrhythmus (später verkürzt zu) ist durch das Andantino vorbereitet. Im übrigen haben wir hier ein wahres Musterbeispiel einer singenden Figuration vor uns, denn durch die ganze Zweiunddreißigstelpartie zieht sich in der obersten Mittelstimme folgende Sequenzenmelodie hindurch[1]:



a



usw.

Zum Schluß tritt sie in der Ober- und der untersten Mittelstimme zweistimmig auf. Auch ihr Grundmotiv (a) ist mit dem Andantino verwandt, nur daß hier die melodische Linie beständig abwärts führt. Dieser ganze Più-Allegro-Satz ist nichts anderes, als die Entladung der im Vorhergehenden enthaltenen Momente der Erregung. In den tiefsten Tiefen des Klaviers, in As dur, mäßigt sich die Bewegung um die Hälfte, und es erscheint eine der von Ph. E. Bach her bekannten Partien in gebrochenen Akkorden, die, mit Ausdruck förmlich durchtränkt, einen sehr poetischen Vortrag erfordern, zumal da sie sich in beständigem Dialog mit einem schweren, auf jenem Grundrhythmus aufgebauten Akkordmotiv ergehen. Schließlich ermatten sie, die schwere Empfindung behält die Oberhand und führt unter bangem Aufstöhnen in den Anfang des Ganzen zurück, der wie ein unentrinnbares Schicksal alle Versuche, sich ihm zu entringen, hinwegfegt. Aber die Wiederholung des Anfanges ist nur äußerlich: es fehlen alle Züge des Grübelns und Träumens, fest und ohne Schwanken steht die Tonart C moll jetzt da und taucht nur ab und zu in die Region der Unterdominante hinab, wogegen die dynamischen Kontraste verstärkt sind. Wie tief und wahr ist doch in dieser Phantasie der zugrunde liegende Gefühlsverlauf erfaßt! Die Resignation, die am Anfang unbewußt aufgetreten war, legt sich am Schluß, nachdem sich

[1] Das erste Viertel ist ideell an das a″ des vorhergehenden Taktes angebunden.

alle Versuche, einen Ausweg zu gewinnen, als eitel erwiesen haben, mit unbarmherziger Klarheit auf die Seele. Aber auch diese Versuche selbst verlaufen in wunderbarer psychologischer Folgerichtigkeit nach dem Grundsatze: je heller die Episoden des Hoffens, desto grausamer der Rückschlag. So gehören die Ddur-Episode und das erste Allegro zusammen und dann weiterhin das Andantino und Più Allegro, in denen die Hoffnung bereits zu tiefer Wehmut abgedämpft ist (man beachte auch den Tonartengegensatz beider Paare!); so treibt die Entwicklung wie von selbst dem trostlosen Ende zu. Darum ist diese Phantasie aber auch ein durchaus auf sich selbst beruhendes Ganzes, ohne jeden vorbereitenden Charakter. Mozart hat sie später freilich selbst mit der Cmoll-Sonate (K.-V. 457) zusammen veröffentlicht. Das beweist, daß er auf die Verwandtschaft beider im Stimmungsgehalt besonderen Wert gelegt hat. Als vorbereitende Einleitung im älteren Sinne hat er sich die Phantasie dabei aber sicher nicht gedacht. Dagegen deuten die Widmung an Frau v. Trattner[1] und die Briefe, die Mozart über das Werk an sie geschrieben hat, darauf hin, daß es in einem Zustande gesteigerter seelischer Erregung entstanden ist; leider sind jene Briefe verschollen.

Besonders eng schloß sich Mozart in seiner leider nicht vollendeten Klaviersuite in Cdur (K.-V. 399, S. XXII. 10) an die alte Kunst an. Die Satzfolge: französische Ouvertüre — Allemande — Courante — Sarabande zeigt, daß er die normale deutsche Vierzahl von Tänzen anstrebte, denn sicher war noch eine Gigue als Schlußstück geplant; ob vor ihr auch noch weitere Einschiebsel, ist fraglich. Dagegen gehört der unsuitenmäßige, aus der Sonate stammende Wechsel der Tonarten auf seine persönliche Rechnung, ebenso wie der unmittelbare Übergang aus der Fuge in die Allemande. Der allgemeine Stil des Werkes folgt mehr Händel als Bach; sogar an einzelnen Anklängen an Händel fehlt es nicht. Die Allemande und namentlich die Courante sind in jenem flüssigen, den eigentlichen Tanzcharakter abschleifenden Stil gehalten, wie ihn im Gegensatz zu den Franzosen die Italiener und der ihnen hierin folgende Händel bevorzugten. Doch enthält auch dieses Werk noch sehr viel eigentümlich Mozartsches; man merkt vor allem auch hier, daß es die charaktervolle Herbheit war, die ihn an dem alten Stil besonders anzog. Am besten sind das einleitende, punktierte Grave und die

[1] I 891.

Courante gelungen, in der der doppelte Kontrapunkt geistvoll verwandt wird.

Zum Schluß mögen noch die beiden unvollendeten Violinsonaten in Amoll und Cdur (K.-V. 402, 403, S. XVIII. 37, 38) erwähnt werden. Jene ist nur dem Namen nach eine Sonate und müßte eigentlich Präludium und Fuge heißen. Auf die alte Kunst weist allein die Fuge hin[1], deren zweite Hälfte schulgerecht von Abt Stadler ergänzt ist. Dagegen ist das zweiteilige Adur-Präludium mit seinem prachtvollen, an das Don-Giovanni-Menuett gemahnenden Festschritt ein vollbürtiger, ritterlicher Mozart ohne jeden archaisierenden Zug. Stärker ist die alte Kunst in der Cdur-Sonate vertreten, vor allem in dem etwas steifen Hauptthema und in der Durchführung des ersten Satzes. Der tiefste Satz ist das Andante, dessen außerordentlich freier thematischer Führung und Harmonik man deutlich die Nähe der Phantasien anmerkt. Der Stil ist streckenweise obligat dreistimmig, und doch macht das Ganze nicht den Eindruck einer Studie nach den alten Meistern, sondern eines unmittelbaren, schwermütigen Herzensergusses[2].

[1] Über ihr Thema vgl. o. S. 157. Auch das chromatische Absteigen der unteren Melodielinie um eine Quarte ist alt. [2] Der letzte Satz sollte zwar, den ersten zwanzig von Mozart herrührenden Takten zufolge, die Spannung in Heiterkeit lösen, ob aber auch in der spielerischen Art der Stadlerschen Ergänzung, ist doch sehr fraglich. Nach dem Tiefsinn des Andantes wirkt der wenn auch im besseren Sinne „galante" Schluß entschieden zu leicht, und vollends von jener Stilwandlung läßt er nicht das geringste ahnen.

Kammer- und Orchesterwerke zwischen Entführung und Figaro.

Es hieße die Universalität von Mozarts Künstlergeist und sein feines Stilgefühl stark unterschätzen, wollte man glauben, die norddeutschen Meister hätten sein Schaffen derart mit Beschlag belegt, daß andere Stilarten daneben gar nicht zu Worte gekommen wären. Er war damals gar nicht mehr imstande, sich so vollständig an ein bestimmtes Vorbild zu verlieren, wie es in seinen Jugendjahren mitunter der Fall gewesen war. Im wesentlichen beschränkte sich denn auch jener Einfluß auf die Gattungen, in denen er den strengen Stil bei seinen Vorbildern kennen gelernt hatte, auf Kirchen- und Klaviermusik. Daneben geht aber seine Entwicklung organisch weiter; der Einfluß Haydns, mit dem er ja damals in enge persönliche Beziehungen trat, verstärkt sich in ungeahntem Grade, und namentlich seine eigene Phantasie entfaltet in jener dem Figaro unmittelbar vorangehenden Zeit eine Vielseitigkeit und Tiefe, die die Beschränkung auf ein einzelnes Vorbild einfach ausschließt. Gewiß traten jetzt die ihm von seiner Berufspflicht auferlegten Konzerte unverhältnismäßig in den Vordergrund und drängten den norddeutschen Einfluß fürs erste zurück. Aber sie erfüllten sein Wesen durchaus nicht vollständig; auch andere Seiten forderten gebieterisch ihr Recht, die der musikalische Gesellschaftskünstler, der Kavalier allein nicht zu befriedigen vermochte. Das lehren besonders die gleichzeitig entstandenen Streichquartette, die um so bedeutungsvoller sind, als sie zu den wenigen Kompositionen gehören, die Mozart nicht auf äußere Anregung, sondern aus eigenem Antrieb geschaffen hat. Gerade in ihnen wirkt aber das Studium Bachs und Händels noch merklich nach. Man sieht somit auch hier wieder, wie bedenklich es ist, in das

Schaffen eines großen Künstlers um jeden Preis „Ordnung" hineinbringen zu wollen[1].

Die Komposition der J. Haydn gewidmeten sechs Quartette in G dur, D moll, Es dur, B dur, A dur und C dur (K.-V. 387, 421, 428, 458, 464, 465, S. XIV. 14—19) zieht sich über die Jahre 1782—1786 hin[2]. Neun Jahre waren seit Mozarts letzten, ebenfalls unter Haydns offenkundigem Einfluß geschriebenen Quartetten vergangen[3]. Jetzt durfte er es wagen, mit dem inzwischen zum Freunde gewonnenen älteren Meister, der 1781 seine „Russischen" Quartette veröffentlicht hatte[4], als ein Ebenbürtiger um die Palme zu ringen.

Das im wesentlichen von J. Haydn begründete klassische Streichquartett ist die letzte und feinste Frucht der großen Stilwandlung im 18. Jahrhundert. Der Orchesterstil dieses Jahrhunderts neigt ja überhaupt, dank dem aristokratischen Wesen der gesamten Musikpflege, mehr der Kammermusik als dem Orchestralen im späteren Sinne zu, während das 17. mit seiner Chor auf Chor türmenden Besetzung mehr auf Massenwirkungen ausging[5]. Die Zeit der Wiener Klassiker führte nun aber auch auf diesem Gebiete einen Umschwung und zugleich eine Spaltung herbei. Auf der einen Seite bildet sich durch die erhöhte Ausnützung der Klangfarbe und Artikulation der einzelnen Instrumente, durch die Durchführung ihrer vollen Freizügigkeit innerhalb des Ganzen und endlich durch die seit Beethoven erreichte materielle Fülle und Plastik der Klangerscheinung wieder eine Orchesterkunst großen Stiles heraus, auf der andern findet jene Neigung zur Kammermusik im Streichquartett ihre höchste Vergeistigung. Auf beiden Gebieten aber ist Haydn der eigentliche Pfadfinder für die Zukunft gewesen.

In ihrem formalen Aufbau, der viersätzigen zyklischen Form, bleiben die beiden auseinanderstrebenden Gattungen nach wie vor eng verbunden, in der Ausführung dagegen, überhaupt im ganzen Stil, schlagen sie zum Teil ganz verschiedene Wege ein. Das Streichquartett ist schon insofern „Hausmusik", als es nicht wie das Orchester

[1] So WSF II 410 ff. [2] Die Entstehungsdaten sind: 31. Dez. 1782 (K.-V. 387), Juni 1783 (K.-V. 421 und wohl auch 428), 9. Nov. 1784 (K.-V. 458), 10. Jan. 1785 (K.-V. 464), 14. Jan. 1785 (K.-V. 465). [3] I 395 ff. [4] Pohl, Haydn II 189, 293 ff. [5] Vgl. M. Schneider, AfM I 205 ff. und H. Mersmann, ebenda II 99 ff.

Instrumente aus den verschiedensten Familien bei sich zu Gaste lädt, sondern sich auf die eine Familie der Streichinstrumente beschränkt. Damit bleiben ihm die Farbenwirkungen des Orchesters verschlossen; Alfrescogemälde sind hier unmöglich, und äußere Klangwirkungen überhaupt kommen nur insoweit in Frage, als sie eben innerhalb des solistischen Streicherkörpers erreichbar sind. Damit tritt das Sinnliche, physisch Eindrucksvolle von selbst zurück vor dem Geistigen, und zu dessen Ausdruck erscheint allerdings das Quartett wie geschaffen, kraft der ihm innewohnenden idealen Verbindung von Einheit und Mannigfaltigkeit. Denn die vier Instrumente sind zwar der Herkunft und Art nach gleich, der Individualität nach aber verschieden, sie gleichen den Angehörigen einer hochentwickelten Familie, von denen jeder die Art des gemeinsamen Stammes nach seiner eigenen Persönlichkeit selbständig zum Ausdruck bringt. Der Hauptgrundsatz des Streichquartetts ist strengste Gleichberechtigung aller vier Stimmen. Er unterscheidet es von vornherein scharf von der Kammermusik mit Klavier, wo das herrschsüchtige Tasteninstrument die Mitspieler, wenn sie sich nicht überhaupt mit der Begleiterrolle begnügen wollen, dazu zwingt, sich gleichfalls zu Gruppen zusammenzuschließen; deshalb ist die eigentliche Seele dieser Art von Kammermusik das Konzertieren. Dies kommt nun freilich auch im Streichquartett gelegentlich vor, aber nicht als Stilgrundsatz und nicht um des Klangeffekts willen, sondern gewissermaßen nach freier Übereinkunft der vier Teilnehmer als natürliche Folge der Gedankenentwicklung. Auch wenn eine Stimme vorübergehend die Führung übernimmt, ist die Unterordnung der übrigen stets eine freiwillige, sie geschieht auch nicht im Sinne der orchestralen „Füllstimmen“ (ein Begriff, den das Quartett je länger je weniger kennt), sondern diese „Begleitung“ hat in jeder Stimme ihr eigenes melodisches Leben, sie stützt nicht bloß die Oberstimme, sondern kommentiert sie, sie bildet sozusagen den Reflex des Hauptgedankens in der Seele der übrigen Spieler. So entsteht eine Kunst, die, losgelöst von allen materiellen Reizen, rein dem Ideellen, Innerlichen zugewandt ist, nicht in die Weite und Breite, aber in die Tiefe geht und die zartesten, den andern Instrumentenkombinationen nicht mehr erreichbaren seelischen Fäden bloßlegt.

Dem entspricht der Stil dieser Werke. Es ist kein Zufall, daß Haydn und ihm folgend Mozart auf ihrem Wege zu seiner höchsten Durchbildung bei der Kontrapunktik eine längere Station gemacht haben,

die ja von Hause aus eine solche Selbständigkeit der Stimmen forderte[1]. Aber es war doch nur ein vorübergehender Aufenthalt. Das letzte Ziel war weder die strenge Polyphonie der älteren noch die Homophonie der galanten Zeit, sondern eine freie Mischung aus beiden. Es handelt sich nicht mehr um die Durchführung eines Themas im Sinne seines wechselnden Verhältnisses zu verschiedenen selbständigen Gegenmelodien, sondern um das Herausholen aller in ihm selbst beschlossenen Kräfte. Diese mögen sich wohl mitunter als selbständige Gegenmelodien äußern, in der Hauptsache aber werden sie durch Zergliedern aus dem Thema selbst gewonnen. Deshalb spielt die thematische Arbeit auch in diesem Stil die vornehmste Rolle, und zwar haben an ihr alle vier Stimmen denselben Anteil. Das deutlichste Merkmal dieser modernen Kammermusik gegenüber der älteren ist, daß die Baßstimme den alten Continuocharakter völlig abgestreift hat und den übrigen gleichgeordnet ist. Auch die Sinfonie basiert ja auf der thematischen Arbeit, stellt sie aber wiederum in den Dienst monumentaler Wirkung, während der Quartettstil dem seelischen Vorgang bis in seine feinsten Verzweigungen nachgeht. Das mußte natürlich, je weiter die Vergeistigung der ganzen Gattung fortschritt, auch auf die Erfindung der Themen zurückwirken. Mehr und mehr unterscheiden sich die Quartettthemen von den Sinfoniethemen, sie sind zarter, intimer, feiner verästelt — die höchste Stufe der Entwicklung stellen auch nach dieser Richtung hin die letzten Quartette Beethovens dar.

Der erste Klassiker dieses intimen Stils ist Joseph Haydn geworden. Er war das gegebene Feld für Haydns reichen und beweglichen Geist und seine tiefkombinatorische Phantasie. Nur darf man nicht glauben, der spätere, fertige Quartettstil sei ihm von Anfang an fix und fertig in den Schoß gefallen. Haydn gehörte wie Gluck zu den Meistern, die sich sehr langsam entwickelt haben, und so groß der Reiz ist, der von seinen Frühwerken ausgeht, als der eigentliche, „große" Haydn steht er etwa erst als Fünfziger vor uns. Seine Quartette lehren dies besonders deutlich. Die ersten, 1763 angezeigten, aber früher komponierten[2], nannte er selbst noch Cassationen, womit denn auch der Serenadenton und die Fünfsätzigkeit übereinstimmen; auch der Name Sinfonien deutet auf eine Zeit hin, wo Sinfonie

[1] A. Sandberger, Z. Gesch. des Haydnschen Streichquartetts, Altbayr. Monatsschrift 1900, S. 60 ff. [2] Pohl, Haydn I 334 ff.

und Quartett noch nicht streng geschieden waren[1]. Zum Teil finden wir sogar noch bezifferte Bässe. Das alles weist auf die ältere Kunst zurück, und tatsächlich finden sich zu der späteren thematischen Arbeit und der Selbständigkeit der vier Stimmen kaum die ersten schüchternen Ansätze; vor allem trägt der Baß noch deutlich die Spuren des alten Continuo an sich. Auch die strenge, kontrapunktische Weise tritt noch zurück. Dem Inhalt nach sind freilich bereits diese Werke durch Mannigfaltigkeit der Stimmungen, Reichtum der Phantasie, volkstümliche Gesundheit und sprühenden Humor allen Rivalen überlegen. Auch in den nächsten, bis 1773 folgenden Quartetten, in denen die Viersätzigkeit zur Regel wird, ist ein Fortschritt zwar dem Grade, aber nicht der Art nach zu erkennen, es sei denn, daß man einen solchen in der stark konzertmäßigen Führung der ersten Geige erkennen will. Erst mit den „Sonnenquartetten" von 1773 erfolgt ein bedeutender Ruck nach vorwärts, und zwar unter offensichtlichem Einfluß der norddeutschen Kunst, in erster Linie wohl der sechs großen Streichquartette Ph. E. Bachs[2] aus demselben Jahre. Es ist sehr charakteristisch, daß Haydn hier die Selbständigkeit der vier Stimmen mit Hilfe des strengen Kontrapunkts erreicht und dadurch sofort auch Mozart als seinen Schüler mit sich fortreißt[3]. Auch die andere Hauptseite des späteren Haydn, die thematische Arbeit, kündigt sich hier bereits an. Sätze, wie das Finale des C dur-Quartetts (Nr. 34), zeigen deutlich, wie die spätere thematische Arbeit aus der kontrapunktischen als etwas Neues hervorwuchs. Aber auch diese Bevorzugung des Kontrapunkts war für Haydn nur eine Etappe auf seinem Wege, der ihn 1781 mit den „Russischen Quartetten" zu einer neuen, wichtigen Station führte. Er selbst hat sie als „auf eine neue, besondere Art geschrieben" bezeichnet. Diese neue Art besteht eben in der durch die Kontrapunktik hindurch gegangenen thematischen Arbeit. An die Stelle der Mannigfaltigkeit tritt jetzt die Einheitlichkeit, die Fülle der Erscheinungen wird von einem energischen Formwillen gebändigt. Die thematische Arbeit ist der eigentliche Träger jener Einheitlichkeit; indem sie einen Gedanken zergliedert, in seine Bestandteile zerlegt und daraus neue Gedanken emporkeimen läßt, führt sie doch immer wieder zu ihm selbst zurück. Er bleibt stets der Mittelpunkt der Erörterung, an der, wie

[1] Vgl. die Trios op. 1 von Johann und die Quartette op. 1 von Karl Stamitz, die sowohl für solistische als für Orchesterbesetzung bestimmt sind. [2] S. o. S. 90. [3] I 394 ff.

ein beliebter Vergleich der damaligen Zeit lautet, die „vier geistreichen Personen“ gleichermaßen teilnehmen. Das Neue, was dabei zutage kommt, besteht aber nicht allein in der Weiterführung des Gedankens durch den einzelnen Spieler, der ihn gerade aufgreift, sondern ebensosehr in dem Eindruck, den diese Weiterführung in der Seele der übrigen hervorruft, sozusagen in den mit Worten nicht ausgedrückten Gedanken, die im Herzen der Vier die Debatte begleiten. Gerade dieser innere Prozeß spielt sich aber nicht erst in der Durchführung ab, sondern bereits bei der Aufstellung der Themen; ein schöner Beleg dafür wird uns gleich in Mozarts erstem Quartett begegnen. Die Durchführung aber steigert diese ganze Art ins Dramatische; sie wird schon äußerlich umfangreicher und verbindet außerdem die kontrapunktische und freie Weise auf eine höchst mannigfaltige und geistreiche Art, die in der ganzen späteren Musik tiefe Spuren hinterlassen hat. Jetzt erst war das Quartett zu dem geworden, was es eigentlich bis auf den heutigen Tag geblieben ist. Wohl ist Haydn später auch über diese Russischen Quartette hinausgewachsen, berührt Höhen und Tiefen des Empfindungslebens, die ihnen noch verschlossen waren, und lenkt die „Unterhaltung“ der vier Spieler bereits im Sinne Beethovens auf große geistige Ideen, so daß sein Wort von den „moralischen Charakteren“ seiner Sinfonien und Quartette wohl berechtigt erscheint. Aber der Weg zu diesem Ziele war doch gefunden, und abermals, wie vordem bei den Sonnenquartetten, sehen wir Mozart dem älteren Meister zur Seite treten und dessen Entwicklung auch an dieser wichtigen Station mitmachen. Daraus folgt aber, daß Mozart, unbeschadet des Kunstwertes seiner Beiträge, auch auf diesem Gebiete der Instrumentalmusik die Rolle des Schülers, wenn auch im höchsten Sinne, Haydn dagegen die des Meisters zufällt. „Von Haydn habe ich gelernt, wie man Streichquartette macht“, bekennt er mit gewohnter Ehrlichkeit.

Daß er aber innerhalb der Haydnschen Sphäre trotzdem Neues zu sagen wußte, lehrt die Debatte, die sich gerade an diese Quartette im Kreise der Musiker anschloß. Selbst Joseph II. erbat sich von Dittersdorf ein Urteil darüber und schloß sich dessen Vergleich Mozarts mit Klopstock und Haydns mit Gellert an[1]. Weniger

[1] Selbstbiogr. S. 176 f. Auch L. Mozart liebte den Vergleich seines Sohnes mit Klopstock, vgl. Nissen, Nachtrag S. 62.

gut kam Mozart dagegen in einer Wiener Kritik vom Januar 1787 weg[1]:

Schade, daß Mozart sich in seinem künstlichen und wirklich schönen Satz, um ein neuer Schöpfer zu werden, zu hoch versteigt, wobei freilich Empfindung und Herz wenig gewinnen. Seine neuen Quartetten, die er Haydn dediziert hat, sind doch wohl zu stark gewürzt — und welcher Gaumen kann das lange aushalten?

Fürst Krazalkovicz in Wien, der sich die Quartette ebenfalls vorspielen ließ[2], warf den Musikern sogar vor, sie spielten falsch, und geriet, als sie ihn widerlegten, in eine solche Wut, daß er die Stimmen zerriß; Gyrowetz dagegen liebte er sehr. Auch aus Italien erhielt der Verleger die Stimmen als angeblich fehlerhaft zurück, und G. Sartis scharfe Kritik über Mozart[3] knüpfte ebenfalls an diese Quartette an.

Der erste Eindruck, den die Zeitgenossen davon bekamen, war somit der des Verworrenen, Unklaren, Gekünstelten. Statt aber darüber zu lächeln, tun wir besser daran, ihn zu verstehen zu suchen. Tatsächlich steckt ein gewisser Kern von Berechtigung darin. Jedes Schülerverhältnis bedingt ja eine gewisse Unfreiheit, zum mindesten in technischer Hinsicht, und auch Mozart ist es nach seinen eigenen Worten sehr schwer geworden, die neue Haydnsche Technik seiner Art des künstlerischen Erlebens anzupassen. Wie wir noch sehen werden, ist ihm die Lösung dieses Problems auch durchaus nicht immer geglückt. Im Grunde genommen stand er vor einer ähnlichen Aufgabe wie vordem bei seinem Studium Bachs und Händels, nur daß die Kluft zwischen seiner Kunst und der des Vorbilds nicht so groß war. Außerdem war aber seine Art des künstlerischen Erlebens eine ganz andere als die Haydnsche, sie war weit mehr dem Irrationellen zugewandt und neigte zum Abschweifen der Phantasie und zu plötzlichen seelischen Katastrophen, denen der in der norddeutschen Schule groß gewordene Haydn aus dem Wege ging. Was sich daher bei diesem als natürliche Frucht seines ganzen künstlerischen Wachstums schließlich herausgebildet hatte, mußte Mozart sich erst innerlich zu eigen machen, und diese Aufgabe fiel ihm um so schwerer, je Größeres er mit diesen Werken vorhatte, je tiefer sein inneres Erlebnis war. Man kann es ihm aufs Wort glauben, daß die sechs Quartette die Frucht

[1] Cramer, Magazin II S. 1273f. [2] Gyrowetz, Selbstbiographie (Einstein) S. 14. Jahrb. d. Tonk. 1796, S. 77f. AMZ I 855 (nach einem Bericht Konstanzes). [3] S. o. S. 53.

langer und mühsamer Arbeit waren[1]. Mit der Haydnschen Technik als solcher mochte er dank seiner ungeheuren Anpassungsfähigkeit verhältnismäßig bald fertig werden, sie jedoch seiner eigenen Gefühlswelt dienstbar zu machen, darin lag für ihn die Hauptschwierigkeit. Es gehört auch für einen großen Meister immer zum Schwersten, den Stil eines andern zu übernehmen und dabei doch seine geistige Selbständigkeit zu bewahren, sich ihn derart anzuverwandeln, daß er als der natürliche Ausdruck seines eigenen Wesens, also im Grunde genommen als etwas Neues erscheint. Überall da, wo Mozart dies geglückt ist, wo seine Persönlichkeit hinter der Haydnschen Schreibweise klar und deutlich zum Vorschein kommt, da stehen wir auch vor Werken, die Haydn nicht bloß ebenbürtig sind, sondern ihm sogar wichtige Anregungen für sein eigenes späteres Schaffen gegeben haben. Das offenbaren neben anderen Sätzen besonders die Menuette, die zur Hälfte an zweiter, zur andern an dritter Stelle stehen[2] und mit einer einzigen Ausnahme Tempobezeichnungen führen. Sie zeigen ganz deutlich das Bestreben, dem geistreichen, volkstümlichen Humor der Haydnschen einen eigenen Typus gegenüberzustellen, der sich mehr dem subjektiven Charakterstück zuneigt. Es herrscht ein eigenwilliger, zum Teil höchst streitbarer Ton darin, und in Stücken wie dem Menuett von K.-V. 421 sind wir von dem Menuett der großen Gmoll-Sinfonie nicht mehr weit entfernt. Mozart erreicht diese Wirkung namentlich durch eine eigentümlich verschränkte, die regelmäßige Gliederung von acht Takten vermeidende Rhythmik, die bei dem volkstümlichen Haydn weit seltener auftritt. Die Menuette von K.-V. 387 und 421 beginnen je mit einem Zehntakter, der im ersten Falle durch den „Vorhang"[3] der beiden ersten Takte, im zweiten durch das sequenzenhafte Wiederholen eines zweitaktigen Motivs erzeugt wird; ebenso entsteht der Sechstakter in K.-V. 428 durch Dehnung des Achtelmotivs im zweiten und dritten Takt. Ja, selbst wo, wie in K.-V. 458, äußerlich die Achttaktigkeit gewahrt ist, haben wir den Eindruck der Zusammensetzung aus einem Gliede von drei und einem von fünf Takten. Dazu kommen dynamische und harmonische Akzente, die sich dem regelmäßigen Laufe zu widersetzen scheinen, auch die Stimmführung dient nicht selten der Verschleierung der natürlichen Einschnitte. Denselben Zug zum Charakterstück weisen endlich auch die Trios auf,

[1] S. o. S. 124. [2] In Haydns Russischen Quartetten ist das Verhältnis 4:2. [3] Ausdruck H. Riemanns.

die den Hauptsätzen gegenüber mit Vorliebe den alten Gegensatz von Moll und Dur ausnützen; nur in einzelnen Fällen schleicht sich noch ein bald schalkhaftes, bald schwungvolles Tanzidyll älteren Schlages ein[1].

Aber auch da, wo Mozart sich anscheinend fast völlig an das Haydnsche Vorbild verliert, wie in den Finales von K.-V. 428, 458 und 465, darf man keineswegs an ein sklavisches Nachahmen oder gar an eine erzwungene Preisgabe der eigenen Persönlichkeit denken. Denn diese Sätze gehören einem Gebiete an, das Haydns und Mozarts Natur gemeinsam war, dem der natürlichen, sprudelnden Lebensfreude; Mozart brauchte sich darum durchaus keinen Zwang anzutun, wenn er hier in Haydnschen Zungen redete; es genügte ihm das Aufsetzen einiger charakteristischer Lichter, um sein Autorrecht zu dokumentieren.

Fernerhin darf man ja nicht etwa glauben, Mozart hätte sich auf das Vorbild der Russischen Quartette Haydns beschränkt. Sein Geist hielt vielmehr auch unter andern Mustern Umschau. Hierher gehört vor allem die im Vergleich zu jenen Werken Haydns unverhältnismäßig große Rolle, die der strenge Kontrapunkt bei ihm spielt. Hier mögen die älteren fugierten Finales der beiden Gebrüder Haydn, Josephs Sonnenquartette, vor allem aber das Studium der älteren Klassiker nachgewirkt haben, von dem Mozart ja eben damals herkam. Man glaubt ihm ordentlich die Freude anzumerken, womit er den neugewonnenen Besitz nunmehr auch dem Streichquartett zuführte.

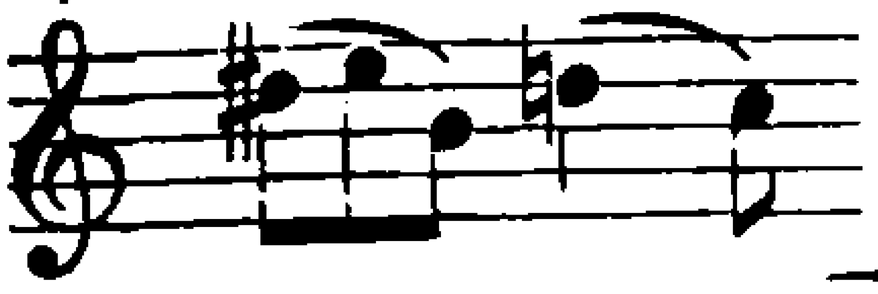
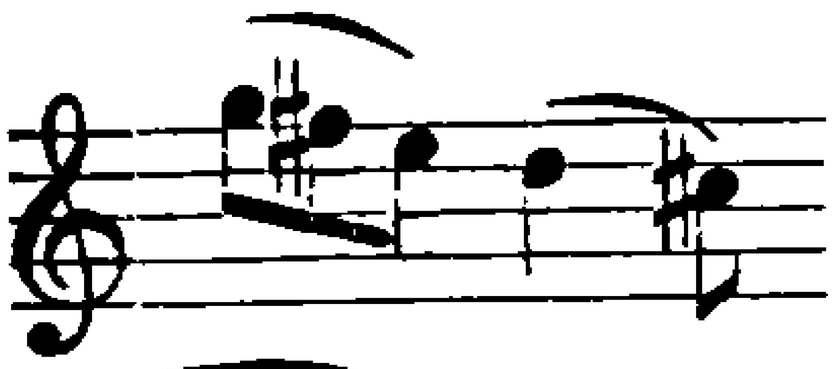
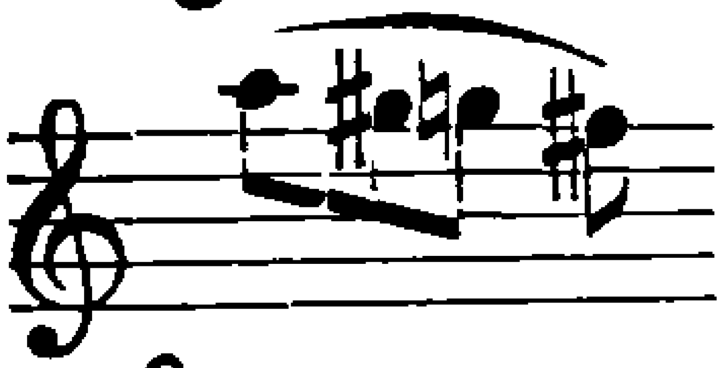
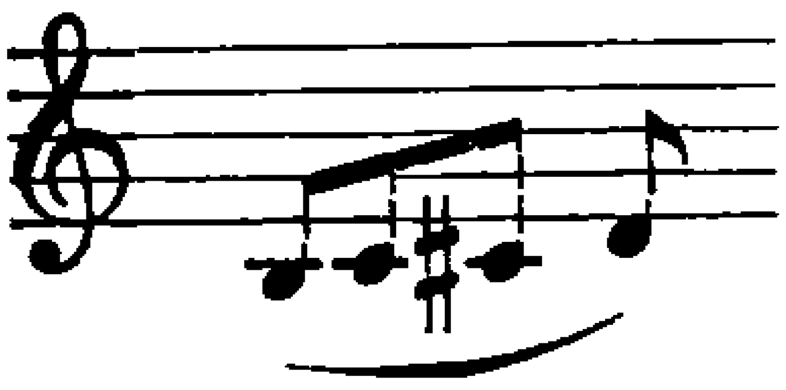
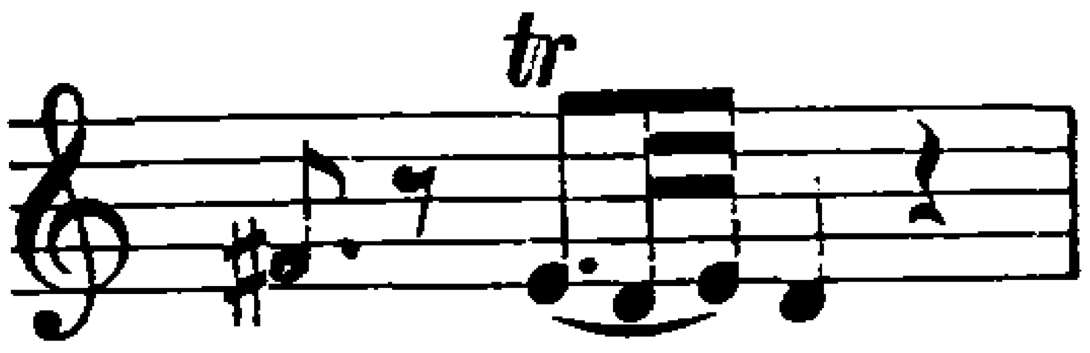
Endlich steckt in den Quartetten noch ein gutes Stück von Mozarts eigener früherer Arbeitsweise. In den Durchführungen mancher ersten Allegros treibt noch der alte, phantastisch-lockere Geist J. Schoberts sein Wesen. Im ersten Satz von K.-V. 458 und im Finale von K.-V. 464 stellt sich in der Durchführung gar ein neues Thema ein — allerdings im Sinne eines ideellen Seitenthemas, denn ein solches fehlt diesen Sätzen, und die neuen Gedanken sind kantabler Natur. Die Durchführungen der ersten Sätze von K.-V. 428, in schwächerem Maße auch von K.-V. 387, bringen unter merklicher Betonung des Virtuosen die uns bereits bekannten modulatorischen Sequenzenwanderungen Schobertschen Angedenkens.

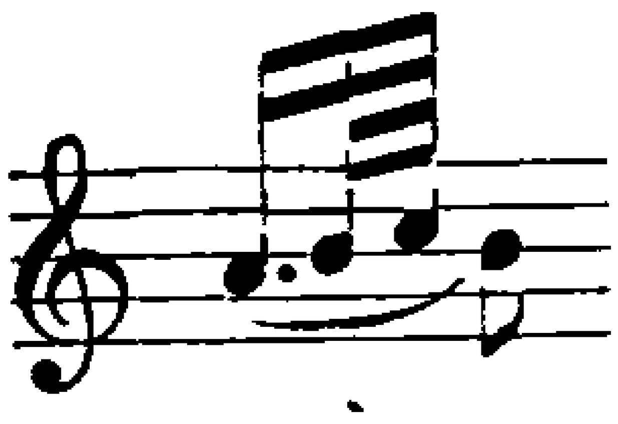
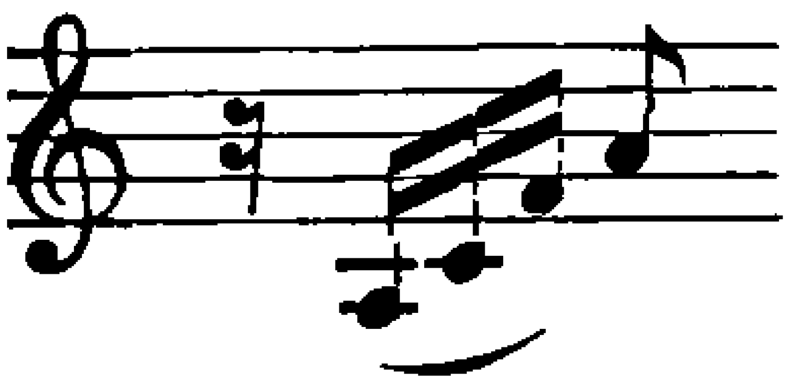
[1] Das von K.-V. 421 gehört bis an den äußeren Klang hinein demselben Typus an wie der Hauptsatz des ersten Menuetts im Divertimento K.-V. 334 (I 813).

Das Problem, vor das uns diese Quartette stellen, ist darum durchaus nicht so einfach zu lösen. Es genügt dazu weder die Annahme eines einzigen Vorbildes, des Haydnschen, noch die Einsicht, daß daneben noch andere geistige Kräfte am Werke sind. Auch hier ist die Hauptfrage: was hat Mozart aus all diesen Elementen gemacht, ist es ihm gelungen, die disiecta membra zu einem neuen, lebensvollen, Mozartschen Organismus umzuschaffen? Über die Jahre des bloßen Nachbildens war er ja damals längst hinaus, man wird also von vornherein annehmen dürfen, daß über seiner Verwendung der verschiedenen Stilbestandteile ein bestimmter künstlerischer Wille waltete. Bezüglich der neuen Durchführungsthemen haben wir dies ja bereits festgestellt. Wie schön wächst ferner nicht die strenge Kontrapunktik des Finales von K.-V. 387 mit ihrem schwärmerischen Thema aus dem frühlingsmäßigen Knospen und Treiben des Bisherigen gewissermaßen als natürliche, reife Frucht von selbst heraus!

An dem Haydnschen Vorbild aber hat Mozart vor allem die auf vier selbständige Stimmen übertragene Kunst der thematischen Arbeit im weitesten Sinne angezogen, kraft der kaum je in einer Stimme etwas vorfällt, ohne daß sämtliche übrigen in Mitleidenschaft gezogen würden und sich, sei es zustimmend oder widersprechend, selbständig dazu äußerten. Hier fand er eine neue Form zum Ausdruck seines künstlerischen Erlebens. Dessen Inhalt freilich hat dadurch, wie bereits gezeigt wurde[1], keine wesentliche Bereicherung mehr erfahren; gerade das Beste, was in den Quartetten steckt, ist spezifisch Mozartisch, d. h. von Haydn unabhängig. Aber daß er jetzt lernte, seinen eigenen Lebensinhalt in dieser ganz auf Vergeistigung angelegten Form auszusprechen, dafür war und fühlte er sich dem Freunde aufs tiefste verpflichtet. Die Frage, ob er auch ohne dessen Vorbild zu diesem Ziel gelangt wäre, ist müßig; jedenfalls wäre es nicht so rasch geschehen, denn lebendige Persönlichkeiten wirkten auf ihn stets weit rascher und sicherer als abstrakte Richtungen. Auf der andern Seite hat er aber auch hier nichts nachgeahmt, wozu nicht der Keim bereits in ihm selbst geschlummert hätte: seine ganze Art, gegensätzlich zu empfinden und verschiedene seelische Kräfte in ihrer beständigen Wechselwirkung aufeinander darzustellen, mußte ihn gerade zu diesem Stil besonders hinziehen, wo „alles drängt und alles treibt, kein Pläcklein ohne Keimlein bleibt". Man verfolge einmal, was im

[1] S. o. S. 59.

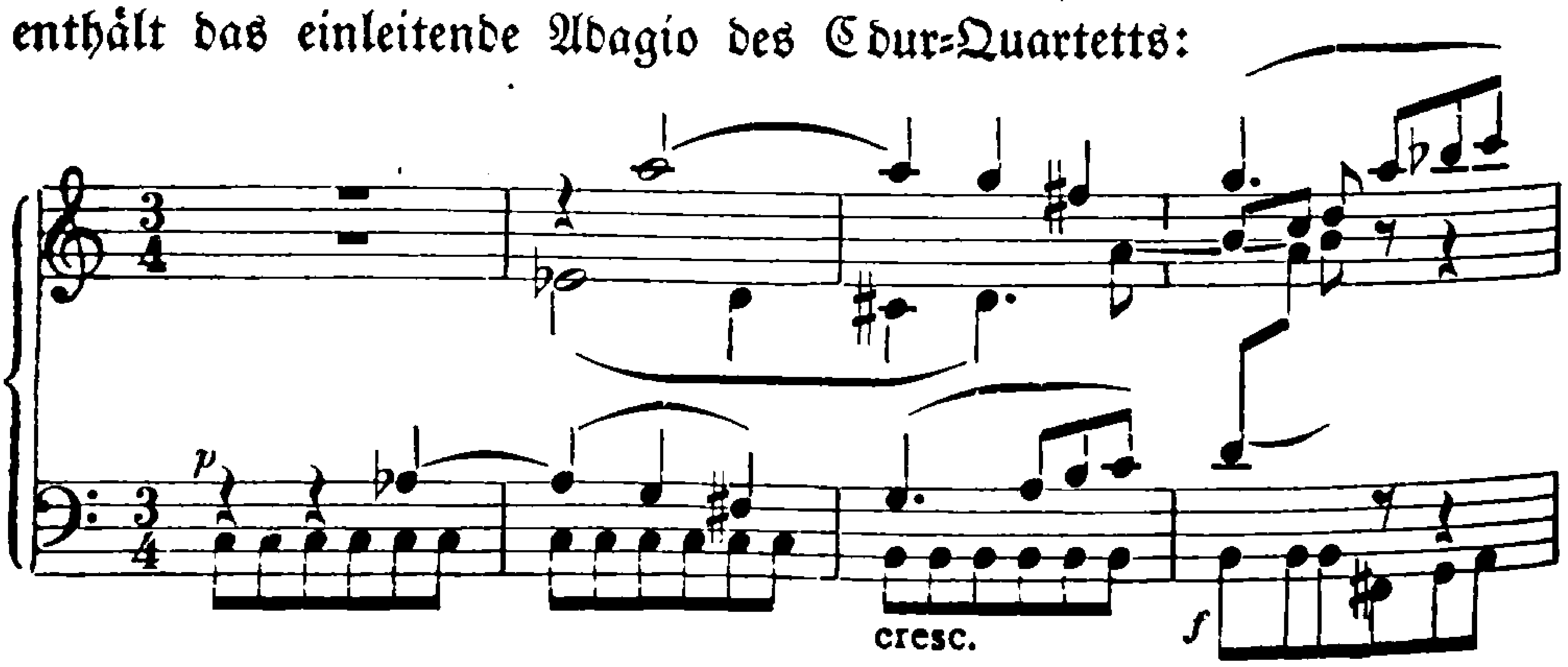
ersten Satz von K.-V. 387 gleich bei der Wiederholung des Hauptthemas aus dem das erstemal kaum beachteten, kadenzierenden Motiv  entwickelt wird, zuerst imitatorisch, dann durch Umbildung: , darauf in verkürzter, chromatischer Gestalt: , die gleich darnach in der Gegenbewegung auftaucht: . So werden mitunter ganz unbedeutende, formelhafte Motive wie in der Durchführung desselben Satzes: 

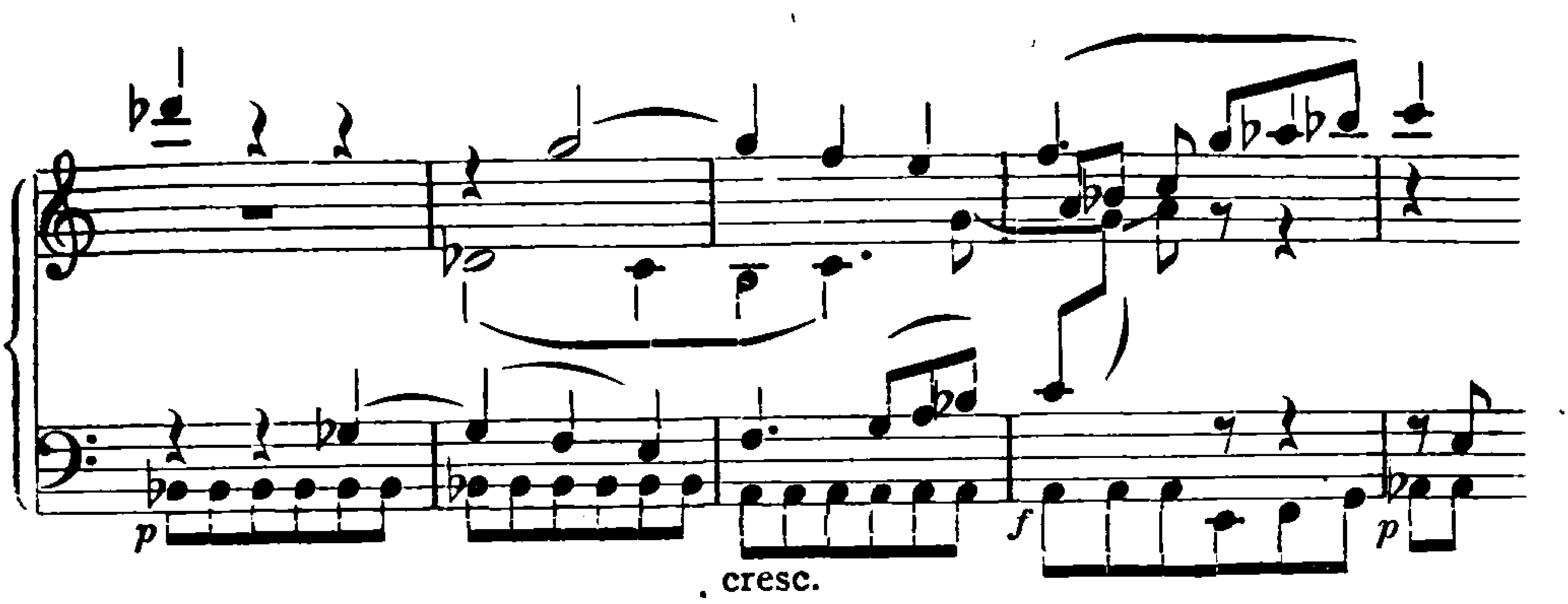
oder im Andante:  mit einem Schlage zu Helden ganzer Abschnitte, und in den Sätzen strengen Stils ist die Phantasie des Komponisten in der Erfindung neuer Kontrapunkte zu den Hauptthemen geradezu unerschöpflich; das Adur-Quartett bietet dafür besonders schöne Beispiele. Manchmal ist es nur ein kleines, rhythmisch prägnantes Motiv, das einem ganzen Satz die Einheit verleiht, so im Andante von K. 421: . Es fesselt schon bei seinem ersten Auftreten im Hauptthema die Phantasie des Komponisten dergestalt, daß er ihm zuliebe das Thema auf fünf Takte ausdehnt, dann aber beherrscht es mit Ausnahme der schönen, verträumten Asdur-Episode in den verschiedensten Varianten den ganzen Satz bis zum letzten Takt. Verwandt mit dieser Art ist eine weitere Eigentümlichkeit dieser Werke, nämlich die gelegentliche Ersetzung voll entwickelter Themen durch kleine, kurzatmige Motive, die auf Grund einer nicht selten äußerst kühnen Harmoniebewegung durch Wiederholung, Variation und dgl. weitergesponnen werden. Es sind bald nach älterer Art Teile der Hauptthemen, wie zu Beginn der Durchführung des ersten Satzes von K. 421, bald aber auch selbständige Gedanken, wie z. B. im Andante von K. 465 . Der-

artige Abschnitte mögen die geheime Angst der Zeitgenossen vor dem „Romantiker“ Mozart bestärkt haben; tatsächlich sind wir hier von der Kleinarbeit der späteren Romantik nicht mehr weit entfernt. Namentlich im ersten Satz von K. 458 spielt diese Art eine große Rolle: zwischen den beiden festen Säulen des Haydnsch angehauchten Hauptthemas und jenes ideellen, echt Mozartschen Seitenthemas, mit dem die Durchführung beginnt, schlingen allerhand luftige Gestalten wie:

ihren neckischen Reigen durch alle vier Stimmen dahin. Ein Hinträumen ohne feste Melodiebildung ist endlich auch der ganze langsame Satz von K. 428 mit seinen Tristanklängen, ein Satz von merkwürdig verinnerlichtem Charakter, wie er früher bei Mozart nicht zu finden war.

Daß unter diesen Umständen die Harmonik eine besondere Rolle spielt, ist natürlich. Hierin unterscheiden sich die Quartette stark von den gleichzeitigen Konzerten, die als echte Kunst des Tages keine solchen grüblerischen Anwandlungen kennen. In den Quartetten aber steht nicht selten Franz Schubert unmittelbar vor der Türe, so feine, echt romantische Stimmungsbilder weiß Mozart allein mit Hilfe einer außerordentlich kühnen, beständig im Flusse befindlichen Harmonik zu entwerfen; man vergleiche die merkwürdigen Dämmerstellen unmittelbar nach der Wiederkehr des Hauptthemas im Andante des Gdur-Quartetts oder zu Beginn der Durchführung im ersten Satze des Dmoll-Quartetts. An derselben Stelle klingt das Cdur-Quartett sogar merklich an eine Stelle in der Durchführung des ersten Satzes von Schuberts Hmoll-Sinfonie an. Daß Mozart dabei auch vor Härten nicht zurückscheut, beweist gerade hier das zweimalige Zusammenstoßen von c und cis in verschiedenen Stimmen. Die berühmteste Stelle dieser Art enthält das einleitende Adagio des Cdur-Quartetts:





Die Stelle ist noch im 19. Jahrhundert wegen ihrer Härten viel beanstandet und von Männern wie Fétis und Ulibischeff sogar „verbessert" worden[1]. Eine Zeit, die in Mozart nur den unentwegten Optimisten sah, vermochte freilich mit diesem Adagio nichts anzufangen. Der steht uns aber gerade hier meilenfern. Die Einleitung strebt, wie fast alle ihresgleichen, nach der Dominanttonart, die sie nach tiefem Eintauchen in die Unterdominantregion schließlich erreicht. Der Baß steigt, wie so oft in der älteren Musik, chromatisch eine Quart nach abwärts, wobei, ebenfalls nach älterem Brauche, in den ersten neun Takten eine regelmäßige Sequenzenbildung entsteht. Nur gibt sich Mozart mit dem Quartenschritt im Basse nicht zufrieden, sondern schiebt noch eine weitere Partie ein, die die Dominante erst auf dem Umwege über Es dur und C moll, also über ihre Unterdominante, erreicht. Auf dieser harmonischen Grundlage spielt sich ein seelischer Vorgang von ganz unvergleichlicher Prägnanz ab. Zunächst bleibt die Tonart ganz im unklaren; müde und resigniert schicken sich die beiden Mittelstimmen an, die Quinte der Tonika und Dominante zu umkreisen, da fährt wie ein blitzendes Schwert die erste Geige mit ihrem querständigen a" dazwischen. Wie matt wirkte dieser scharfe Einsatz, wenn man ihn der „Korrektheit" halber in as" verbesserte und obendrein noch um ein Viertel verkürzte! So aber bringt er in das chaotische Hindämmern plötzlich einen Zug trotziger Energie herein. Zweimal erfolgt dieser gewaltsame Ruck, der mit seinem Crescendo auf eine ungeheure innere Spannung hindeutet. Zunächst bleibt freilich die Befreiung aus; unaufhaltsam steigt der Baß weiter in die Tiefe und zieht auch die melodische Linie der ersten Geige trotz allem Sträuben mit hinab. Ein neuer Anlauf mit dem chromatischen Motiv führt

[1] Die Literatur gibt J II 205 f. [2] J II[4] 207.

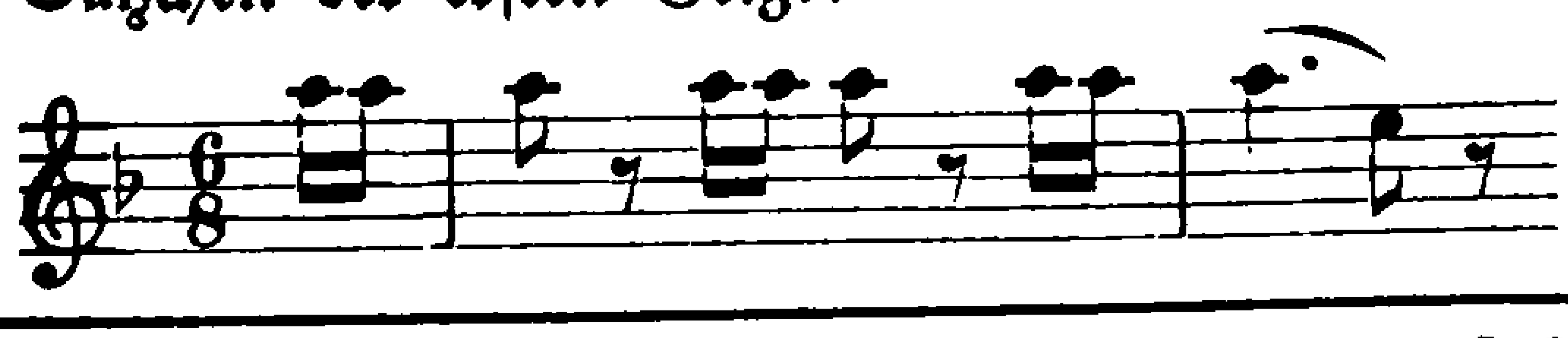
ebenfalls nicht zum Ziele, trotzdem ihn schließlich sogar der Baß aufnimmt. Ungeklärt bleibt die Entwicklung in scharfen dynamischen Akzenten schließlich auf der Dominante stehen. Es ist also durchaus nicht bloß die Idee eines die Luft reinigenden, abziehenden Gewitters, die hier zum Ausdruck kommt, sondern die Grundstimmung des ganzen Quartetts: das Bild eines von trüben Ahnungen belasteten Gemütes, das des seelischen Druckes Herr zu werden sucht, also abermals ein Vorwurf rein persönlicher Art, der von dem Kreise der Gesellschaftsmusik ziemlich weit abliegt. Nur tritt dieser Vorgang in der Introduktion noch nicht aus dem Stadium des Unbewußten heraus. Erst im Allegro schlägt der Komponist sozusagen die Augen auf und führt den Konflikt bewußt durch. Neigt sich dabei auch die Wagschale mehr und mehr zugunsten der Zuversicht und Hoffnung, so beweisen doch Stellen in den folgenden Sätzen, wie z. B. das Trio des Menuetts, ja selbst im letzten Satz, wo die Lustigkeit mitunter einen sehr grellen Ausdruck annimmt, daß die finstern Regungen noch keineswegs zum Schweigen gebracht sind.

Das Cdur-Quartett ist das einzige, das eine langsame Einleitung Haydnscher Herkunft hat. Auch das Variationenfinale von K.-V. 421 mag auf Haydns Anregung zurückgehen[1]. Überhaupt halten sich diese Quartette in ihrem äußeren Bau an die überkommene Form. Nur die ausgedehnten Codabildungen der meisten Allegrosätze sind bemerkenswert. Die kontrapunktischen Sätze pflegen hier meist noch neue Schößlinge anzusetzen, und der Weg zur Schlußfuge der C dur-Sinfonie führt auch in dieser Beziehung über unsere Quartette. Aber auch z. B. der erste Satz des B dur-Quartetts hat eine Coda, die ganz, wie später häufig bei **Beethoven**, Miene macht, in die Bahnen einer zweiten thematischen Durchführung einzulenken. Das sind bei weitem keine verlängerten Schlüsse mehr, sondern wirkliche Epiloge, die die Phantasie des Hörers noch einmal über das Ganze hinlenken und ihr am Ziel der Wanderung mitunter noch ganz neue, ungeahnte Ausblicke erschließen.

Erstaunlich ist die Vielseitigkeit der Stimmungen in diesen sechs Quartetten. Jedes bildet ein abgeschlossenes Ganzes für sich, jede Spur von Schablonenarbeit fehlt. Gleich das erste Paar bringt die beiden Hauptseiten von Mozarts Wesen ganz unübertrefflich zum Aus-

[1] Das vorletzte der russischen Quartette bringt gleichfalls Variationen über ein Sicilianothema.

druck. Ein freier, starker, dem Leben zugewandter Sinn spricht aus dem ersten, bald mit Anmut, bald mit neckischer Laune, aber stets mit männlicher Kraft; im Finale, das hier nicht bloß ein froher Ausklang, sondern der psychologische Höhepunkt des Ganzen ist, paart sie sich mit sinniger Beschaulichkeit. Dagegen ist das Dmoll-Quartett durchweg auf einen tragischen Grundton gestimmt. Frei von jedem aufdringlichen Pathos entschleiert es das ergreifende Bild eines tief verwundeten Gemütes. In der schon rein satztechnisch meisterhaft gearbeiteten Durchführung des ersten Satzes (s. o.) nimmt die Schwermut einen dämonischen Ausdruck von solcher Neuheit und Genialität an, daß wir uns weit über Mozarts Zeit hinaus in die Schubertsche versetzt fühlen; wunderbar poetisch ist auch im weiteren Verlauf die spannende Rückkehr in die Reprise über den lastenden Orgelpunkt, und endlich die hoffnungslos resignierte Coda mit ihren schleichenden Baßgängen. Auch das Andante bringt trotz seinem freundlicheren Beginn keine Befreiung; auch ihm ist ein Leidenszug eigen, der namentlich in den heftigen dynamischen Akzenten zum Ausdruck gelangt und in dem romantisch eingeführten Asdur-Mittelsatz eine weiche, elegische Färbung annimmt. Das Menuett greift fühlbar auf die Stimmung des ersten Satzes zurück, ja es steigert dessen Pessimismus noch zu hartem Trotz. Gerade ihm stellt nun aber Mozart in dem holden, volkstümlichen Idyll des Trios mit unvergleichlicher psychologischer Wirkung den denkbar schroffsten Gegensatz gegenüber: wir glauben aus wildem Bergesgeklüfte in eine ferne, lachende Blütenlandschaft zu schauen. Aber freilich, unser Weg führt nicht dahin, denn der letzte Satz zieht das Fazit des Ganzen im Sinne der Resignation. Bezeichnend ist schon die Variationenform: Mozart nimmt den Kampf gar nicht nochmals auf, sondern bleibt an einer Stimmung haften, deren Charakter er nach seiner Art verschiedentlich zu steigern strebt, ohne jeden Versuch, ihr etwa neue Seiten abzugewinnen. Dieses Sicilianothema hat mit seinem durchlaufenden, hämmernden Rhythmus etwas Eigensinniges und Trotziges[1] und in dem refrainartig wiederkehrenden Sätzchen der ersten Geige:



[1] Es ist mit der letzten Variation der Fdur-Violinsonate (K.-V. 377) verwandt, vgl. I 906.

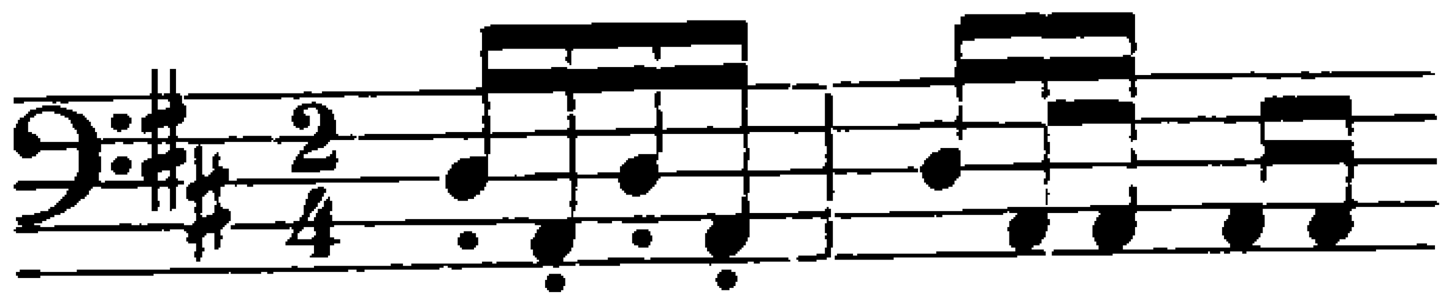
geradezu etwas Stechendes und Unheimliches; kümmert es sich doch nicht im geringsten um den Harmoniewechsel der übrigen Stimmen. Es ist ein wilder, gespenstischer und in seiner seltsamen Rastlosigkeit geradezu betäubender Reigen; von einer Befreiung im Sinne eines Beethovenschen Finales ist nicht die leiseste Spur vorhanden, und selbst die Durvariation steht unter dem Zeichen des Unsteten und Flüchtigen. Die ganze Dämonie des Satzes bricht aber in der letzten Variation (Più Allegro) hindurch, vor allem dank jenem Motiv, das jetzt seine beiden Sechzehntel zu Triolen verschärft, durch alle vier Stimmen dahinflackert und am Ende herrisch das letzte Wort behält. Das ganze Quartett ist ein ergreifendes Erzeugnis des viel verkannten Pessimisten Mozart, der sich, sehr im Gegensatz zu Beethoven, den dunklen Mächten in der Menschenbrust nicht zu entringen vermag.

Das Hauptthema des Esdur-Quartetts macht zunächst Miene, diese grüblerische Stimmung fortzusetzen, indessen klärt schon der Nachsatz den Himmel auf, und das romantische Element bleibt auf jenen Beginn und den Schluß der Durchführung beschränkt, während der Satz im allgemeinen den allerdings etwas unpersönlich gehaltenen Charakter harmloser Heiterkeit festhält. Erst in dem merkwürdig verträumten Andante (s. o.) und dem exotisch angehauchten Trio des Menuetts tritt die Romantik wieder in ihr Recht, um im Finale abermals, diesmal zugunsten Haydnscher sprühender Ausgelassenheit, das Feld zu räumen. Und wiederum scheint das folgende Quartett in Bdur zunächst an diese Stimmung anzuknüpfen. Sein erster Satz steht von allen seinesgleichen Haydn am nächsten, was den Charakter des Hauptthemas[1], das Fehlen eines Seitenthemas und das launige Spiel mit kleinen Themenpartikelchen anbetrifft; nur aus dem seelenvollen, schwärmerischen Durchführungsgedanken (s. o.) blickt uns Mozarts Auge entgegen. Auch hier tragen die beiden Mittelsätze einen intimeren Charakter, das Menuett mit seinem gehaltenen Gesang und besonders das Adagio mit seinen ebenfalls breit hinströmenden Melodien, der dunkeln Pracht des Anfangs und der glühenden Schwärmerei des Seitengedankens, der auf geheimnisvollen, fast an Schumann gemahnenden Harmonien dahergleitet. Das Finale führt wiederum in die Stimmung des ersten Satzes zurück; es ist eine glückliche Verbindung Mozartscher Schalk-

[1] Es klingt an die damals beliebten Jagdthemen (chasses) an.

haftigkeit mit Haydnschem, volkstümlichem Humor, der schon im Hauptthema zum Ausdruck kommt[1].

Das Adur-Quartett beginnt zunächst im Tone holden Schwärmens, indessen zeigt die sehr bald auftretende Kontrapunktik, die von jetzt ab dem ganzen Quartett sein eigentümliches Gepräge verleiht, daß hinter dieser Fröhlichkeit doch auch höhere und ernstere Gedanken walten. Vollendet ist schon im ersten Satz die Meisterschaft im Variieren: jedem Gedanken werden bei seiner Wiederholung neue Seiten abgewonnen. Der Grundsatz ist Haydnisch, die Anwendung aber durchaus Mozartisch. Auch das Menuett schlägt gleich in seinen ersten acht Takten jene gegensätzliche Grundstimmung des Ganzen an; das Trio ist eine von heiterster Laune eingegebene Episode. Ein besonders bedeutender Satz aber sind die folgenden Variationen über ein aus sinniger Beschaulichkeit und schwärmerischer Inbrunst zusammengewobenes Thema. Mozart beginnt es zunächst nach seiner gewohnten Art melodisch zu variieren, allerdings schon in der ersten Variation in einer Weise, die weit über das gewöhnliche Figurieren hinausgeht; man betrachte außer dem allgemeinen kantabeln Charakter besonders die eingestreuten schwellenden Synkopen und die kleinen schwebenden Zweiunddreißigstelmotive mit Pausenbeginn. Auch die folgenden vier Variationen gehen im wesentlichen nicht über eine Steigerung des Grundcharakters des Themas hinaus[2], doch macht schon die fünfte, die den freien kontrapunktischen Stil des Ganzen wieder aufnimmt, im zweiten Teil daneben auch Anstalt, dem Thema neue Seiten abzugewinnen, und eben darauf ist die ganze sechste Variation angelegt. Sie baut sich durchweg auf dem Dominantorgelpunkt auf, den der Baß mit dem launigen Motiv:



festhält. Darüber entspinnt sich eine höchst nachdenkliche, neue Melodie, der es nicht leicht wird, gute Miene zum bösen Spiel zu machen:

---

[1] Es ist die gedrängte Fassung eines alten Volksliedes, das Mozart schon im Finale des Divertimentos K.-V. 252 hatte anklingen lassen. Sehr witzig wirkt die Dehnung seiner beiden ersten Noten von Vierteln auf halbe in der Durchführung.

[2] Man beachte dabei schon die Behandlung des Themenauftaktes, der bald in seiner ursprünglichen, bald in der vereinfachten Gestalt von zwei Achteln erscheint; der ursprüngliche Rhythmus treibt in der fünften Variation ganz neue Gebilde hervor.

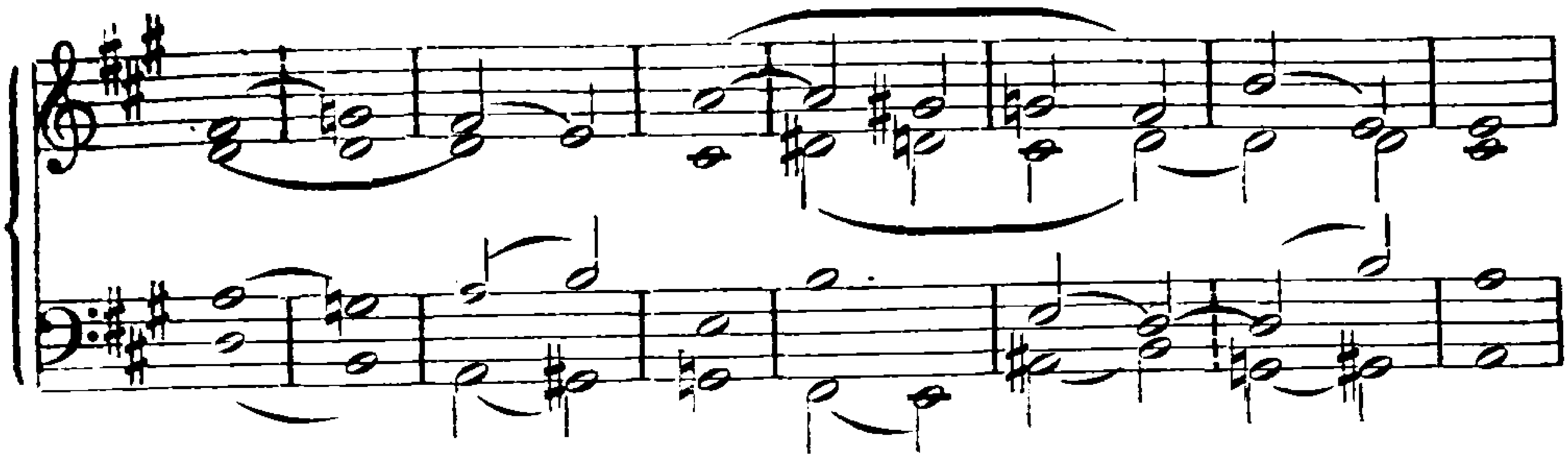
es liegt ein Humor von ganz besonderem Reize über diesem Satz. Auch kann sich Mozart zunächst gar nicht davon trennen; er läßt eine Art von Coda folgen, worin jenes Baßmotiv, ohne seinen eigensinnigen Orgelpunktcharakter zu verlieren, der Reihe nach in die oberen Stimmen wandert und dabei ganz unversehens zur Hauptperson wird; seine Gegenmelodien verlieren mehr und mehr an Bedeutung. Schließlich lenkt aber die erste Geige, als hätte man jenem Motiv schon viel zu lange das Feld überlassen, wieder ins Hauptthema zurück. Diese Schlußvariation gibt eine höchst originelle, gedrängte Übersicht über das Vorhergehende: sie bringt zunächst das Thema selbst bis zur Mitte des 5. Taktes und schließt daran die zweite Hälfte des 13. mit seiner Fortsetzung bis zum Schluß an, so daß also die Modulation nach der Dominante vermieden wird, dann folgt der Beginn des letzten Drittels der 5. Variation, das in gedrängter Form von den drei Oberstimmen fortgesetzt wird; im Basse aber taucht plötzlich wieder jenes kapriziöse Orgelpunktmotiv auf, das denn auch schließlich das letzte Wort behält.

Das chromatisch beginnende Hauptthema des Finales:

ist eigentlich eine Sequenz mit variiertem zweitem Glied; beide Glieder werden im weiteren Verlaufe für sich kontrapunktisch durchgeführt. Denn dieser Satz führt die Neigung des ganzen Werkes zum strengen Stil auf den Gipfel[1]: die ernste, sinnende Grundstimmung gewinnt vollständig die Oberhand über die Schwärmerei, die nur in dem schon an Beethoven gemahnenden Gang der ersten Geige:

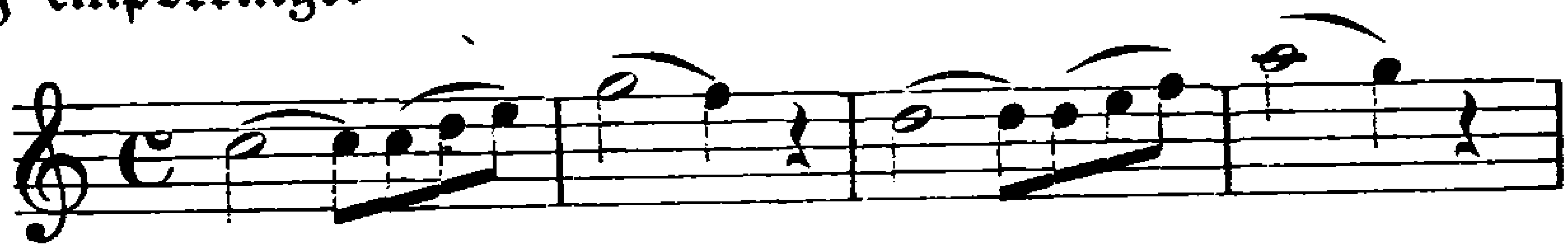
episodisch zum Ausdruck kommt; auch die forsche Schlußgruppe klingt mehr herausfordernd als harmlos. Aber Mozart hat jene andere Seite seines Bildes nicht vergessen: in der frommen Schwärmerei des neuen Themas in der Durchführung[2]:

[1] Beethoven hat sich den Satz in Partitur abgeschrieben. [2] Sein chromatischer Zug, zuerst im Baß, dann in der Oberstimme, verbindet es ideell mit dem Hauptthema.

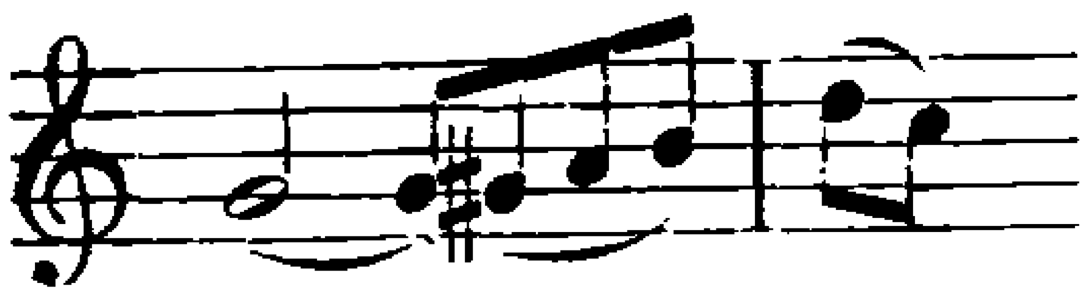


des ideellen Seitenthemas des Ganzen, kommt sie deutlich zum Ausdruck.

Über den Charakter des ersten Satzes des Cdur-Quartetts wurde bereits gesprochen. Diesmal führt der Kampf gegen einen seelischen Druck nicht, wie im Dmoll-Quartett, zur hoffnungslosen Resignation, sondern zur Befreiung. Welch zarte Sehnsucht atmet gleich das erste Allegrothema, das sich schließlich aus dem dunkeln Chaos der Einleitung emporringt:



und nach allen romantischen Wanderungen mit dem schwärmerischen Augenaufschlag[1]:



den Satz leise beschließt! Die Krone des Werkes ist aber das Andante, von dem Jahn mit Recht sagt, daß es uns in eine Region seligen Friedens erhebe, wo die Erinnerung an Schmerz und Leidenschaft zur Verklärung wird[2]. Innige Sehnsucht in der prachtvoll geschwungenen Hauptmelodie, verklärtes Träumen in den auf kurzen Motiven einherschwebenden Nebenpartien bilden seinen Gefühlsinhalt; das zweite Thema erinnert mit seinen Tonwiederholungen, seiner Einführung auf einer Dissonanz und der imitatorischen Führung an eine Partie im Andante der großen Esdur-Sinfonie. Während das Menuett wieder auf die Stimmung des ersten Satzes zurückgreift und in seinem Trio sogar recht dunkle Töne der Leidenschaft anschlägt, klärt sich der Himmel im Finale völlig auf. Es ist nicht die ausgelassene Heiterkeit Haydns, sondern eine mehr gehaltene, die in der Asdur-Episode

[1] Man beachte dabei die chromatische Stufe und die Verkürzung des zweiten Taktes. [2] II[4] 214.

sich sogar wieder zu edler Schwärmerei steigert: so hält Mozart auch in diesem Quartett an der schon im ersten Satze angeschlagenen gegensätzlichen Grundstimmung bis zum Schlusse fest.

Eine Mittelstellung zwischen den Streichquartetten und der folgenden Gruppe nehmen die beiden Duos für Violine und Bratsche in G- und Bdur ein (K.-V. 423, 424, S. XV, 1, s. o. S. 41), die ja auch zeitlich am Anfang dieser Periode stehen. Es war ein Gefallen, den Mozart damit M. Haydn erwies, aber auch zugleich eine Ehrung für diesen Meister. Als solche faßte dieser die Kompositionen auch auf, ebenso hat Mozart selbst darauf besonderen Wert gelegt. Natürlich ist der stilistische Einfluß Haydns besonders deutlich, wie die langsame Einleitung des Bdur-Duos, die Vorliebe für ausgedehnte Codas und manche Einzelheiten lehren. Im allgemeinen berühren sich die Werke, besonders das erste, stilistisch noch mit den Streichquartetten, namentlich was die Selbständigkeit der Stimmen anbelangt, weisen aber auch schon auf die gleichzeitige konzertierende Kammermusik hin, besonders das zweite mit seinem virtuosen Dominieren der Violine; auch der Sechsachteltakt des zweiten Mittelsatzes und die gavottenartigen Themen der beiden Finales gehören hierher. Das Gdur-Duo ist im allgemeinen strenger gearbeitet, es bringt zahlreiche Imitationen, ja sogar einzelne kanonische Partien, wiederholt aber auch seine meisten Themen mit Vertauschung der beiden Stimmen; natürlich kommen bei dieser Art häufig Kreuzungen der beiden Stimmen vor. Haydn mag an diesem Werk seine besondere Freude gehabt haben, dessen erster Satz geradezu ein Muster dieses soliden Stiles ist. Seine von einer freien Umbildung des Seitengedankens[1] ausgehende und dann eine akkordische Nebenpartie verarbeitende Durchführung gemahnt wiederum an die Art der Kammermusik mit Klavier. Das Adagio bietet einen schönen Beleg dafür, wie Mozart die Sprödigkeit des keine volle Harmonie zulassenden zweistimmigen Satzes zu mildern weiß: er bringt die Akkorde in gebrochener und dabei doch sehr ausdrucksvoller Form. Man vergleiche nur die Umbildung der ersten simplen Bratschenbegleitfigur im fünften Takt: das weist bereits auf die prachtvollen Akkordbogen im Adagio des Esdur-Streichtrios (K.-V. 563) voraus. Überhaupt ist unser

[1] In seiner Urgestalt zeigt es eine entschiedene Verwandtschaft mit dem Andante der ja auch sonst an Mozartreminiscenzen reichen Ddur-Sinfonie von J. Haydn (Breitkopf & Härtel Nr. 2).

Mittelsatz ein schönes Beispiel für Mozarts Kunst der ornamentalen Variation. Hinter dem verträumten Charakter dieses und des nächsten Mittelsatzes mag man nicht mit Unrecht wiederum M. Haydns Einfluß wahrnehmen. Das Rondo, dessen Hauptgedanke ein alter Liebling Mozarts[1] ist, gleicht in seinem Bau mit den beiden Episoden, von denen die zweite, bedeutendere in Moll steht, gleichfalls den Finales der Klavierquartette. Die Mollepisode hebt sich nicht allein durch ihre strenge Kanonik, sondern auch durch ihren ungewöhnlichen Modulationsgang, von E- nach Gmoll, heraus. Auch der Abschied vom Hauptthema in der höheren Oktave am Schluß ist von sehr schöner Wirkung. Im Bdur-Duo erinnert gleich die langsame Einleitung nicht allein der Form, sondern auch dem romantischen Geiste nach an M. Haydn. Auch das im Gegensatz zu seinem ernsten Vorgänger behagliche Heiterkeit ausströmende Allegro, das im Bau jenem völlig gleicht, hat seine kapriziösen Augenblicke: kurz abschnappende Motive, einen widerborstigen Kanon in der Durchführung und einen launigen Abschluß in der Coda. Während der Mittelsatz aus einem reich verzierten Sicilianogesang der Geige besteht, bringt der letzte Variationen über ein äußerst schalkhaftes Thema, dessen Humor besonders in der zweiten und vorletzten Variation noch gesteigert wird und sich in der kleinen Coda in behaglichem Schnurren der Bratsche empfiehlt. Ob der Erzbischof diesen Humor seines alten Konzertmeisters verstanden hat? An Tiefe können sich die Variationen mit den andern aus dieser Zeit natürlich nicht messen; formell ist wichtig, daß die beiden letzten das Tempo wechseln, die letzte auch den Takt, ohne daß freilich dem Thema besonders neue Seiten abgewonnen würden.

Stilistisch eine Gruppe für sich bilden die Kammermusikwerke mit Klavier. Sie liegen ziemlich weit ab von den Streichquartetten und nähern sich dafür mehr den Konzerten. Es ist kein Zufall, daß die überwiegende Mehrzahl dieser Schöpfungen, soweit sie das Zusammenwirken des Klaviers mit mehr als zwei andern Instrumenten betrifft, gerade in diesen Zeitraum fällt, wo Mozart sich als konzertierender Pianist besonders häufig hören ließ. Er hat sie durchaus

[1] Vgl. den Mittelsatz der Violinsonate in Fdur (K.-V. 376). Der melodischen Linie nach steckt der alte schwäbische Volksliedgedanke des Variationenthemas der Klaviersonate K.-V. 331 dahinter, vgl. I 89, 740f. Über dieses schwäbische Gut bei Mozart vgl. jetzt H. Abert, Der Schwäb. Bund, Stuttgart, Strecker & Schröder, Jan. 1920, S. 438ff.

vom Standpunkte des Konzertes aus betrachtet, das lehrt schon rein äußerlich die Dreisätzigkeit mit dem stehenden Schlußrondo im Gegensatz zur Viersätzigkeit der Streichquartette, und die virtuose Ausführung des Klavierpartes. Trotzdem hat dieser keineswegs das Übergewicht über die andern Stimmen; wir finden kaum eine Spur von orchestralen Wirkungen in dem Sinne, daß das Klavier Kern und Hauptsache wäre und die andern Instrumente nur zum Verstärken und Füllen, höchstens zu einzelnen Soli verwandt würden — von der absoluten Vorherrschaft des Klaviers im Sinne R. Schumanns ganz zu geschweigen. Das herrschende Stilprinzip ist vielmehr durchaus die Wechselchörigkeit; das Klavier und die geschlossene Masse der übrigen Instrumente treten sich als völlig gleichberechtigte Klangkörper gegenüber, und zwar geschieht ihr Alternieren häufig im engsten Raume desselben Themas, so daß die eine Partei den Vordersatz, die andere den Nachsatz übernimmt. Es kommt, namentlich in den langsamen Mittelsätzen, auch vor, daß sich die Gruppe der Bläser oder Streicher teilt und ihre einzelnen Glieder miteinander konzertieren läßt: dann begleitet das Klavier in zwar manchmal virtuoser, aber stets durchsichtiger, niemals aufdringlicher, meist akkordischer Weise. Dieser konzertierenden Art entspricht auch die Kompositionstechnik: die strengere Arbeit der Streichquartette, vor allem deren Kontrapunktik, fehlt, ja mitunter tauchen in den Durchführungen sogar wieder neue Gedanken auf. Aber auch, wo Mozart thematisch bleibt, ist die Arbeit weit lockerer und gleicht mehr einem geistreichen Geplauder als einer eindringenden Erörterung bestimmter Themen. Überhaupt ist der ganze Stimmungskreis dieser Werke, den ersten Satz des G moll-Quartetts ausgenommen, weit daseinsfreudiger als in den Streichquartetten, und namentlich die letzten Sätze entlassen den Hörer mit freundlichen Eindrücken. Indessen hat Mozarts Stilgefühl zwischen den Konzerten und diesen Kammermusikwerken doch eine feine Grenze gezogen. Daß er in ihnen eine Gattung mit besonderen Stilgesetzen sah, lehrt die Tatsache, daß alle drei Werke nach Form und Inhalt, namentlich in den beiden letzten Sätzen, sehr nahe verwandt sind. So stehen alle Mittelsätze im $^3/_8$ Takt und tragen Larghetto-Charakter, an dem auch die Bezeichnung Andante in K.-V. 478 nichts Wesentliches ändert; sie vertreten außerdem alle einen Typus zartesten, mitunter romantisch versonnenen Träumens, das sich einer Tonsprache von zauberhafter Klangschönheit bedient. Die Finales aber, sämtlich Allegrettos alla breve,

gleichen einander sowohl in der Art ihrer Rondoform: Hauptthemengruppe mit zwei ausgedehnten Episoden, von denen die zweite in Moll steht, und Vertauschung der einzelnen Gruppenglieder, als namentlich im Stimmungsverlauf. Sie alle gehen von französisch-gavottenhaften, ins wienerisch Volkstümliche spielenden Hauptgedanken aus und knüpfen daran einen lockeren, bald schalkhaften, bald festlich glänzenden Reigen, über den kaum einmal ein dunkleres Wölkchen hinhuscht.

Nur das zeitlich erste dieser Werke, das von Mozart selbst besonders hoch geschätzte Quintett für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott in Esdur (K.-V. 452, S. XVII. 1)[1] schickt seinem ersten Satze eine langsame Einleitung voraus, und zwar von solcher Ausdehnung, daß man fast vergißt, daß es sich um eine Einleitung handelt. Schon diese Partie offenbart alle Eigentümlichkeiten dieser Art von Kammermusik: das strenge Konzertieren, oft auf engstem Raume, und das geistreiche motivische Spiel mit kleinen Motiven. Ihm verdanken wir den merkwürdig spannenden Charakter dieses schönen Satzes; dabei ist die Harmonik, wie überhaupt in dieser Gruppe im Gegensatz zu den Streichquartetten, äußerst einfach und durchsichtig, sie beschränkt sich z. B. hier ausschließlich auf Tonika und Dominante. Das Allegrothema enthält gleich einen Stimmungsumschlag: das Klavier beginnt allein, leise, in launiger Schwärmerei, alsbald fährt aber das Tutti forte dazwischen und reißt die Stimmung in das Gebiet männlicher Kraft empor. Nachdem wie gewöhnlich die Rollen vertauscht sind, folgt eine Übergangspartie, in der Mozart, wie häufig in diesen Werken, das Klavier eine reiche Virtuosität entfalten läßt, während die andern Instrumente nur begleiten. Dann geht der Dialog weiter; im zweiten Thema wechseln Frage und Antwort sogar innerhalb zweier Takte. Auch hier werden bei der Wiederholung alsbald die Rollen vertauscht; man beachte aber, wie Mozart die Fassung derselben Gedanken der Ausdrucksfähigkeit der Instrumente entsprechend ändert. Bei dem mit der Zweiunddreißigstelskala beginnenden Motiv stehen wir vor einer der seltenen Stellen, wo sich ein kurzer Ansatz zu rein obligater Führung der Stimmen findet; bezeichnenderweise trägt sie gleich den meisten ihresgleichen den Charakter einer Kadenz[2].

---

[1] I 1014. Mozart führte es selbst Paisiello vor, vgl. I 1007. [2] Derartige imitatorische Kadenzen sind Absenker der früheren Praxis des Improvisierens, vgl. H. Mersmann, Beiträge zur Aufführungspraxis usw. AfM II 118. Schon in der Sinfonia concertante (I 809) beobachten wir Ähnliches.

Die Durchführung ist sehr knapp, aber dafür um so geistvoller. Nachdem die Blasinstrumente mit den beiden letzten Noten des vom Klavier angestimmten ersten Themaabschnittes ein spannendes modulatorisches Echospiel getrieben haben, versuchen sie es nun selbst mit dem Hauptthema, bleiben aber ihrerseits gleich an dem ersten Motiv des zweiten Taktes hängen, das sie sich nunmehr beständig schalkhaft zurufen, bis wir plötzlich ganz unversehens in die Reprise hineingleiten. Aber jenes thematische Spiel hat den Bläsern so gut gefallen, daß sie Miene machen, es gleich zu Anfang der Reprise fortzusetzen, wodurch diese eine höchst reizvolle Variante erfährt. Von dem allgemeinen Charakter des Larghettos war schon die Rede; sein Schwerpunkt beruht weniger auf dem Hauptthema[1], als auf den verschiedenen Nebengedanken. Das Seitenthema bringt einen prachtvoll geschwungenen, breiten Gesang, der von den einzelnen Bläsern Phrase für Phrase weitergesponnen wird, während das Klavier in gebrochenen Akkorden begleitet. Seine ideelle Steigerung bildet das neue Thema in der Durchführung, das allerdings von den Bläsern bald in eine harmonisch äußerst kühne, seltsam erregte Partie mit dem Halbschluß auf der Dominante von E moll hineingetrieben wird, aus der das Klavier mit einer kontrastreichen Dynamik fast verzweifelt den Ausweg sucht; das ganz unerwartet eintretende Hauptthema wirkt wie eine Erlösung. Ähnliche romantische Rückgänge finden sich übrigens auch an den entsprechenden Stellen der andern Werke dieser Gruppe. Auch jetzt wird die Reprise in steigerndem Sinne variiert. Die Rondoform des Finales steht weit ab von dem Rondo Ph. E. Bachs, der wie im Sonatensatz, so auch hier aus seinem Hauptthema allmählich den ganzen Ausdrucksgehalt herausholt; tritt dieses doch bei Mozart stets, im Gegensatz zu Bach, in derselben, nämlich der Haupttonart auf. Auch hier handelt es sich nicht um ein Verarbeiten, sondern um ein Nebeneinanderstellen mehrgliedriger Themengruppen, deren Glieder mitunter frei vertauscht werden, so daß z. B. das zweite Glied der ersten Gruppe der zweiten oder dritten angehängt wird usw. So mündet z. B. die Mollepisode statt in das erwartete Hauptthema in die erste Episode aus, die nun aber ihrerseits nicht regelrecht fortgesetzt wird, sondern in das zweite Glied der Hauptgruppe übergeht. Die Virtuosität des Klaviers in den Übergangspartien wird gesteigert, vor dem Schluß erscheint sogar eine regelrechte Konzertkadenz, von

[1] Es gehört einem italienischen Typus an, s. I 964.

sämtlichen Instrumenten ausgeführt. Die Bläser führen ein aus der älteren Musik bekanntes, in diesem Satze aber neues Vorhaltsmotiv streng imitatorisch durch, während dem Klavier im wesentlichen die Rolle des Begleiters zufällt. Es ist eine der reizvollsten Kadenzen, die Mozart ausgeschrieben hat, und kann uns einen Begriff von der geistreichen kombinatorischen Art geben, mit der er seine freien Kadenzen auszuführen pflegte. Auch das Folgende ist überraschend genug. Mozart bringt nämlich von seinem Hauptthema, auf das er uns in der Kadenz so gespannt gemacht hat, nur die ersten acht Takte, dann scheint es wie hinter Schleiern zu verschwinden. Ein Spiel mit nachschlagenden Oktaven im Klavier, zuerst in Achteln, dann in Achteltriolen und auf drei Oktaven gesteigert, dazu ein nur langsam in Gang kommender Gesang in den Bläsern, der fast wie ein gut gelauntes Buffoensemble klingt, führen mit einer auffallenden, aber echt Mozartschen Dynamik, die man nicht durch Übergangscrescendos verwischen darf, den Satz zu Ende.

Von der Beliebtheit des Werkes zeugen verschiedene Bearbeitungen, von denen aber keine einzige von Mozart selbst herrührt; sie sind zum Teil schon technisch ungeschickt gemacht, aber auch den besseren fehlt natürlich der Hauptreiz des Klanges[1]. Auch Beethoven ist durch das Werk unmittelbar zu seinem eigenen Klavierquintett mit Bläsern op. 16 aus dem Jahre 1797 angeregt worden. Die Tonart, sowie die Zahl und Form der einzelnen Sätze (besonders die langsame Einleitung des ersten und die Rondoform des letzten Satzes) sind dieselben, auch den konzertierenden Stil im allgemeinen hat sich Beethoven zum Muster genommen. Vergleichende Werturteile sind indessen wieder einmal müßig, denn beide Werke spiegeln die Eigentümlichkeiten ihrer Schöpfer getreu wieder und stehen künstlerisch durchaus auf derselben Stufe[2].

Das erste der beiden Quartette für Klavier, Violine, Viola und Violoncello (K.-V. 478, 493, S. XVII. 2, 3) in Gmoll und

---

1 Als Quartett für Klavier und Streichinstrumente kam es schon zu Mozarts Lebzeiten hinter seinem Rücken heraus (I 1021). In Augsburg erschien es bei Gompart & C. als »Concertante pour Violon principale, Hautbois, Clarinette, Cor, Basson, Violoncelle, Alte et Basse par W. A. Mozart« im Druck. Die Blasinstrumente sind unverändert geblieben, der Klavierpart ist dagegen auf die Streichinstrumente verteilt, und zwar auf eine so ungeschickte und dilettantische Art, daß jede Mitarbeit Mozarts ausgeschlossen ist. 2 Vgl. Thayer-Riemann, Beethoven II² S. 21, 46 ff. Die deutlichen Anklänge an Mozart, allerdings nicht an das Quintett, sondern an Don Giovanni und Zauberflöte, namentlich im Mittel-

Esdur, vom Juli 1785[1] und 3. Juni 1786) nähert sich mit seinem leidenschaftlichen Ton am meisten der Sphäre der Streichquartette. Schon sein erstes Thema ist mit seinem unvermittelten Gegensatz von heroischem Trotz und grüblerischem Sinnen ein echter Mozart. Es zeichnet sich durch eine ungewöhnliche Länge aus und namentlich von dem punktierten Rhythmus des Anfangs kann sich Mozart gar nicht trennen: er läßt ihn bald schmerzlich klagen, bald wild sich aufbäumen, wobei es auch vorkommt, daß die beiden Parteien thematisch ihre eigenen Wege gehen. Zu einer Lösung der Gegensätze kommt es nicht. Erst das zweite Thema schlägt ruhigere Töne an, schließt aber den ganzen Teil am Ende doch recht kleinlaut ab. Die Durchführung beginnt, gleich so vielen Werken jener Zeit, mit dem rückleitenden Motiv der vorhergehenden Schlußtakte, greift dann aber bald das Seitenthema in einer freien, vergrößerten und hauptsächlich kantabeln Umbildung auf, und auf Grund dieses Gedankens entspinnt sich nun eine von den beiden Streicheroberstimmen in Engführungen vorgetragene Partie, die, vom Klavier zweimal in gewaltsamen modulatorischen Rückungen unterbrochen, einen immer erregteren und finstreren Charakter annimmt, namentlich wie sich die jäh aufschießenden Sechzehntelskalen einmischen. Richtig stellt sich jetzt auch wieder das Hauptthema ein und führt in trotzigem Dialog mit jenem Sechzehntelmotiv schließlich die Reprise herbei. Auch sie wird gleich am Anfang zugunsten der Kampfgeister des Satzes verändert. Vor allem aber hält sie sich nach Mozarts bekannter Art[2] durchaus innerhalb der Tonart Gmoll, deren trübe Stimmung jetzt auch das Seitenthema ergreift, und dieses düstere Bild wird in der Coda noch ins Wilde und Dämonische gesteigert;

---

satz, sind sicher nicht beabsichtigt, sondern vielen Werken aus Beethovens damaliger Periode gemeinsam. Im übrigen scheint Mozart selbst, wie er zwei Klavierquartette mit Streichern schrieb, auch noch ein zweites Bläserquintett für Klavier, Oboe, Klarinette, Bassethorn und Fagott beabsichtigt zu haben, das aber nicht vollendet wurde (K.-V. Anh. 54; Nissen, Anh. S. 12, Nr. 10).

[1] Seine genaue Datierung stößt auf Schwierigkeiten. Sein Anfang steht in einem Briefe an Seb. Winter vom 8. Aug. 1785 (B II 268ff.) auf der Liste der „neuesten Geburten", die freilich auch weit ältere Werke enthält; das thematische Verzeichnis notiert es mit der maurerischen Trauermusik zusammen unter dem Monat Juli. Dagegen trägt das Autograph von Mozarts eigener Hand das Datum des 16. Oktober, und eine Briefstelle L. Mozarts (B IV 309) stimmt damit überein. Das Werk ist also zum mindesten im Juli begonnen worden; vielleicht handelt es sich um eine später für den Druck vorgenommene Überarbeitung. [2] I 901.

kaum daß der sinnende Zug des Satzes noch einmal in dem rührenden, konzertierenden Spiel von Klavier und Geige mit dem Motiv:

zur Geltung kommt. Gleich darauf aber rast das Hauptthema in den Streichern in voller Wildheit los, begleitet von einer Klavierfiguration in gebrochenen Akkorden, die durchaus nicht etwa spielerisch gemeint ist, sondern ihren vollen Anteil an der allgemeinen Erregung hat[1]; am Schlusse vereinigen sich alle Instrumente zu einem Unisono von geradezu schauerlichem Ausdruck.

Ähnlich wie die ersten Allegros der Moll-Klavierkonzerte biegt also dieser Satz aus dem herkömmlichen Gefühlskreise aus und steht als ein Bekenntnis des dämonischen, leidenschaftlichen Mozart unter seinesgleichen ganz einzig da. Aber als hätte der Meister in dieser Umgebung schon zuviel von jener Seite seines Wesens enthüllt, kehrt er in den folgenden Sätzen wieder zum alten Gesellschaftston zurück. Nur in der stillen Wehmut, die über dem Andante liegt, und in der eigentümlichen Unruhe der kaum aussetzenden Zweiunddreißigstelskalenmotive scheint ein Nachhall des vorhergehenden seelischen Aufruhrs zu liegen. Der Satz ist ebenso klar im Bau, wie einheitlich in der Stimmung, er kommt immer wieder auf dieselben Motive zurück. Auch der letzte Satz hält sich bei aller Heiterkeit doch von jeder Tändelei fern: schon sein Hauptthema trägt in seinen Synkopen und seinem Aufwärtsdrängen in engen Intervallschritten einen Zug der Erregung und Spannung in sich. Für die erste Episode ist der Reichtum an Themen bezeichnend: Motive gemütvoller Schwärmerei, sinniger Grazie[2] und volkstümlicher Fröhlichkeit lösen einander unmittelbar ab; das letzte (in Ddur) ist Haydnschen Geistes, erhält aber durch die Phrasierung einen launigen, fast burschikosen Zug. In der Emollepisode dagegen klingt die Kampfstimmung des ersten Satzes noch einmal nach: ein unwirsch polternder Anfang und als Antwort darauf eine kleinlaute, Hilfe suchende Partie im andern Instrumentenkörper; auch der weitere Verlauf führt in recht dunkle, ja unheimliche Gebiete, bis die Streicher mit dem Anfangsmotiv des Hauptthemas die Befreiung zu

[1] Man beachte dabei auch die in der Oberstimme versteckte, schwer ringende Melodie. [2] Dieses Thema hat Mozart im folgenden Jahre seinem Ddur-Rondo für Klavier (K.-V. 485) zugrunde gelegt.

erzwingen suchen. Sie kommt auch, aber nicht mit dem erwarteten Hauptthema, sondern in sehr origineller Weise mit dem vom Klavier angestimmten ersten Seitengedanken, der die Stimmung endgültig aufklärt. Nur noch einmal, bei dem überraschenden Trugschluß auf Es machen sich zum letztenmal die romantischen Geister des Werkes geltend.

Einen intimeren und zugleich daseinsfreudigeren Charakter trägt das Schwesterwerk in Es dur, dessen formaler Bau bis in Einzelheiten, wie z. B. die Gestaltung des Rondos, hinein derselbe ist. Sein erster Satz beginnt mit einem echt Mozartschen, verträumten Gesangsthema[1], dem dann der schwärmerische Augenaufschlag des zweiten Themas:

zur Seite tritt. Es ist der eigentliche Held des Satzes und beherrscht die gesamte, wieder auf Baßsequenzen aufgebaute Durchführung in den Streichern, zuerst einfach konzertierend, dann in Engführungen; es ist ein unersättliches Schwelgen in der Sphäre dieses einzigen, männlich schönen Gedankens; auch in der Coda drückt er dem Ganzen nochmals sein Siegel auf. Die Krone des Werkes ist aber das Larghetto in As dur, ein Satz von unbeschreiblicher Innigkeit der Empfindung. Auch ihm fehlt der verträumte Zug nicht; er findet seinen Ausdruck besonders in dem von höchster Genialität eingegebenen, auf sehnsüchtig dahingleitenden Harmonien sich vollziehenden Rückgang in den Anfang und in der nicht minder zauberhaften Coda mit ihrer das leise verklingende Hauptthema zart umrankenden Figuration. Der Grundcharakter des Finales ist harmlose Fröhlichkeit, mit Beschaulichkeit gepaart; der Nebengedanke:

mischt sich in allerhand reizvollen kontrapunktischen Verkleidungen auch während der Episoden immer wieder ein und entwickelt aus seinen drei letzten Noten sogar das erste Episodenthema, ja mittelbar auch

[1] Das Urbild dieses Typus liegt bei Schobert in dessen Klavierquartetten, DT XXXIX S. 94 ff. 83 ff.

die Mollepisode. Sie ruft diesmal trotz ihrer Länge keine ernstliche Störung hervor, sondern gleicht mehr einer virtuosen Klavierphantasie; auch sorgen immer wieder Glieder aus andern Themengruppen dafür, daß die Sache nicht zu ernst wird. Das schließliche Ergebnis ist, wie im G moll-Quartett, die Rückkehr nicht des Anfangs, sondern der ersten Episode.

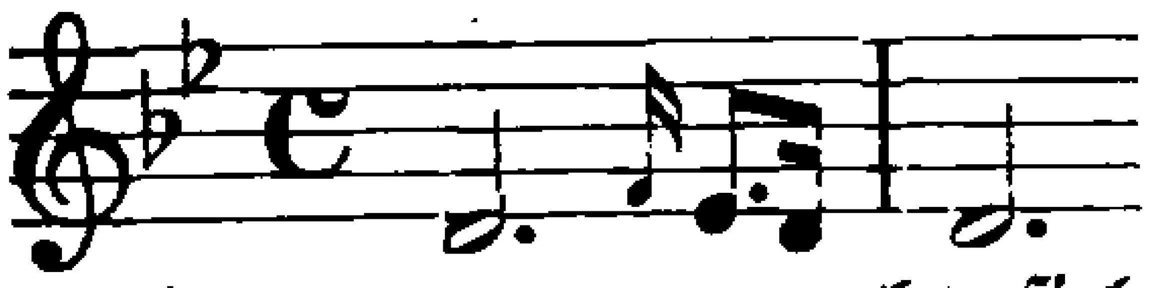
Wie fremd diese Quartette das damalige Publikum anmuteten, lehrt ein Wiener Bericht „über die neueste Favoritmusik in großen Conzerten" aus dem Jahre 1788[1]:

In der Liebhaberei der Damen gilt auf dem Pianoforte vor allen Kozeluch, doch fängt Pleyel an ihm den Rang abzulaufen. Allerdings ist in Pleyels Musik viel Humor und mehr neue originelle Erfindung als in Kozeluchs, obgleich auch diesem Componisten ein regelmäßiger Satz, Eleganz und ein gewisser Fluß natürlicher Gedanken nicht abzusprechen ist. — Mozart ist nun auch als kais. Kapellmeister nach Wien gegangen. Er ist ein merkwürdiger Mann für jeden philosophischen Liebhaber der Tonkunst. Er war ein äußerst frühzeitiges Genie und componirte und spielte schon in seinem neunten Jahr (ja noch früher) als wahrer Virtuos zu jedermanns Verwunderung. Was aber sehr selten ist, er war nicht nur ungewöhnlich früh ein geschickter Musikus, sondern reifte auch glücklich fort und zeigte sich in bleibender Gedeihlichkeit als Mann. Man kennt die vorüberblitzenden schnellen Genien aus leidiger Erfahrung! Wo sind die Früchte zu rechter Zeit? und Dauer in Solidität? Nicht so bei Mozart! Jetzt nur ein paar Worte über ein bizarres Phänomen, das er (oder seine Berühmtheit) veranlaßt. Es kam vor einiger Zeit ein einzelnes Quadro (für Clavier, Violine, Viola und Violoncell) gestochen heraus, welches sehr künstlich gesetzt ist, im Vortrage die äußerste Präcision aller vier Stimmen erfordert, aber auch bei glücklicher Ausführung doch nur, wie es scheint, Kenner der Tonkunst in einer musica di camera vergnügen kann und soll. Der Ruf: Mozart hat ein neues, gar besonderes Quadro gesetzt, und die und die Fürstin besitzt es und spielt es! verbreitete sich bald, reizte die Neugierde und veranlaßte die Unbesonnenheit, diese originelle Composition in großen lärmenden Concerten zu produciren und sich damit invita Minerva zum Prunk hören zu lassen. Manches andere Stück soutenirt sich auch noch bei einem mittelmäßigen Vortrag; dieses Mozartsche Produkt aber ist wirklich kaum anzuhören, wenn es unter mittelmäßige Dilettantenhände fällt und vernachlässigt vorgetragen wird. Dies ist nun im vorigen Winter unzähligemal geschehen; beinahe wo ich auf meiner Reise hinkam und in einige Concerte eingeführt wurde, kam ein Fräulein oder eine stolzirende bürgerliche Demoiselle oder sonst ein naseweiser Dilettant in rauschender Gesellschaft mit diesem Quadro angestochen

1 Journal des Luxus und der Moden 1788, S. 230f. Auch noch Rochlitz AMZ III 27 findet, daß „der Geist des Künstlers in seltener, fremdartiger Weise, groß und erhaben einhergehe, wie eine Erscheinung aus einer anderen Welt" (1800).

und prätendirte, daß es goutirt werden sollte. Es konnte nicht gefallen; alles gähnte vor Langerweile über dem unverständlichen Tintamarre von vier Instrumenten, die nicht in vier Takten zusammenpaßten und bei deren widersinnigem concentu an keine Einheit der Empfindung zu denken war; aber es mußte gefallen, es mußte gelobt werden. Mit welchem Eigensinne man dies beinahe allerwärts zu erzwingen gesucht hat, kann ich Ihnen kaum beschreiben. Diese Thorheit eine ephemerische manie du jour zu schelten sagt zu wenig, weil sie fast einen ganzen Winter hindurch gewährt und sich (nach allem dem was ich noch nebenzu erzählungsweise vernommen habe) viel zu wiederholt gezeigt hat. — — Welch ein Unterschied, wenn dieses vielbemeldete Kunstwerk von vier geschickten Musikern, die es wohl studirt haben, in einem stillen Zimmer, wo auch die Suspension jeder Note dem lauschenden Ohr nicht entgeht, nur in Gegenwart von zwei oder drei aufmerksamen Personen höchst präcis vorgetragen wird! Aber freilich ist hierbei an keinen Eclat, an keinen glänzenden Modebeifall zu denken, noch conventionelles Lob zu lucriren.

Gewissermaßen ein Parergon zu den Quartetten bildet das Trio in Gdur für Klavier, Violine und Violoncello (K.-V. 496, S. XVII. 6) vom 8. Juli 1786. Die Dreisätzigkeit, das Konzertieren und sogar Einzelheiten, wie z. B. das gavottenhafte Allegrettothema des Finales deuten darauf hin. Allerdings wird darin häufig auch auf eine andere Art konzertiert. Zwar wirkt die Nachbarschaft der Quartette sichtlich in der selbständigeren Führung des Cellos nach, indessen ist die ältere, generalbaßmäßige Art noch keineswegs überwunden. Manche Partien gemahnen an das Konzertieren innerhalb der Violinsonate, so daß also nur Geige und Klavier konzertieren, während das Cello mit dem Klavierbaß geht. In anderen ist wiederum die Wechselchörigkeit zwischen Klavier und Streichern nicht reinlich durchgeführt; so konzertieren z. B. in der Durchführung des ersten Satzes Klavierbaß und Cello, dann die Geige und die Oberstimme des Klaviers miteinander. Und endlich taucht auch, namentlich im Andante, der rein obligate drei- oder vierstimmige Satz statt des Konzertierens auf, — kurz, die Mannigfaltigkeit der Schreibweise ist bedeutend größer als in den Klavierquartetten und Violinsonaten. Freilich ist sie weniger das Ergebnis bewußten Strebens als einer gewissen Unsicherheit; der Stil des modernen Klaviertrios ist noch nicht erreicht. Um so geschlossener ist dagegen der Gedankenaufbau des Werkes. Mozart hat kein zweites Trio von gleich gedrungener Einheitlichkeit geschrieben. Im Mittelsatz kommt gegen den Hauptgedanken überhaupt kein anderer auf. Er ist zugleich ein guter Beleg

für einen anderen Stilunterschied gegenüber den Klavierquartetten: das weit häufigere Auftreten des Kontrapunktes. Hierin gemahnt das Trio weit eher an die Streichquartette; es liebt es auch, gleich diesen aus an und für sich ganz unbedeutenden Neben= und Übergangsmotiven höchst reizvolle kontrapunktische Gespinste hervorzulocken (vgl. den Schluß des Andantes). Der Grundton des Ganzen, der schon im ersten Thema unmißverständlich angeschlagen wird, ist Energie und Entschlossenheit, die in den Variationen des Finales mit ihrem echten Rokokothema den Charakter frohen Kraftgefühls annehmen. Nur einmal stockt der frohe Zug, in der 4. Variation in Gmoll, einem der ergreifendsten Stimmungsbilder, die Mozart geschaffen hat. Wie an einer fixen Idee bleibt die Violine hier an dem kleinen Motiv:  haften und senkt sich dann bis zum g herab; darunter ergeht sich das Cello in resignierten Viertelgängen, und vollends das Klavier windet sich in verzweifelter Ziellosigkeit in Achteln darüber hinweg und kommt in seiner Oberstimme gleichfalls von dem flehenden Motiv nicht los. Wie banges, schweres Seufzen und Fragen klingt's aus der Mittelpartie, dann gleiten wir in die alte Trostlosigkeit zurück. Sätze wie dieser sind besonders geeignet, das kindische Geschwätz mancher Modernen von dem „unentwickelten Seelenleben" der älteren Meister Lügen zu strafen. Und wie schön und ergreifend wirkt dann die Befreiung in der schwärmenden Adagiovariation! Aber jenes hoffnungslose Bild hat sich in Mozarts Seele doch so tief eingenistet, daß er es nach dem Festglanz der letzten Variation noch einmal heraufbeschwört: trotz allem Widerstreben werden wir wieder in das trübe Gmoll hineingezogen, und kaum gelingt in dem etwas krampfhaft abgerissenen Schlusse der Ausweg ins Freie.

Zur konzertierenden Kammermusik zählt endlich auch das *Quintett für Horn, Violine, zwei Bratschen und Baß in Esdur* (K.=V. 407, S. XIII. 3), das sicher zwischen 1782 und 1784 für Leutgeb[1] geschrieben ist. Ein Quintett in strengem Sinne ist es nicht, weit eher könnte man es eine Hornsonate nach Analogie der Violinsonaten nennen, nur daß der Klavierpart von Streichinstrumenten aus=

[1] S. o. S. 51.

geführt wird. Es konzertieren darin fast ausschließlich nur Horn und erste Geige, die Unterstimmen beschränken sich darauf, zu begleiten. Die Form ist wiederum dreisätzig; dem Charakter nach scheint das Stück auf das Wesen des gutmütigen Leutgeb berechnet zu sein: nicht eben tief und bedeutend, aber voll gesunden und ursprünglichen Musikantentums; an einzelnen Stellen, besonders des Finales, bricht außerdem ein kräftiger Humor hindurch. Alles das läßt das Quintett den äußerlich weit anspruchsvolleren Hornkonzerten entschieden überlegen erscheinen.

Die beiden Violinsonaten in B- und Esdur (K.-V. 454, 481) verraten in ihren Dimensionen, ihrer Art des Konzertierens, ihrer Virtuosität, der Melismatik ihrer Mittelsätze und in manchen Einzelheiten die Nachbarschaft der Konzerte. Charakteristisch ist für sie der große Reichtum an Ideen, vor allem kantabler Natur, auch an Stellen, wo Mozart sonst figurative Themen bevorzugt, wie z. B. in den Schlußgruppen, und die Lust, mit der Form zu experimentieren. So holt K.-V. 454 nach einer im Geiste einer freien Phantasie gehaltenen Durchführungspartie[1] die eigentliche Durchführung am Beginn der Reprise nach und gestaltet dabei das Hauptthema ganz um, auch das Seitenthema wird jetzt durch eine ganz neue Übergangsgruppe eindringlich vorbereitet. In K.-V. 481 wird in der Durchführung Mozarts altes Lieblingsthema aus der Fdur-Messe[2] neu eingeführt und in Schobertschen Harmoniebogen durchgeführt; es erscheint dann in der Coda wieder, wobei es mit dem eigentlichen Schlußthema und dem bei der Reprise unterdrückten zweiten Teil des Hauptthemas kombiniert wird. Dergleichen, sowie die bunte Fülle und der Wechsel der Gedanken verleiht diesen Werken etwas Improvisatorisches, dessen man sich klar bewußt wird, wenn man z. B. die Cmoll-Sonate für Klavier allein (K.-V. 457) daneben hält. In K.-V. 454 hat Mozart sogar auf eine langsame Einleitung zurückgegriffen, zugleich ein vollendetes Beispiel für die Art des Konzertierens, die die von dem einen Instrument gebrachte Phrase alsbald mit echt Mozartscher Melismatik von dem anderen wiederholen läßt[3]. Das Allegro befolgt dagegen die andere Art, dasselbe Thema entweder auf beide

[1] Die spannende Kadenzierung nach der parallelen Molltonart Gmoll liebt Mozart an dieser Stelle nach älteren Vorbildern besonders, auch ist sehr charakteristisch das rasche Umbiegen nach Bdur. [2] I 374. [3] Das spannende Klaviermotiv mit den drei Sechzehnteln findet sich auch in der Serenade K.-V. 361, vgl. 181 f.

Instrumente zu verteilen oder der Violine selbständige oder imitatorische Gegenmelodien zu geben. Der Schwerpunkt beider Werke beruht aber auf ihren langsamen Sätzen. Edler und tiefer empfundene Elegien hat Mozart kaum geschrieben. Stellen wie die zu Beginn des zweiten Teiles von K.-V. 454 mit ihrer verhaltenen Glut oder die auf beide Instrumente verteilte Wiederholung des Hauptthemas mit ihrem verschlungenen Übergangsgesang vergißt man nicht so leicht wieder. Dabei erscheinen, besonders vor der Rückkehr ins Hauptthema, Partien von unerhörter harmonischer Kühnheit, die vor allem die Enharmonik in originellster Weise ausnützen, Träumereien von echt Mozartscher Romantik. Die Krone bildet das Adagio in Asdur von K.-V. 481 in Rondoform, dessen bei jeder Wiederholung neu variiertes Thema für Mozarts Art zu variieren typisch ist. Die beiden von der Geige vorgetragenen Seitensätze in Fmoll[1] und Desdur aber sind wahre Perlen edlen Gesanges; der zweite führt außerdem in seiner Schwärmerei weit hinweg von der Haupttonart und zaubert schließlich das Bild des Hauptthemas in Adur vor, ganz nach der Art der Rondos von Ph. E. Bach — es ist zugleich das einzige Mal, daß die Violine damit bedacht wird; allerdings kehrt es gleich darauf in Asdur wieder. Dasselbe Spiel entwickelt sich in der Coda nochmals, wird aber durch die enharmonische Verwechslung von Edur (Fesdur) und die darauf folgende, hier zweifellos etwas frostig wirkende Arienkadenz abgebrochen. Von den Schlußsätzen ist der von K.-V. 454 ein Rondo mit gleichfalls sehr gesangsmäßigen Seitensätzen und sehr ausführlichen und geistvollen Rückleitungen ins Hauptthema[2], der von K.-V. 481 einer der in den Violinsonaten überhaupt beliebten Variationensätze, über ein wienerisch-französisches Thema; die zweite und vierte Variation ragen besonders hervor, jene durch ihre feine chromatische Melismatik im Klavier, diese durch ihre Selbständigkeit dem Thema gegenüber; sie ist ein fein durchgearbeitetes Charakterstück für sich. Die beiden letzten sind Doppelvariationen; eine entzückende motivische Coda beschließt den Satz.

Das äußerlich glänzendste Instrumentalwerk dieser Zeit ist die **Sinfonie in Cdur** (K.-V. 425, S. VIII. 36), am 3. November zu

---

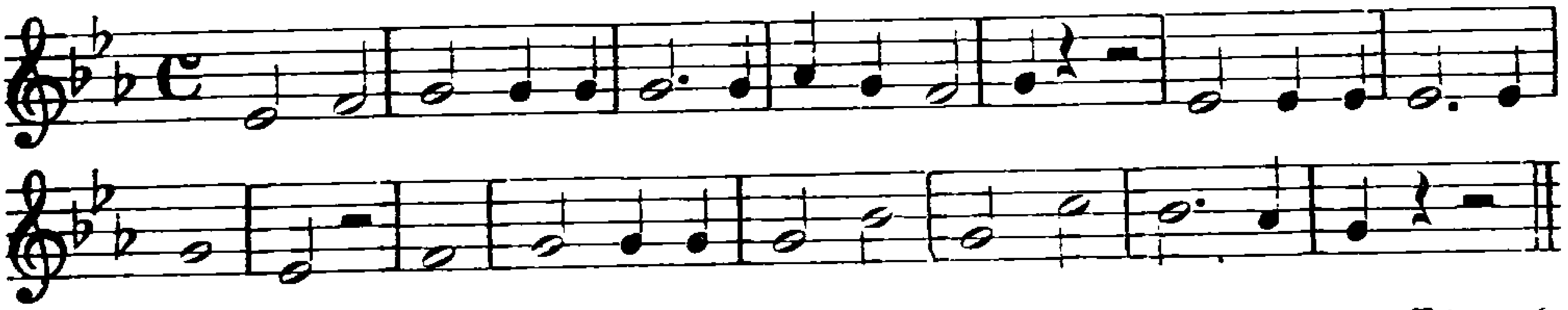
[1] Der Beginn kehrt im 1. Finale der Zauberflöte („Mir klingt der Muttername süße") in Dur wieder. [2] Man beachte besonders die Rückführung nach der zweiten Episode, wo wiederum die Dominante von Gmoll eine große Rolle spielt.

Linz vollendet (s. o. S. 42). Sie trägt noch stärker als ihre Vorgängerin in Ddur die Züge J. Haydns[1]. Das lehren gleich die langsame Einleitung mit ihrem Übergang von spannendem Pathos zu träumerischem Sinnen und die rauschende Forte-Wiederholung des im übrigen echt Mozartschen Allegrothemas; auch die Bewegung der Bässe unter dem folgenden strammen Marschthema ist Haydnsch. Aber alle diese bisweilen geradezu demonstrativen Äußerungen der Kraft münden regelmäßig in Partien von merkwürdig versonnenem Gepräge aus, das durch eine ganz eigentümliche Führung der Bläser noch gesteigert wird; man beachte z. B. den leisen Nachhall, den die Bläser dem hier die Stelle des Seitenthemas vertretenden Fortegedanken in Emoll nachsenden. So hängt Mozart auch der diesmal breit ausgeführten Schlußgruppe noch ein von den ersten Geigen allein vorgetragenes Thema an, das von Hause aus, wie so oft in den Werken dieser Periode, als Rückgang gedacht ist, aber in der Durchführung sehr bald zur Hauptperson wird und dabei erst seinen eigentlichen, sehnsuchtsvoll drängenden Charakter offenbart; auch in der Coda, die hier ebenfalls ziemlich lang ausgesponnen ist, kommt Mozart wieder darauf zurück, ein Beweis dafür, wie wichtig ihm der Gegensatz der Stimmungen in diesem Werke war. Auch im Andante geht es nicht ohne scharfe dynamische Akzente und bedeutungsvolle Bläserwirkungen ab, man denke nur an das barsche g, das die Bläser im Seitengedanken den Streichern immer wieder entgegenhalten, und an den Beginn der Durchführung; auch hier schwingt sich übrigens ein ursprüngliches Übergangsmotiv allmählich zum eigentlichen Helden auf. Die Haydnschen Züge sind in diesem Satze ebensowenig zu verkennen wie im Menuett: gleich die Verdoppelung des ersten Themas durch die untere Oktave gehört dazu. Das Trio bringt, wie gelegentlich auch in den Streichquartetten, keinen Wechsel der Tonart, aber trotzdem einen sehr gemütvollen Kontrast zum Hauptsatz. Das Finale beginnt mit seinen dynamischen Gegensätzen wiederum Haydnsch, auch sein Seitenthema knüpft an einen bekannten Gedanken Haydns an, setzt ihn aber alsbald mit der Synkope sozusagen unter einen erhöhten seelischen Druck, und vollends seine Fortsetzung mit

[1] I 903 f. Sie weist im Keim bereits den Bau der späteren Introduktionen auf, die zwischen das spannende Pathos des Anfangs und das modulatorische, auf Grund eines kurzen Motivs sich vollziehende Hingleiten nach der Dominante noch eine gesangsmäßige Partie einschieben (vgl. K.-V. 504).

dem auf Vorhalten durch alle Stimmen dahinwandernden Motiv von drei Achteln, das die Stimmung mehr und mehr ins Schmerzliche und Gedrückte hineintreibt, trägt den unverkennbaren Stempel Mozarts. Erst allmählich kehrt der alte festliche Frohsinn zurück. Die abermals auf einem früheren Nebengedanken aufgebaute Durchführung atmet durchaus Haydnschen Geist. Sie läßt jenes Motiv eine staunenswerte Skala von Empfindungen durchlaufen, von stillem Träumen bis zu anmutigem Scherz und zu trotziger Kraft, und zwar in einem deutlich fühlbaren An- und Abschwellen des Affekts[1]; recht nachdenklich, mit einem chromatischen Lieblingsmotiv Mozarts, wird schließlich die Reprise wieder erreicht. Die ganze Sinfonie kann sich an Bedeutung zwar mit ihren großen Nachfolgerinnen nicht messen, trägt aber doch in den Gefühlskreis der Gesellschaftssinfonie spezifisch Mozartsche Seiten hinein: männliches Feuer und sinnige Nachdenklichkeit in ihrem charakteristischen Wechsel.

Eine der eigentümlichsten Orchesterschöpfungen Mozarts ist dagegen die Maurerische Trauermusik (K.-V. 477). Schon der äußere Klang trägt Ausnahmecharakter (s. o. S. 79), noch mehr aber die musikalische Gestaltung. Sie ist von straffer Geschlossenheit, insofern der Anfang am Schlusse wiederkehrt; das Kernstück bildet ein zuerst von Oboen und Klarinetten, dann von den gesamten Blasinstrumenten vorgetragener liturgischer Cantus firmus[2]:



Wir finden Mozart also hier wieder auf dem Gebiete der Choralbearbeitung, und in dieser Hinsicht ist unser Stück ein unverkennbarer Vorläufer der entsprechenden Sätze der Zauberflöte und des Requiems.

---

[1] Auch an dieser Partie nehmen die Bläser einen höchst bedeutungsvollen Anteil.

[2] Mozart hat die Melodie auf einem Beiblatt besonders notiert, um sich bei der Ausführung nicht zu irren. Sie hatte offenbar ihre besondere Bedeutung. Nach J II[4] 118 geben die ersten 5 Takte den ersten Psalmton mit der ersten Differenz (nach dem Kölner Antiphonar) wieder, das Folgende scheint eine lokale Kompilation mehrerer Psalmtöne für den bei Begräbnissen üblichen Bußpsalm Miserere mei Deus. Die Melodie des ersten Gliedes findet sich unter den römischen Differenzen vom Anfang des sechsten Psalmtones, die Melodie des zweiten kommt im siebenten Ton vor.

Höchst genial ist aber die ans Dramatische streifende Art, wie diese Weise eingeführt und fortgesetzt wird. Vier schwere Seufzer in den Bläsern beginnen; sie beschwören, während der letzte in den Oboen verklingt, eine unstät suchende Achtelfigur in den Geigen herauf, die schon im dritten Takte in ein gewaltsames Forte ausmündet. Von jetzt an gehen Bläser und Streicher ihre eigenen Wege, jene mit getragenen, immer wieder von Forteausbrüchen geschüttelten Motiven der Trauer, diese mit abgerissenen rhapsodischen Zwischenrufen, die in leidenschaftlichem Schmerz gegen die düstere Stimmung anzukämpfen scheinen. Marschmotive mischen sich ein, und zwei Bläserstöße kündigen das Nahen des eigentlichen Trauerzuges an, der mit dem Cantus firmus die Szene betritt. In der ersten Zeile erscheint die Weise noch keineswegs als die Trägerin der finsteren, unerbittlichen Majestät des Todes, sondern eher im antiken Sinne in milder, freundlicher Verklärung; auch der Eindruck, den sie in den Geigen hervorruft, ist zwar Erregung, aber ohne scharfe Schmerzensausbrüche — ein äußerst feiner psychologischer Zug. Erst wie der ganze Bläserchor einsetzt und der Zug in voller Nähe angelangt ist, da bricht auch das Leid fessellos hervor. Zu den dröhnenden Marschrhythmen, die jetzt im Basse einherschreiten, ertönt jenes rhapsodische Motiv, nunmehr in ununterbrochener, seltsam zerklüfteter Melodik, gleich einzelnen gewaltsamen Stößen, die das geängstete Herz erschüttern. Was schließlich übrig bleibt, sind eine ratlos hin und her irrende Synkopenfigur in den Geigen und einige abgerissene Seufzer in den Bläsern. Nochmals erhebt sich die schneidende Klage, dann erscheinen die Motive des Anfangs wieder, in ebenso knapper als drangvoller Steigerung nach Cmoll zurückkehrend. Schon bei dem Quartsextakkord tritt aber piano ein. Die Coda, die noch folgt, ist unverfälschter Mozart: tiefe Wehmut in dem chromatischen Gang der Bläser, dazu ein stilles Schluchzen in den Geigen. Pianissimoakkorde beschließen das Stück mit dem unerwarteten, fromm verklärten Cdur-Akkord. Es ist Mozarts musikalisches Bekenntnis vom Tode: kein titanisches Ringen mit einem unentrinnbaren Feind — der Tod als solcher hat keine Schrecken für ihn; was er fühlt, ist nur der Schmerz der Trennung, und ihm gibt er sich rückhaltlos hin, ohne sich ganz von ihm niederbeugen zu lassen.

Die **Tänze** aus dieser Zeit (1784; K.-V. 461—463, S. XI. 16—18) weisen den früheren gegenüber einen bedeutenden Fortschritt auf. Die

Menuette sind zwar der Form nach sehr knapp (je acht Takte Hauptsatz und Trio), auch verlassen manche niemals den Boden der Haupttonart, aber trotzdem sind sie voll launiger und geistreicher Einfälle, ohne den straffen Tanzcharakter zu überschreiten. Das Trio bildet meist einen gefühlvollen Gegensatz zum Hauptteil; hier finden sich auch besondere Instrumentaleffekte, wie das beliebte Zusammengehen von erster Geige und Fagott in Oktaven. Weit anspruchsloser sind die Kontretänze, eine Gattung, die sich überall, wo französischer Einfluß herrschte, besonderer Beliebtheit erfreute. Sie bestehen aus zwei oder mehreren flotten Sätzchen im $^2/_4$-takt, gelegentlich auch einem Mineur, mit Wiederholung des Anfanges. In K.-V. 463 hat Mozart Menuett und Contredanse verbunden, und zwar so, daß acht gesangsmäßige Menuettakte in langsamem Tempo (Nr. 2 schreibt sogar Adagio vor) einen vollständigen Kontretanz einrahmen, eine offenbar damals in Wien ebenfalls sehr beliebte Kombination. Für die Orchestration ist die bei allen derartigen Tänzen übliche Dreistimmigkeit des Saitenorchesters, zwei Violinen und Baß, charakteristisch.

Die großen Klavierkonzerte

Aus den uns bereits bekannten Gründen[1] nimmt das Klavierkonzert in Mozarts Schaffen während dieses Zeitraums den größten Raum ein. Er hat in den Jahren 1782—1786 fünfzehn Werke dieser Art geschrieben; die Entstehungszeit und äußere Veranlassung wurden bei der Mehrzahl bereits erwähnt[2]. Von den übrigen müssen die in F-, A- und Cdur (K.-V. 413—415, S. XVI. 11—13) in der zweiten Hälfte 1782 entstanden sein, da sie Mozart im Januar 1783 auf Subskription herausgab; er schrieb am 28. Dezember 1782 dem Vater[3]:

> Die Concerten sind eben das Mittelding zwischen zu schwer und zu leicht, sind sehr brillant, angenehm in die Ohren, natürlich ohne in das Leere zu fallen; hie und da können auch Kenner allein Satisfaktion erhalten — doch so, daß die Nichtkenner damit zufrieden seyn müssen, ohne zu wissen, warum.

Das Fdur-Konzert (K.-V. 459, S. XVI. 19) entstand am 11. Dezember 1784 und gehört mit denen in D- und Adur (K.-V. 451, 488) zu den Stücken, die er für sich oder für einen kleinen Zirkel Liebhaber und Kenner zurückbehielt[4]. Das letzte in dieser Reihe in Cdur (K.-V. 503, S. XVI. 25) entstand am 4. Dezember 1786 zu Wien.

---

[1] I 1011 ff. [2] I 1006, 1014 ff. Außerdem liegen zahlreiche Entwürfe aus dieser Zeit vor (K.-V. Anh. 56—61). Ein Konzertrondo in A dur vom 19. Okt. 1782 ist bis auf einige Lücken in der Instrumentation vollendet (K.-V. 386); ein weiteres in D dur wurde für das D dur-Konzert (K.-V. 175) im März neu geschrieben (K.-V. 382), s. I 390. [3] B II 202 ff. [4] B II 280. Auch bei der Krönung Leopolds II. in Frankfurt hat es Mozart mit K.-V. 537 zusammen gespielt, weshalb es mitunter neben diesem gleichfalls als „Krönungskonzert" bezeichnet wird, vgl. Köchel S. 431 f.

Über die Konzerte in Es-, B-, D- und Gdur (K.-V. 449, 450, 451, 453) äußert sich Mozart am 26. Mai 1784[1]:

Ich bin nicht imstande, unter diesen beiden Konzerten eine Wahl zu treffen — ich halte sie beide für Konzerte, welche schwitzen machen. Doch hat in der Schwierigkeit das ex B den Vorzug vor dem ex D. Übrigens bin ich sehr begierig, welches unter den 3 Konzerten ex B, D und G Ihnen und meiner Schwester am besten gefällt. Das ex E♭ gehört gar nicht dazu. Das ist ein Konzert von ganz besonderer Art und mehr für ein kleines als großes Orchester geschrieben — also ist die Rede nur von den 3 großen Konzerten. — Ich bin begierig, ob Ihr Urteil mit dem hiesigen allgemeinen und auch meinem Urteil übereinkömmt; freilich ist es nötig, daß man sie alle 3 mit allen Stimmen und gut producirt hört.

Im äußeren Bau unterscheiden sich diese Konzerte kaum von ihren Vorgängern, besonders dem Esdur-Konzert (K.-V. 271) von 1777 (I 514 ff.), wohl aber der inneren Einrichtung nach. Die Dreisätzigkeit wird nie verlassen; an die Stelle des Rondos treten nur in zwei Fällen, in K.-V. 453 und 491, Variationen, aber beide Male auf Allegrothemen; darin mag man, wie in so manchen anderen Punkten, französischen Einfluß erkennen. Aber auch in den einzelnen Sätzen behält Mozart das alte, im wesentlichen von J. Chr. Bach festgestellte Gehäuse bei und sucht sich darin nur auf seine eigene Weise einzurichten. Das hängt mit Stil und Richtung der ganzen Gruppe im allgemeinen zusammen. Sie beugt sich noch dem Ideal der alten aristokratischen Gesellschaftskunst, an der der aufnehmende Teil, das Publikum, zum mindesten noch ebenso stark beteiligt ist wie der schaffende Künstler, sucht es aber bereits persönlich zu fassen und zu deuten[2]. Nur einzelne Werke, wie die beiden Mollkonzerte (K.-V. 466, 491), machen eine Ausnahme, verlassen den Boden der Tradition zugunsten des eigenen Urerlebnisses des Künstlers, und behandeln darum auch die Form am freisten und selbständigsten.

Das Hauptproblem des ersten, in Sonatenform gehaltenen Satzes, an dessen Lösung sich schon Chr. Bach abgemüht hatte[3], war das Verhältnis von Haupt- und Seitenthemen und die damit eng verbundene Frage nach deren Verteilung auf Tutti und Solo. Der

[1] B II 155. Von dem Esdur-Konzert bemerkt Mozart B II 254, daß es auch „a quattro ohne Blasinstrumenten“ gemacht werden könne, während die andern drei „ganz mit Blasinstrumenten obligirt sind und sie selten dergleichen Musique machen“. [2] Im allgemeinen vgl. F. Lorenz, W. A. Mozart als Klavierkomponist, 1866. C. Reinecke, Zur Wiederbelebung der Mozartschen Klavierkonzerte, 1891. A. Schering, Gesch. des Instrumentalkonzerts, S. 160 ff. [3] Schering, S. 149.

Möglichkeiten, es zu lösen, gab es verschiedene, und Mozart hat sich durchaus nicht etwa von vornherein für eine einzige davon entschieden, wie denn überhaupt die Freiheit von jeder Schablone einen der größten Reize dieser Konzerte bildet. Er ging aber auch zugleich von einer weit breiteren Grundlage aus an jenes Problem heran als Bach. Spielen doch in seine Werke nicht allein die damals gebräuchlichen Konzertarten herein, sondern auch die deutsche Instrumentalmusik in fast allen ihren Richtungen, besonders die Mannheimer und Wiener Sinfonik. Durchaus sinfonisches Gepräge tragen gleich die groß angelegten ersten Tuttisätze; sie weisen in dem breiten Schwung und in der Vielgliedrigkeit der Themen, sowie in der glänzenden Bläserbehandlung, namentlich in den ersten Werken, auf Mannheim hin, während die späteren mehr nach Wiener Art die feinere Durchbildung der Bläserpartien, aber auch eine straffere thematische Einheitlichkeit anstreben[1]. So entstehen große sinfonische Themengruppen, nur daß sie nicht, wie in der Sinfonie, in der Dominant-, sondern in der Haupttonart schließen; ganz deutlich ist vor allem die Scheidung von Haupt- und Seitenthemen, und die Frage dabei ist nur die, ob die hier erscheinenden Seitenthemen später vom Solisten für den ganzen Satz als solche anerkannt werden oder nicht. Da ist es denn zunächst von Wichtigkeit festzustellen erstens, daß sämtliche Tuttiseitenthemen als Gegensätze zu den Hauptthemen gedacht sind und meist Gesangscharakter tragen, und zweitens, daß Mozart, einem bestimmten Typus Bachs folgend, dazu neigt, diese Themen in der Haupttonart zu bringen[2]; nur K.-V. 449 macht mit seinem scharf betonten Dominantschluß auch hierin eine Ausnahme. Mozart strebt also wohl einen Gegensatz an, führt ihn aber vorerst nicht bis zur vollen Schärfe durch; er liebt es in diesen Tuttis überhaupt, die Grundtonart scharf zu betonen und nur flüchtig zu modulieren. Man vergleiche dazu besonders K.-V. 459 und 491, während das andere Mollkonzert (K.-V. 466)

---

[1] Nur K.-V. 449 macht eine Ausnahme. Hier sind die Bläser am unselbständigsten behandelt und könnten, wie Mozart selbst schreibt (s. o.), zur Not auch weggelassen werden. K.-V. 413 bringt im Hauptthema und der Schlußgruppe direkte Anklänge an J. Stamitz; später greifen die Schlußgruppen nach norddeutschem und Haydnschem Muster gerne auf die Hauptgedanken zurück. [2] Vgl. I 809 (Konzertante Sinfonie K.-V. 364). Beethoven geht hier schon in seinen drei ersten Konzerten ganz andere Wege. Das Tuttiseitenthema steht im C dur-Konzert in G moll, im B dur-Konzert in Des dur und im C moll-Konzert in Es dur. Alle drei Male wird es auch vom Solisten anerkannt.

das Seitenthema zwar in der Paralleltonart beginnen, aber alsbald wieder in die Haupttonart zurückgleiten läßt. Eine kleine Minderheit (K.-V. 413, 459) verzichtet überhaupt auf einen solchen Gegensatz im Tutti und führt ihn erst im Solo ein, und zwar nicht etwa gleich bei dessen Eintritt, sondern nachdem der Solist das Hauptthema ausführlich behandelt hat. Eine weit stärkere Gruppe dagegen bringt jenes Seitenthema an derselben Stelle des Solos, aber in der Dominanttonart, so daß sein gegensätzliches Wesen jetzt erst voll zur Geltung gelangt (vgl. K.-V. 453). Dazu kommt endlich noch eine weitere Gruppe, worin der Solist von jenem Seitenthema des Orchesters überhaupt keine Notiz nimmt, sondern an der Stelle, wo dieses eintreten sollte, ein neues bringt, wie z. B. in dem überhaupt an Themen besonders reichen B dur-Konzert (K.-V. 450) oder in den beiden Konzerten K.-V. 467 und 482, wo die betreffenden Seitenthemen sogar in der Molltonart der Dominante auftreten, und den beiden letzten Werken dieser Reihe. Dieser Antagonismus der beiden Seitenthemen erstreckt sich mitunter sogar bis in die Reprise hinein. Hier holt z. B. in K.-V. 450 der Solist das vorher übergangene Seitenthema des Tutti rasch noch nach. Man glaubt Mozart ordentlich die Lust anzumerken, mit der er jenem Problem immer wieder neue Seiten abzugewinnen suchte.

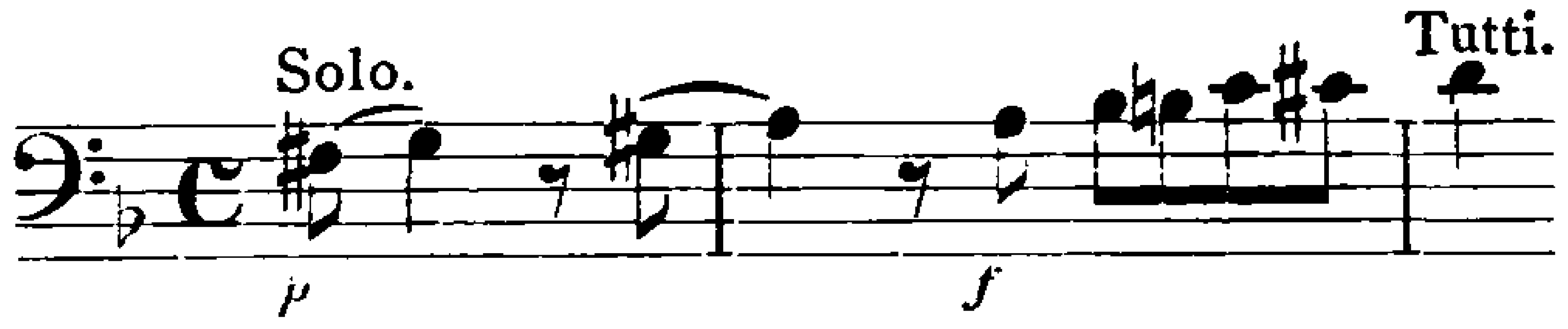
Mit den großen sinfonischen Anfangstuttis ist der Hauptanteil des Orchesters, besonders in thematischer Hinsicht, erschöpft. Wohl tritt es noch an den althergebrachten Stellen, am Schluß der Themengruppe, sowie am Beginn und Schluß der Reprise, hier die freie Kadenz des Solisten einrahmend, geschlossen auf, aber ohne neue Gedanken, in der Hauptsache bekräftigend und abschließend. Nur ausnahmsweise (K.-V. 459) fällt ihm nach Erledigung des Hauptthemas durch den Solisten noch die Einführung des Seitenthemas zu; für gewöhnlich besorgt dies der Solist jedoch selbst und läßt das Orchester höchstens nachträglich an dem neuen Gedanken teilnehmen.

Auch die Einführung des ersten Solos geschieht, besonders in den späteren Konzerten, auf höchst mannigfaltige und geistreiche Weise. Wohl besteht durchweg das Bestreben, den Solisten an den Anfangsgedanken des Tutti anknüpfen zu lassen, aber diese Anknüpfung geschieht in einzelnen Fällen bereits variierend (K.-V. 413), in andern aber auf einem Umweg mittelst eines selbständigen Einschiebsels, als brauchte der Solist Zeit, um überhaupt in Gang zu kommen (K.-V. 450), oder als hätte er nicht übel Lust, seine eigenen Wege zu gehen, und

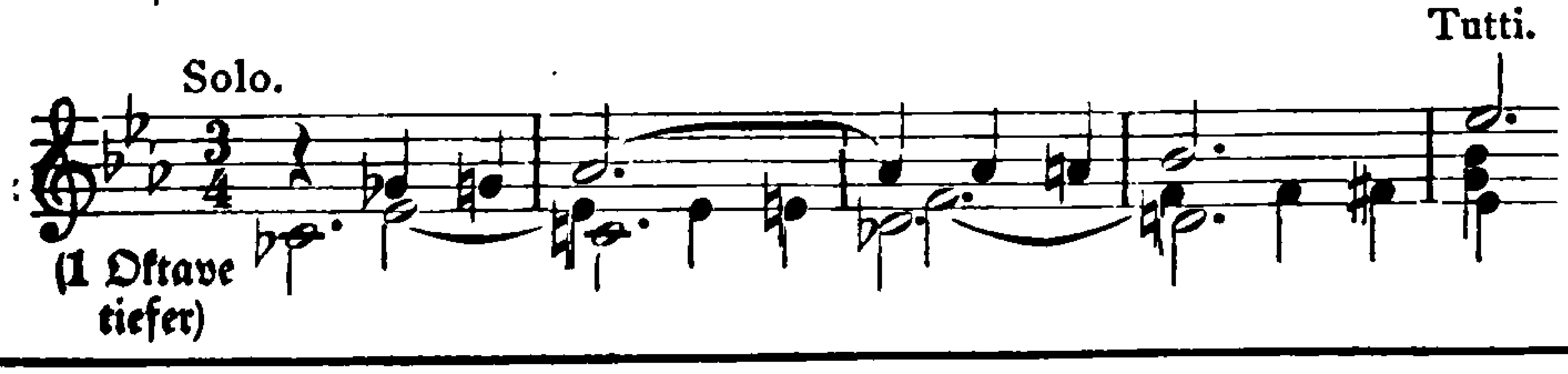
müßte erst durch das Orchester zur Ordnung zurückgeführt werden (K.=V. 467). Es liegt entschieden etwas Improvisatorisches in diesen Partien; wie der Solist sich in der großen Kadenz am Schluß als Improvisator empfiehlt, so stellt er sich hier als solcher auch vor. Namentlich die beiden Mollkonzerte führen ihre Soli besonders schön ein und deuten schon dadurch ihre Sonderstellung in der ganzen Reihe an. Im Dmoll=Konzert beginnt der Solist mit einem neuen, außerordentlich ausdrucksvollen und schon auf Beethoven vorausweisenden Gedanken, der sich des schweren seelischen Druckes durch inniges Flehen zu entledigen sucht. Aber schon beim Hinzutreten des Orchesters verfällt er einer seltsamen, nervösen Unruhe, die alsbald die Wiederkehr des düsteren Hauptthemas zur Folge hat; dem Solisten bleibt nun nichts mehr übrig, als dessen unheimlichen Schritt in einer halb trotzigen, halb verzweifelten Figuration zu begleiten. Und ähnlich ist es im Cmoll=Konzert: auch hier beginnt das Klavier zuerst selbständig, wird aber dann durch das wild im Orchester dazwischenfahrende Hauptthema in dessen Gefühlssphäre hineingezwungen. Schon hier zeigt es sich deutlich, daß dem Verhältnis von Tutti und Solo ein auf Gegensätzen beruhender seelischer Vorgang zugrunde liegt. In K.=V. 503 geht dem Wiedereintritt des Hauptthemas sogar eine lange, dialogisch beginnende, dann aber frei virtuos im Klavier verlaufende Zwischenpartie voraus. Die Regel ist allerdings, daß der Solist, allein oder vom Orchester begleitet, das Hauptthema aufnimmt. Mitunter umspielt er es figurativ, in selteneren Fällen (K.=V. 415) hält er sich dem Orchester gegenüber thematisch durchaus selbständig. Die Weiterentwicklung des Hauptthemas schlägt bald eigne Pfade ein; je mehr wir uns dem Seitenthema nähern, desto virtuoser geht es, wie überhaupt in allen Übergangspartien, im Klaviere zu. Noch stärker ist dies beim Abschluß der Themengruppe, vor dem Eintritt des Tutti, der Fall. Das sind stets besonders spielfreudige Partien, die zugunsten virtuoser Glanzentfaltung den Schluß mit der Trillerkadenz immer wieder hinausschieben. Die Durchführungen sind weit mannigfaltiger als in allen übrigen Kompositionsgattungen aus dieser Zeit: solche, die nach älterem Brauche ganz neue Themen einführen (K.=V. 414, 415, 453, 488), stehen neben streng thematischen (K.=V. 413, 459). Jedoch liegt das Entscheidende bei diesen Partien nicht auf dieser Seite, sondern in der ebenso überraschenden als geistvollen Wiederbelebung, die hier dem alten Schobertschen Prinzip der Phantasiedurchführungen

zuteil wird[1]. Der Schwerpunkt liegt auf der in fortwährendem Flusse befindlichen Harmonik, die denselben Gedanken meist unverändert durch die verschiedensten Tonarten dahintreibt. Ein bestimmtes Ziel wird dabei gar nicht angestrebt, die Bewegung als solche ist durchaus die Hauptsache, die von ihr getragenen, zuerst primitiv-akkordlichen, in den späteren Werken thematischen Motive dienen lediglich der Verstärkung des harmonischen Rückgrates, von einer Durchführung im strengen Sinn ist nicht die Rede. Dieses meist auf Baßsequenzen aufgebaute harmonische Gerüst wird nun von einem besonders reichen Figuren- und Passagenwerk des Solisten umsponnen, der hier den Höhepunkt seiner Virtuosität erreicht. Es sind zum Teil höchst romantische Fahrten, die wir da auf kühn geschwungenen Bogen nach einem unbekannten, immer wieder verschleierten Ziele antreten; nur am Anfang oder Schluß stehen, wie meist bei Schobert, gleichsam als Brückenköpfe kleinere, melodisch und harmonisch plastischer gestaltete Sätzchen. In den beiden Mollkonzerten ist dasselbe Durchführungsprinzip höchst genial dem Gedankengang des Ganzen eingeordnet.

Der Eintritt der Reprise ist auch in diesen Werken Mozarts selten das Ergebnis groß angelegter Affektspannungen, wie sie Beethoven besonders liebt[2]. Er erfolgt vielmehr entweder ganz unvermittelt, wie aus dem Nebel heraus, oder vermittelst eines ganz kurzen, sei es trotzigen oder verträumten Anlaufs, wie z. B. in K.-V. 466 durch die beiden echt Mozartschen Takte:



Ja, Mozart legt es mitunter geradezu darauf an, etwa angelegte Spannungen kurz vor der Entladung noch ganz überraschend zu brechen. So hat er z. B. in K.-V. 449 bereits den Dominantorgelpunkt erreicht, schiebt nun aber unmittelbar vor dem Eintritt der Reprise noch vier versonnene Takte ein:



[1] I 87f. [2] Zu diesen Ausnahmen gehört das Cmoll-Konzert.

Die Reprise zieht zunächst wie früher das erste Tutti und Solo zusammen, wodurch dieser Teil stark verkürzt wird. Hier ist ein Punkt, an dem sich die Ergiebigkeit von Mozarts Phantasie besonders bewährt. Kaum eines der Konzerte gleicht hier dem andern, erkennbar ist nur das Bestreben, beide Klangkörper auf engerem Raume miteinander konzertieren zu lassen. Die Verkürzung schließt nicht aus, daß einzelne Gedanken gelegentlich erweitert werden (K.-V. 453) oder gar das in der Durchführung neu eingeführte Thema nochmals auftaucht (K.-V. 488); auch werden die Themen öfters anders angeordnet. Im allgemeinen aber verlaufen die Reprisen regelmäßig. Die Einführung der freien Kadenz entspricht dem früheren Brauch. Selten tritt darnach der Solist nochmals in Tätigkeit, wie z. B. in K.-V. 491 mit dem höchst poetischen, wie in nächtigem Dunkel verschwindenden Abschluß.

Die Mittelsätze weisen der Mehrzahl nach zwei- oder dreiteilige Liedform auf, wobei am Schlusse noch eine meist höchst poetische Coda hinzutritt. Seltener erscheint die Variationenform (K.-V. 450, 456) oder das Rondo (K.-V. 451, 466, 482, 491), wobei Mozart die französische Form, Hauptsatz mit einem Mineur oder Majeur, bevorzugt; in K.-V. 466 weist schon die Überschrift „Romanze" auf Frankreich hin. Die auftretenden Themen sind meist beiden Parteien gemeinsam. Entweder beginnt der Solist mit dem vollständigen Thema, und das Orchester wiederholt es, oder umgekehrt; häufig wird dasselbe Thema auch auf beide verteilt. Der Hauptschwerpunkt ruht indessen mehr auf dem Solisten, und dessen Hauptaufgabe ist hier nicht die Entfaltung glänzender Virtuosität (die in den früheren Konzerten noch häufige freie Kadenz verschwindet später bezeichnenderweise vollständig), sondern im gesangsmäßigen Vortrag und in der geschmackvollen Kunst der Ornamentik. Nirgends zeigt sich Mozarts fein verästelte und dabei so ausdrucksvolle Art zu verzieren, die wir in früheren Werken namentlich in bestimmten Adagiovariationen antrafen[1], in so vollendeter Weise als in den Varianten des Solisten zu den vom Tutti vorgetragenen Hauptthemen dieser Konzerte (vgl. gleich K.-V. 415). Auch kommt es in diesen Sätzen mit Ausnahme derer mit Mineur-Episoden dem Komponisten weit weniger auf eine scharfe Gegensätzlichkeit der Themen an, als auf die Einheit der Stimmung. Deshalb nehmen die meisten Seitenthemen den Gefühlsgehalt der Hauptthemen ergänzend und erweiternd auf, statt einen Umschlag des Affekts zu

[1] I 907.

bringen. Daher rührt die wunderbare Einheitlichkeit aller dieser Sätze, die dem Lyriker Mozart ein glänzendes Zeugnis ausstellen. Hier ist aber zugleich auch der Punkt, wo er den traditionellen Typus durch das Feuer seines Genius am meisten von allen Schlacken des Zeitlichen und Modischen befreit hat. Jede Spur des „Galanten" im damaligen Sinne, wie wir es bei Johann Christian, dagegen weit weniger bei Philipp Emanuel Bach finden, ist aus diesen Sätzen getilgt. Wohl steht auch Mozart in manchen davon noch auf dem Boden der älteren Anschauung, die hier ein Idyll oder eine Elegie forderte, aber es ist alles persönlich gefaßt und jede Konvention verschwunden. Dagegen geht durch die meisten, gleichwie durch die von ihnen abhängigen Mittelsätze der Kammermusikwerke mit Klavier[1], ein neuer Zug des Sinnens und Träumens, der sie in Verbindung mit einem berückenden Zauber des Klangs und der Melodik geradewegs zu einem besonderen Typus auch innerhalb des Mozartschen Schaffens selbst macht. Er hat wohl Tieferes, aber nichts Holderes und Süßeres geschrieben. Die Nachbarschaft der Gesangsmusik ist ganz unverkennbar; bald nähern wir uns der französischen Ariette, bald dem ernsten deutschen Singspiellied, bald der empfindsamen italienischen Arie. Und doch fühlt man stets, daß der Träger dieses Gesanges eben das Instrument ist. Noch heute gibt es keine Stücke, an denen sich die Fähigkeit eines Pianisten, kantabel zu spielen, besser erproben könnte. Man vergleiche vor allem dazu das Andante von K.-V. 467, einen der schönsten Sätze in seiner Art: es besteht eigentlich nur aus einem fortlaufenden Gesange des Klaviers, der vom Orchester in den zauberhaftesten Klangfarben umspielt wird. Aber auch diese Träumereien haben ihre romantischen, ja manchmal erschreckenden Strecken. Da ist schon in K.-V. 414 das verträumte Ausspinnen der Schlußphrase des Orchesters, dann der vielsagende fünftaktige Eingang, der in K.-V. 453 dem eigentlichen Thema voraufgeht, die äußerst kühne Modulation in K.-V. 449 und vieles andere.

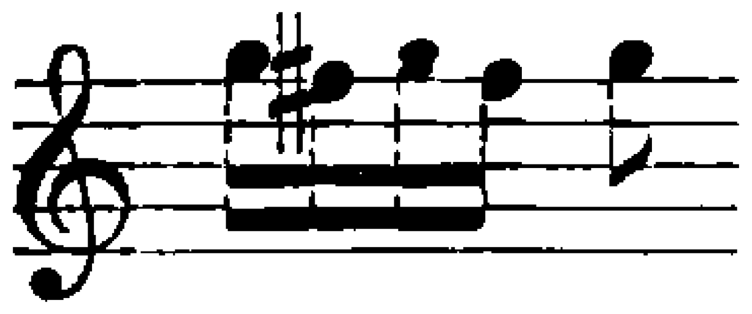
Die Finales tragen mit Ausnahme der beiden Variationensätze von K.-V. 453 und 491 sämtlich Rondoform, trotzdem sie mit Ausnahme von K.-V. 466 nicht als Rondos bezeichnet sind[2]. Der französische Einfluß, der schon in den Mittelsätzen gelegentlich am Werke gewesen war, tritt hier noch deutlicher zutage, und zwar nicht allein

[1] S. o. S. 186. Am deutlichsten zeigt sich die Verwandtschaft in K.-V. 450, 459, 482. [2] Auch das »Tempo di Minuetto« von K.-V. 413 ist ein solches.

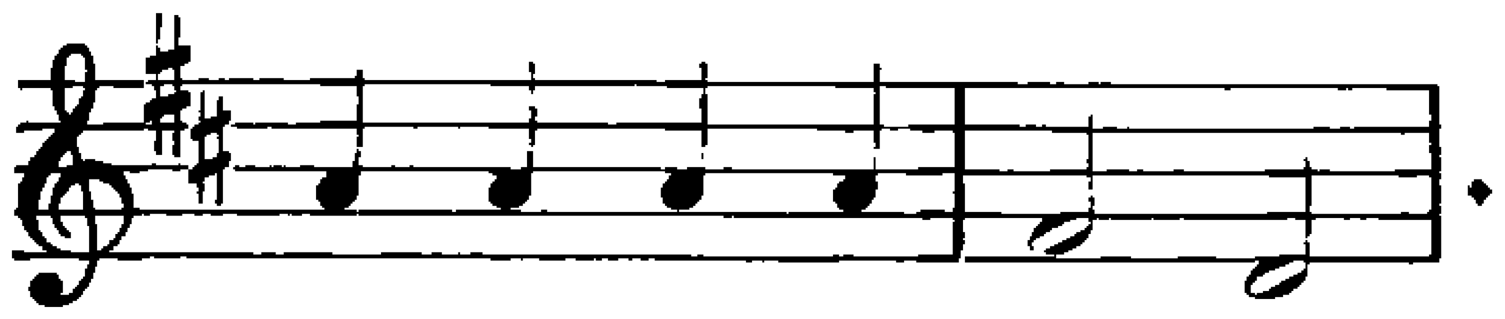
in der Wahl, sondern auch in der Ausgestaltung dieser Form, ja sogar bis in die Thematik hinein. Sein Hauptkennzeichen ist die Einfügung einer großen Mollepisode als Mineur, die nur bei einer kleinen Minderzahl fehlt. Am einfachsten liegen die Dinge da, wo dieses Mineur überhaupt die einzige Episode bleibt (K.-V. 449), am sinnfälligsten dort, wo noch ein Tempowechsel hinzutritt (K.-V. 415). Im allgemeinen bleibt es jedoch nicht bei der einen Episode, sondern es gesellen sich noch weitere hinzu, so daß eine Verschmelzung des französischen Typus mit dem italienischen stattfindet. Das Gewöhnliche sind drei Nebenthemen, von denen das in Moll nicht immer, aber doch zumeist die Hauptrolle spielt, so daß sich also die Form abacada ergibt; manchmal sind es sogar vier oder fünf Episoden (K.-V. 415, 488, 503). Die erste steht bald in der Dominant-, bald in der Haupttonart, löst sich jedoch in diesem Falle von dem Hauptgedanken so deutlich ab und geht auch im weiteren Verlauf so sehr ihre eigenen Wege, daß sie durchaus als selbständiger Gedanke zu gelten hat. Diese Form wird nun aber mit einer staunenswerten Fülle von Geist und Phantasie behandelt; mehr und mehr tritt auch hier das Streben nach Einheitlichkeit hervor. So führt z. B. in K.-V. 449 das Hauptthema dermaßen die Vorherrschaft, daß auch die Mollpartie kaum dagegen aufkommt. Manchmal weist der Satz die Themenfolge und Modulationsordnung des Sonatensatzes auf, nur daß die Durchführung fehlt (K.-V. 466), in anderen Fällen (z. B. K.-V. 459) mischt sich unversehens das Hauptthema in völlig freier Form in den Gang der Episoden und fordert schalkhaft oder trotzig sein Herrenrecht. Besonders geistvoll aber ist die Art, wie die einzelnen Themen im Verlaufe des Satzes umgestellt und neu miteinander kombiniert werden. Da erwartet man z. B. nach einem breit angelegten Rückgang, womöglich mit Motiven aus dem Hauptthema, mit Sicherheit auch dessen Eintritt: plötzlich marschiert an seiner Statt ein Nebenthema auf, und derartiger Überraschungen sind es noch viele andere. Dem entspricht die Anordnung von Tutti und Soli, für die sich überhaupt keine Regel aufstellen läßt. Nur die Hauptthemen werden für gewöhnlich von beiden nach- oder im Wechsel miteinander vorgetragen, im übrigen herrscht volle Freizügigkeit. Bald übernimmt diese, bald jene Partei die Führung, hier spinnt das Orchester ein Thema in Sequenzen weiter, umrankt von virtuosem Passagenspiel des Solisten, so daß sich ähnliche Wirkungen ergeben wie in den Durchführungen der ersten Sätze,

dort hält die eine Partei, meistens der Solist, ihr Thema hartnäckig fest und überläßt es dem andern Teil gar nicht oder erst nach langem Widerstreben, auch fängt das Orchester gelegentlich in sich selbst zu konzertieren an, so daß aus den zwei Parteien drei werden. Meist ist es ein geist- und gemütvolles Spiel, oft auch die reine Freude an der sinnlich schönen Klangwirkung, die sich hier kundgibt; in den bedeutenderen Konzerten kommen daneben aber auch tiefere seelische Konflikte zum Austrag.

Mozart liebt es, die letzte Wiederkehr seiner Hauptthemen zu großen Codapartien auszuspinnen, und gerade diese tragen den untrüglichen Stempel seines Geistes. Sie entwickeln sich gewöhnlich aus dem der Kadenz des Solisten folgenden Schlußtutti[1] und tragen in den meisten Fällen einen höchst persönlichen Zug, indem sie entweder eine Seite des Stimmungsgehaltes des Vorhergehenden noch einmal besonders betonen oder aber geradezu das Fazit des Ganzen ziehen. So greift Mozart in K.-V. 415 auf das kleine Motiv des Hauptsatzes:



zurück, das allmählich von den Geigen bis in die Bässe hinabsteigt und hier in geheimnisvollem Schnurren den Satz beendet. In K.-V. 449 und 453 erscheint der Hauptgedanke frei variiert mit Tempowechsel, in 450 taucht eine wahrhaftige Jagdmusik, eine »chasse«, auf[2], in K.-V. 466 aber bringt die Coda sogar, ein bei Mozart seltener Fall, die Lösung der trüben Mollstimmung in hellem Ddur. Mozart schwelgt hier geradezu in behaglichem, traulichem Glück, besonders mit den halb humoristischen Hornklängen:



Zu den Rondos Ph. E. Bachs für Klavier, die nicht allein zu den bedeutendsten Kompositionen dieses Meisters, sondern zu den eigentümlichsten Klavierwerken der ganzen Zeit gehören[3], hat Mozart in diesen Sätzen nur sehr lose Beziehungen, weit losere als z. B. gleich in seinem kleinen Rondo in Ddur (K.-V. 485). Nach Inhalt und

[1] Keine Kadenz haben K. 413 und 488. [2] Ihr Keim liegt in der Fanfare von T. 16ff. [3] „Unter die Saitenspiele des neuen Jerusalem gehören gewiß auch Bachische Rondos" heißt es bei Cramer, Magazin I 35.

Form sind die Bachschen Rondos weit freier und subjektiver gehalten, als seine Sonaten[1], das geistige Ziel dagegen ist dasselbe, nämlich die Abwandlung eines Themas in immer neuen Gestalten und Farben. Nur spricht dabei nicht die straffe Logik, sondern die freie künstlerische Phantasie das letzte Wort. Sie entfaltet hier eine geradezu unerschöpfliche Beweglichkeit in der Art, wie die Themen immer neu beleuchtet werden. Bald werden sie variiert, bald plötzlich abgebrochen und ganz neu fortgesponnen, vor allem aber erhalten sie eine immer wieder andere harmonische Grundlage und wandern bei ihrer jeweiligen Wiederkehr durch die entlegensten Tonarten dahin. Überhaupt ist die Harmonik dieser Rondos von einer ganz erstaunlichen Kühnheit und geht jeder hergebrachten, festen Modulationsordnung geflissentlich aus dem Wege. Ihre Neuerungen beschränken sich nicht auf die Übergangspartien, sondern ziehen die Grundelemente des ganzen Baues mit herein; kein Wunder, wenn unter diesen Umständen Züge auftauchen, die weit über die klassische Zeit hinaus in die romantische vorausweisen. Aber auch in der Erfindung sind diese Werke eigentümlicher als der Durchschnitt der Sonaten. Ihre Themen sind alle ganz ausgesprochene Charakterköpfe, und ihr Zusammenhang mit den Rondos des jungen Beethoven ist, besonders was den schwärmerisch innigen Typus anlangt, ganz unmißverständlich[2]. Kurz, diese Rondos zeigen neben den Phantasien die andere, den neuen Zeitideen zugewandte Seite von Bachs Wesen. Schon ihre ganze Tonsprache gemahnt mit ihren zahlreichen Interjektionen, Fragezeichen, beredten Pausen und Fermaten, ihren plötzlichen Stimmungsumschlägen u. a. fühlbar an den Stil von Sturm und Drang, nur daß Bach immer wieder Sinn für Geschmack und Logik genug bekundet, um das überhitzte Wesen jener Poeten zu vermeiden.

Kaum einer dieser Grundzüge zeigt sich in den Mozartschen Finalrondos. Sie halten sich weit enger an die französisch-italienische Tradition. Man betrachte daraufhin gleich ihre Themen: es ist derselbe rhythmisch pikante, lebensprühende Geist, nur vom Feuer des Mozartschen Genius durchglüht, und namentlich die Themen im ₵-takt in gleichen Vierteln (wie in K.-V. 449 und 453) sind deutliche Abkömmlinge französischen Geblüts. Aber das Temperament kommt vor der Originalität, und ebenso ist es mit der Verarbeitung: ihr Ziel ist der

[1] I 81 ff. [2] Vgl. z. B. das D dur-Rondo der „Zweyten Sammlung der Claviersonaten usw." von 1780 mit Beethovens Schlußrondo der Sonate op. 7.

möglichst glänzende und farbenprächtige Wechsel der Erscheinungen, wenn auch unter der Führung eines Hauptgedankens, aber nicht die Abwandlung dieses Hauptgedankens selbst. Am weitesten entfernt sich Mozart in der Harmonik von Bach: nur ein einziges Mal (K.-V. 467) erscheint das Hauptthema nicht in der Haupttonart. Im allgemeinen herrscht für die Grundgedanken eine feste Modulationsordnung, die für gewöhnlich nur die nächsten, quintverwandten oder parallelen Tonarten kennt. Nicht als fehlte diesen Stücken der Drang nach einer originelleren Harmonik, aber er äußert sich nur in den Partien des Weiterspinnens und Überleitens, nicht beim Aufstellen der Themen selbst. Ohne den Kunstwert dieser Schlußsätze zu schmälern, kann man fast behaupten, sie seien noch echtere Gesellschaftsmusik als ihre beiden Vorgänger[1]; jedenfalls bedeuten sie die sinngemäße Krönung des ganzen Gebäudes, und Mozart handelte nur wieder aus seinem feinen Stilgefühl heraus, als er hier auf die damals zwar modernere, aber einem ganz anderen Empfindungskreis angehörende Bachsche Form verzichtete.

Die Variationensätze sind mit Ausnahme des Finales von K.-V. 491 denen der Streichquartette an Tiefe nicht gewachsen, beweisen aber doch aufs neue Mozarts Kombinationsgabe und Klangsinn. Das Thema läßt Mozart stets vom Tutti vortragen und dann in der ersten Variation durch den Solisten, vom Orchester harmonisch leicht gestützt, figurieren. Die folgenden dagegen sind regelmäßig Doppelvariationen, d. h. jede Wiederholung der beiden Thementeile wird, entweder in verwandter oder gegensätzlicher Weise, neu variiert. Das Verhältnis von Tutti und Soli spielt dabei eine entscheidende Rolle, und zwar gibt Mozart entweder das Thema dem Orchester und läßt es vom Solisten in raschen, oft sehr leidenschaftlichen Figuren umspielen, oder er trennt beide Parteien, so daß jede wieder einen anderen Grundzug des Themas steigernd hervorhebt. Die dritte Variation des Mittelsatzes von K.-V. 456 und die fünfte des Finales von K.-V. 453 sind typische Beispiele dafür. Mozart liebt es dabei, die Tuttipartien nur den Bläsern zu geben, weshalb gerade diese Variationen besonders reich an schönen Klangwirkungen sind, und die Streicher als leichte harmonische Stütze dem Solisten beizugesellen. Moll-(oder Dur-)Variationen sind stets vertreten, dagegen fehlen die sonst üblichen Adagiovariationen. Von seinem allgemeinen Grund-

[1] Ausnahmen bilden auch hier die beiden Mollkonzerte.

satz, nur den Grundcharakter seines Themas zu steigern, nicht aber, wie es Beethoven tut, ihm neue Seiten abzugewinnen, ist Mozart in diesen Variationen noch weniger abgewichen als sonst, mit einziger Ausnahme der Codavariationen. Im Schlußpresto von K.-V. 453 schimmert das Thema am Anfang nur noch ganz schwach durch, statt dessen entspinnt sich ein höchst spannendes, prickelndes Spiel mit italienisch-festlichem Lärm und Buffogekicher, dem seltsam versonnene Ostinatobässe mit einem Seufzermotiv darüber antworten, bis sich schließlich das Thema selbst im Klavier wieder jubelnd emporschwingt und die Bläser mit gutem Humor seine letzte Phrase weiterführen. Weniger ausgedehnt ist die Coda von K.-V. 491, aber auch sie schaltet vollständig frei mit dem Thema und faßt das ganze leidenschaftliche Stimmungsbild nochmals wie in einem Brennpunkt zusammen[1].

Es ist, als hätte Mozart in seinen Konzerten erproben wollen, bis wie weit sich der Geist dieser Gesellschaftsmusik mit dem subjektiven Empfinden des Künstlers vereinigen ließe. Stand er doch selbst noch mit einem guten Teil seines Wesens auf dem Boden der alten Ordnung mit ihrer ritterlichen Lebensfreude und geistigen Regsamkeit. So sind diese Konzerte wahre Musterbeispiele einer Kunst geworden, an der Publikum und Künstler gleichen Anteil haben. Gesellschaftseindrücke und eigene künstlerische Erlebnisse spielen fortwährend durcheinander. Bald machen sich diese, bald jene mehr geltend, doch verschiebt sich auch hier, wie man deutlich beobachten kann, der Schwerpunkt des Schaffens vom Publikum mehr und mehr auf den Künstler. Die beiden Mollkonzerte gehen nach dieser Richtung am weitesten. Mit ihnen hat Mozart wenigstens ideell an Ph. E. Bach angeknüpft, der in seinen Mollkonzerten ebenfalls derartige subjektive und leidenschaftliche Töne anschlägt; in der übrigen Literatur gehören Mollkonzerte zu den seltenen Ausnahmen. Das Konzert in der Don-Giovanni-Tonart Dmoll[2] trägt einen besonders romantischen Zug, denn es mischt düsteres, bis zur Verzweiflung grüblerisches Sinnen mit überschwenglicher, verklärter Innigkeit[3]. Auf einen durchaus tragischen Ton ist dagegen das Cmoll-Konzert gestimmt mit seinem

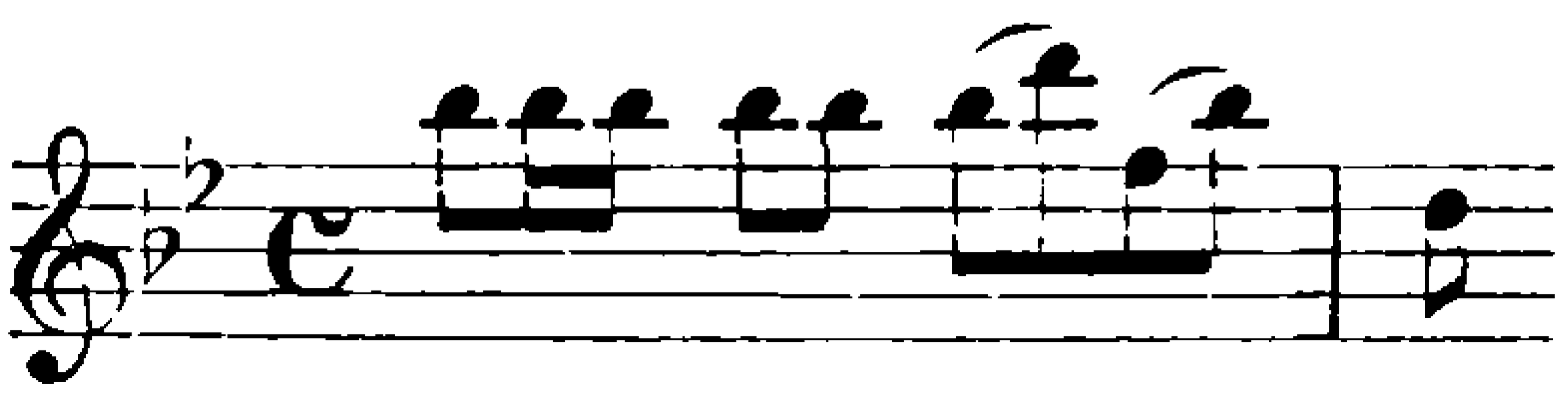
[1] Vgl. Beethovens begeistertes Urteil darüber, Thayer-Riemann, Beethoven II S. 78. [2] Das einzige bisher von Chr. Bach nachgewiesene Mollkonzert steht gleichfalls in Dmoll, vgl. M. Schwarz SIMG II 448. [3] Es enthält verschiedene, aus andern großen Werken bekannte Melodietypen. Gleich der erste Satz beginnt im Baß mit dem italienischen Ouvertürenthema der Jupitersinfonie, darüber

titanischen Trotz im ersten, außerordentlich einheitlichen Satz und dem echt Mozartschen unwirschen, gelegentlich sogar bösartigen Humor im letzten. Auch der Mittelsatz bringt nur mit seiner gleichfalls romanzenartigen, rührenden Hauptmelodie hellere Töne, die Seitenthemen dagegen suchen des seelischen Druckes zwar nicht durch Trotz, aber doch durch inniges Flehen Herr zu werden. Diese beiden Werke waren wirklich fremde Gäste in den Wiener Konzertsälen, und es ist kein Zufall, daß gerade in ihnen der Konzertbegriff am schärfsten entwickelt ist. Aber auch von den übrigen erweist sich jedes einzelne als ein geschlossenes Stimmungsbild. Sie sind außerdem vorzügliche Belege für Mozarts Tonartenästhetik. Deutlich hebt sich die lichte, sonnige Anmut der Adurstücke (K.-V. 414, 488) von dem festlichen Glanz des Ddur- (K.-V. 451) und der gemesseneren, männlichen Heiterkeit des Gdur-Konzertes (K.-V. 453) ab. Den drei Konzerten in Cdur (K.-V. 415, 467, 503) ist sämtlich eine kraftvolle, mitunter etwas steifleinene Würde gemein, die im letzten, dank dem charakteristischen Wechsel von Dur und Moll, beständig mit allerhand dunklen Unterströmungen zu kämpfen hat. Der Zahl und Bedeutung nach ragen die Konzerte in B-Tonarten noch mehr hervor, am meisten die beiden in Esdur (K.-V. 449, 482), die die ganze dunkle Pracht und Hoheit der von Mozart in dieser Tonart geschriebenen Stücke enthalten. Ein intimeres, besonders durch die Nähe von Gmoll häufig ins Schmerzliche spielendes Gepräge tragen dagegen die Bdur-Stücke (K.-V. 450, 456), während die in Fdur (K.-V. 413, 459) wiederum energischere, ja bisweilen harte Töne anschlagen. Auch der Stil weist bei aller Verwandtschaft doch merkliche Unterschiede auf. Während die einen Konzerte die bis zur Lässigkeit lockere Art der landläufigen Unterhaltungsmusik bekunden, wenden die andern von Anfang an ein höheres Maß von Kunst auf (K.-V. 453) und versteigen sich bisweilen sogar zu kontrapunktischen Bildungen (K.-V. 415, 459); namentlich legen aber die späteren besonderen Wert auf thematische Einheitlichkeit[1]. Es sind durchaus nicht immer die Haupt-

steckt in den Synkopen der ersten Geigen das Hauptthema des Andantes derselben Sinfonie. Der letzte Satz ist mit seinem gebrochenen Akkordanlauf dem Thema des Finales der Gmoll-Sinfonie verwandt, während der Hauptgedanke der Romanze dem „Veilchen"-Typus angehört, s. I 269. Die Skizze eines anderen Anfangs des Finales enthält die Offenbacher Partitur von K.-V. 450.

[1] In K.-V. 456 ist sogar das Thema des Finales mit dem des Andantes verwandt.

gedanken, von denen Mozart ausgeht, sondern ebenso häufig Nebenmotive, die sich anfangs oft recht unscheinbar ausnehmen. Es ist wie in einer Debatte, wo ein Teilnehmer plötzlich aus den Ausführungen seines Vorredners einen bestimmten Gedanken, der diesem selbst zuerst gar nicht so wichtig erschien, herausgreift, um darüber mit ihm auf Tod und Leben zu disputieren. So versteift sich im ersten Satze von K.-V. 456 in der Durchführung das Orchester zunächst auf das übermütige Motiv der Schlußgruppe:



das dann auch, in etwas manierlicherer Form, der Solist übernimmt.

Von den starken französischen Einflüssen in diesen Konzerten ist schon öfters die Rede gewesen. Zu ihnen gehören auch die ziemlich häufigen Marschthemen der Anfangstutti (K.-V. 415, 453, 459), die für das französische Konzert jener Tage typisch sind[1].

Es ist überhaupt nicht ohne Reiz, die Thematik dieser Konzerte mit der etwa der Serenaden oder auch der Sinfonien zu vergleichen. Der eigentlich volkstümliche Wiener Geist macht sich nur in einzelnen Schlußsätzen geltend, und das lärmende Pathos der italienischen Sinfonie fehlt so gut wie ganz. Auch hier fühlt man deutlich das Ideal dieser aristokratischen Kunst: sie verlangte vom Künstler zwar Geist und sprühenden Witz, soviel er nur immer aufbringen mochte, verpönte aber das Volkstümliche, in dem sie nur plebejische Derbheit zu erkennen geneigt war.

Was an diesen Konzerten besonders fesselt, sind die Klangwirkungen, die sich nicht allein durch das Konzertieren zwischen Orchester und Klavier, sondern auch innerhalb des Orchesters selbst ergeben[2]. Niemals zuvor hatte Mozart die Bläser- und Streichergruppe in seiner Orchesterkunst so vielseitig und geistvoll verwendet. Da haben wir, besonders in den großen sinfonischen Anfangstuttis, die eigentümliche, enge Verschmelzung beider nach Mannheimer Art[3], noch häufiger allerdings jene feiner durchgebildete Wiener Klang-

[1] Schering S. 163. [2] Die Orchesterbesetzung ist verschieden. Fast die Hälfte aller Konzerte verlangt Trompeten und Pauken. Die alte neapolitanische Bläserbesetzung (Oboen und Hörner) findet sich nur in den ersten (K.-V. 413, 414, 449), später treten Flöten und Fagotte hinzu, von K.-V. 482 an auch Klarinetten. Die reichste Besetzung weist K.-V. 491 auf. [3] I 827 f.

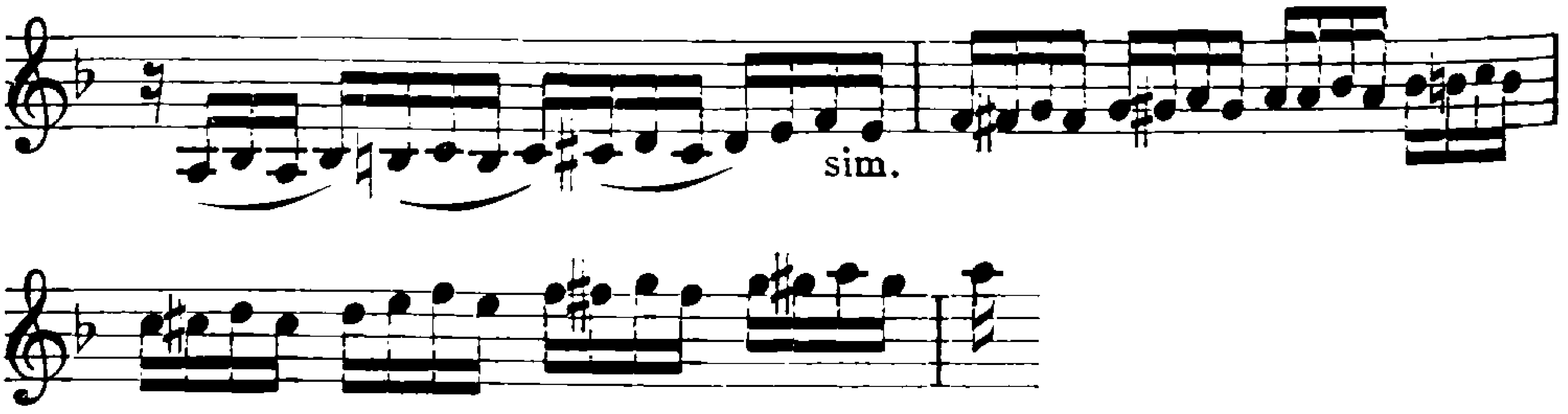
gruppenverteilung, die Mozart auch in seinen späteren Sinfonien bevorzugt. Er benützt sie namentlich dazu, um innerhalb des Tuttis selbst konzertierende Wirkungen hervorzubringen, so daß mitunter drei Klangkörper, Streicher, Bläser und Klavier, miteinander konzertieren. Ein schönes Beispiel dafür bringt eine Stelle in der Durchführung des ersten Satzes von K.-V. 451 (Part. S. 297 f.). Manchmal steuern die Bläser zur Melodie der Streicher nur kleine Echos bei, wie im Mittelsatz von K.-V. 411; in andern Fällen wird das ganze Thema zwischen beide Gruppen verteilt, wie gleich zu Beginn von K.-V. 450.

Mit seine eigentümlichsten Wirkungen erzielt Mozart indessen dadurch, daß er den Solisten bald mit den Streichern, bald mit den Bläsern konzertieren oder bald durch die einen, bald durch die andern begleiten läßt. Das waren neue und höchst überraschende Dinge für das damalige Wiener Publikum, das hier zum ersten Male im Konzert wirklich klassische Proben des neuen, vergeistigten Instrumentalstiles erhielt. Aber auch Mozart selbst hat ohne Zweifel in dieser Hinsicht an seinen Konzerten für die späteren Meisterwerke ungemein viel gelernt, die sich hier übrigens motivisch schon recht vernehmlich ankündigen[1]. So stellen die Klavierkonzerte z. B. den Violinkonzerten[2] gegenüber eine bedeutende Erweiterung des Konzertbegriffs dar, und zwar ist es besonders der dialogische Charakter, der zumal in der zweiten Hälfte dieser Reihe immer schärfer betont wird und in den beiden Mollkonzerten zu fast Beethovenschen Wirkungen führt. Allerdings liegt es in der ganzen Tendenz dieser Art von Kunst und der ihr entsprechenden Wahl der musikalischen Gedanken, daß sich jenes Dialogisieren selten zu scharfen Konflikten zuspitzt. These und Antithese, Wirkung und Gegenwirkung bewegen sich meist in *einer* Richtung, einander ergänzend und erweiternd, in Einzelheiten auch berichtigend, aber sie führen nie zu unversöhnlichen dramatischen Spannungen, bei denen der eine Teil vom andern allmählich zum Waffenstrecken gezwungen wird. Selbst in den beiden Mollkonzerten umspannen derartige Konflikte nie einen ganzen Satz, wie es z. B.

[1] So spielt im Finale von K.-V. 449 ein aus der Zauberflöte (Terzett Nr. 19) bekanntes Motiv eine große Rolle, und in der Schlußgruppe des ersten Satzes von K.-V. 453 taucht ein fühlbarer Anklang an das Allegrothema der Don-Giovanni-Ouvertüre samt chromatischer Tonstufe, Orgelpunkt und verminderter Akkordharmonie auf. [2] I 509 ff.

im Mittelsatz des Beethovenschen Gdur-Konzertes der Fall ist. Der Wettstreit gilt demselben Ziele, dem beide Parteien, jede ihren Kräften entsprechend, zustreben.

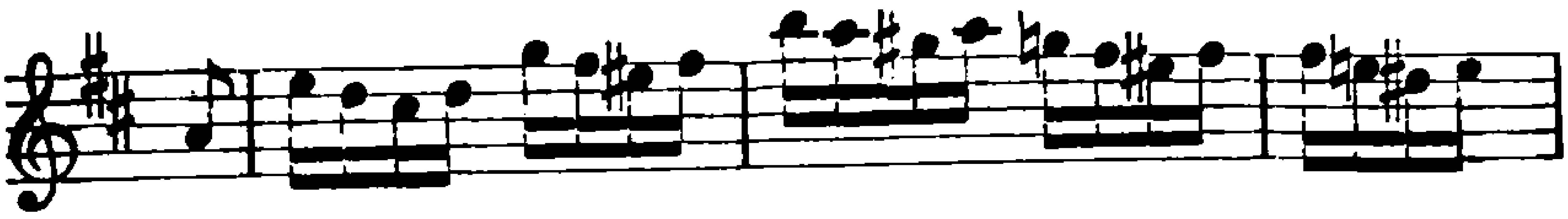
Auch der Klavierstil entspricht durchaus den allgemeinen Zielen dieser Kunst. Der Kontrapunkt kommt nur sehr selten und auch dann nur auf kurze Strecken zu Worte. Es ist sehr bezeichnend, daß es der Hörer oft kaum merkt, wenn z. B. die beiden Hände in doppeltem Kontrapunkt geführt werden, so leicht fließt die Entwicklung dahin. Nur an ganz wenigen Stellen scheinen die Studien bei van Swieten nachzuwirken, wie z. B. am Beginn der Durchführung von K.-V. 415. Im allgemeinen aber ist der Charakter durchaus homophon. Dazu stimmt die, wie wir sahen, in ihrer Grundstruktur sehr einfache Harmonik. Der Schwerpunkt liegt durchaus auf der Melodik. Dabei fallen dem Pianisten die beiden Hauptaufgaben gesangsmäßigen Vortrags und geschmackvollen Verzierens, und zwar im weitesten Sinne zu. Denn Mozarts figurativer Stil beruht zum größten Teil auf der schon in den ältesten Zeiten geübten Kunst des Auflösens größerer Notenwerte in kleinere (Umspielen eines Tons durch seine Nachbartöne), des Ausfüllens größerer melodischer Intervalle, des Brechens der Akkorde usw. Viele Figuren sind im Grunde nur ausgeschriebene Triller, wobei mitunter die für Mozart charakteristischen, engen chromatischen Fortschreitungen entstehen[1]:



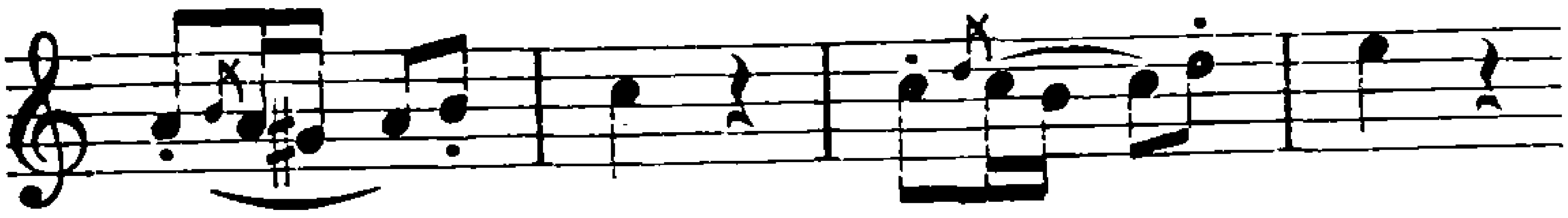
Auch wirkliche Trillerketten kommen vor, ebenfalls mit Vorliebe auf chromatischer Grundlage (vgl. die Mittelsätze von K.-V. 450 und 482) und oft zur Vorbereitung von Kadenzen[2].

Eine noch größere Rolle als der Triller spielt der Doppelschlag. Sehr lehrreich dafür ist die Art, wie im Finale von K.-V. 451 der Solist die Konturen des Themas in lauter Doppelschläge auflöst:

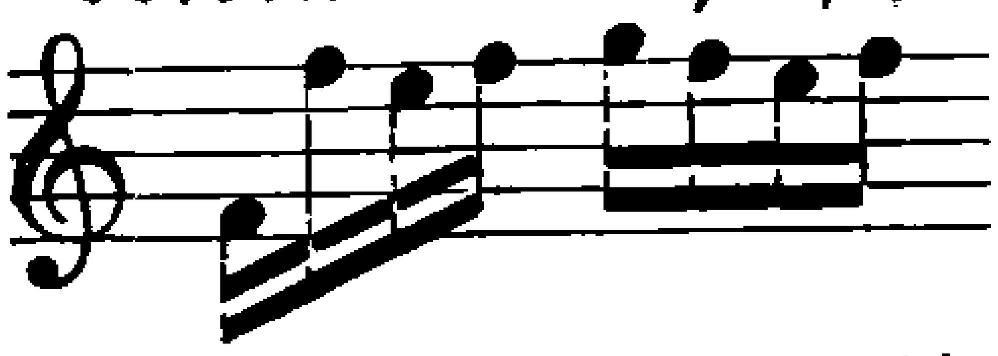
[1] K.-V. 466, Schluß des ersten Satzes. Die Phrasierung steht nicht im Original.
[2] K.-V. 414, erster Satz, 415, zweiter Satz.

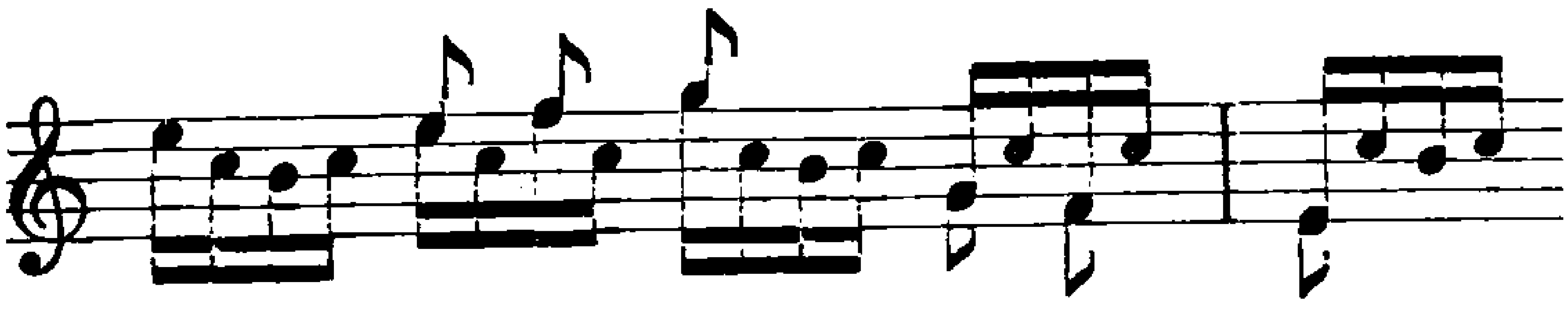


Auch die überhaupt bei Mozart besonders beliebte Form des Doppelschlags:

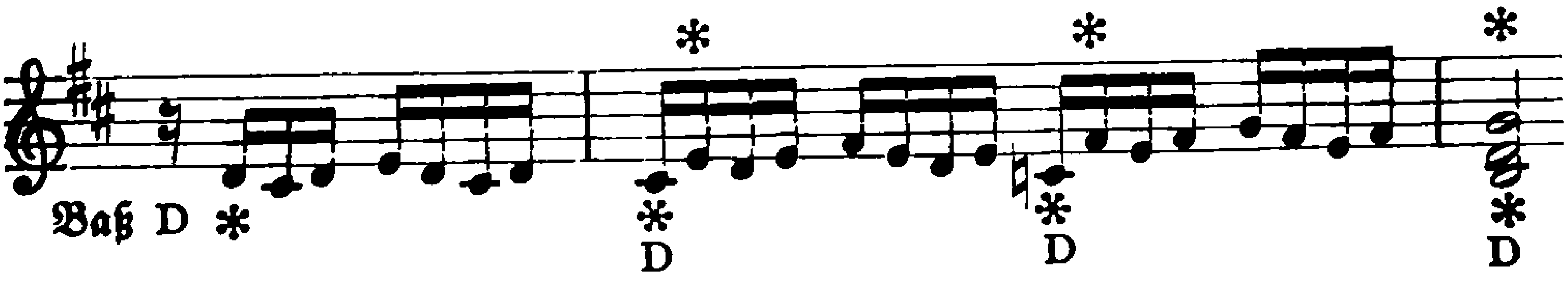


ist hier zu nennen; sie gehört zu den zahlreichen Mitteln, mit denen die damalige Zeit die melodische Linie zu beleben suchte. Man darf sie und ihresgleichen nur ja nicht als integrierende Bestandteile der Melodie selbst auffassen und Mozart auf ihr häufiges Erscheinen hin etwa des Mangels an Erfindung zeihen. Sie sind vielmehr rein figurativer Natur, Ornamente, wie sie ja auch aus der gleichzeitigen bildenden Kunst bekannt sind, mit der Bestimmung, den Grundriß nicht etwa zu ändern, sondern nur zu beleben.

Eine Kombination von Triller und Doppelschlag liegt in der in beiden Händen ziemlich häufig vorkommenden, schon der älteren Musik wohlbekannten Form  vor. Höchst reizvoll hat Mozart aber die Figuren weitergebildet, hinter denen eine Mehrstimmigkeit verborgen liegt, insofern eine Stimme mit Triller- oder Doppelschlagsfiguren einen Ton, meist die Quinte, festhält, während die andere darüber oder darunter eine selbständige Melodie andeutet. Hierher gehören das häufig vorkommende:

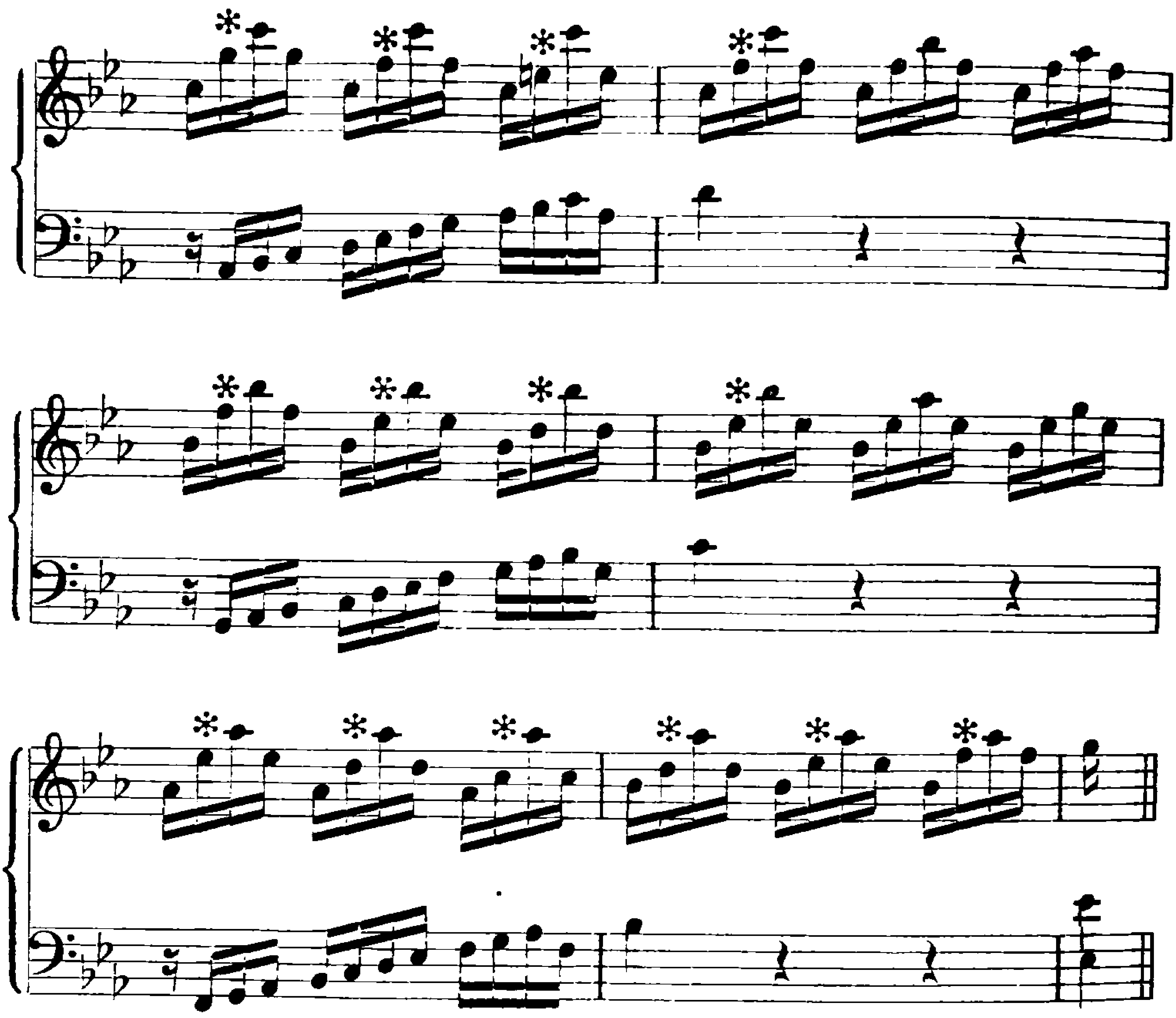


aber auch das an den älteren Stil gemahnende:

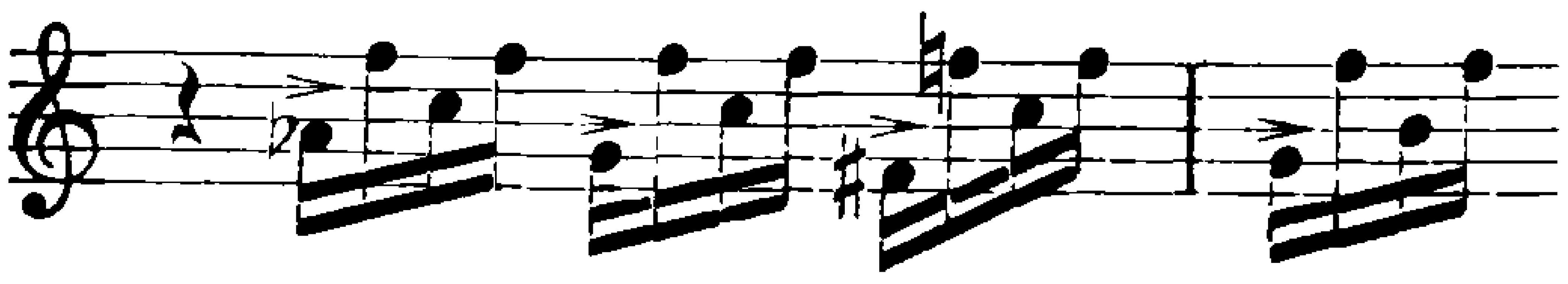


Es entsteht dadurch eine singende Figuration mit zwei oder mehr darin eingebetteten selbständigen Melodien, wie wir sie schon bei der

großen Cmoll-Phantasie beobachtet haben[1], vgl. folgende Stelle aus dem ersten Satze des Cmoll-Konzerts:

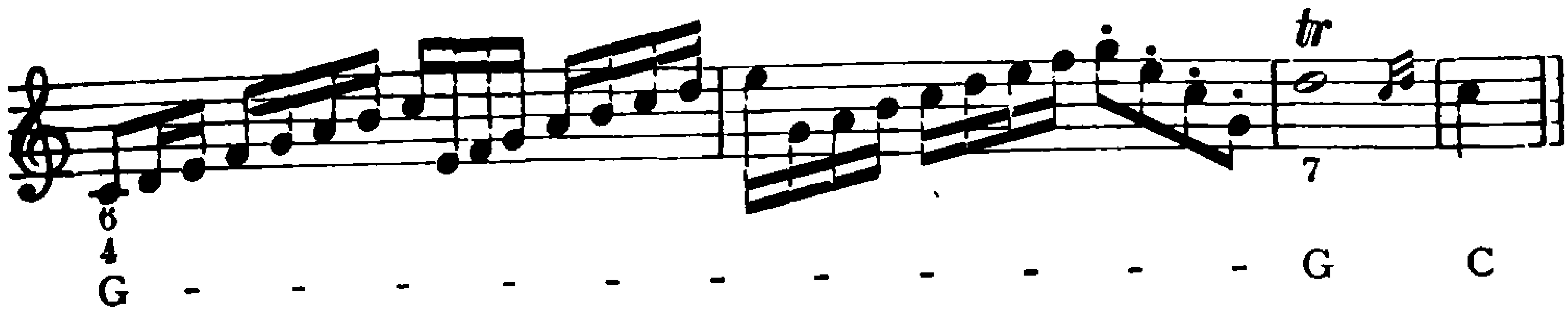


Es kommt dabei mitunter zu erheblichen Härten, wie z. B. bei der obstinaten Vorhaltsharmonie in der linken Hand unterhalb des Trillers auf d‴ in der rechten[2]:



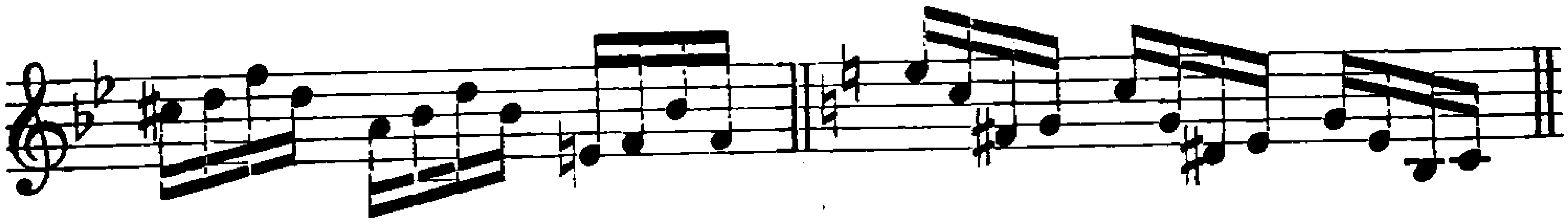
Damit sind wir bereits in das Gebiet des Akkordlichen geraten, das freilich mit dem Verzierungswesen im weiteren Sinne untrennbar verbunden ist. Denn auch ein großer Teil der einfachen Skalen dient bei näherer Betrachtung dazu, die Wirkung eines bestimmten Akkordes noch zu steigern. Das ist besonders bei der typischen Arienkadenz am Schlusse der Themengruppen der Fall:

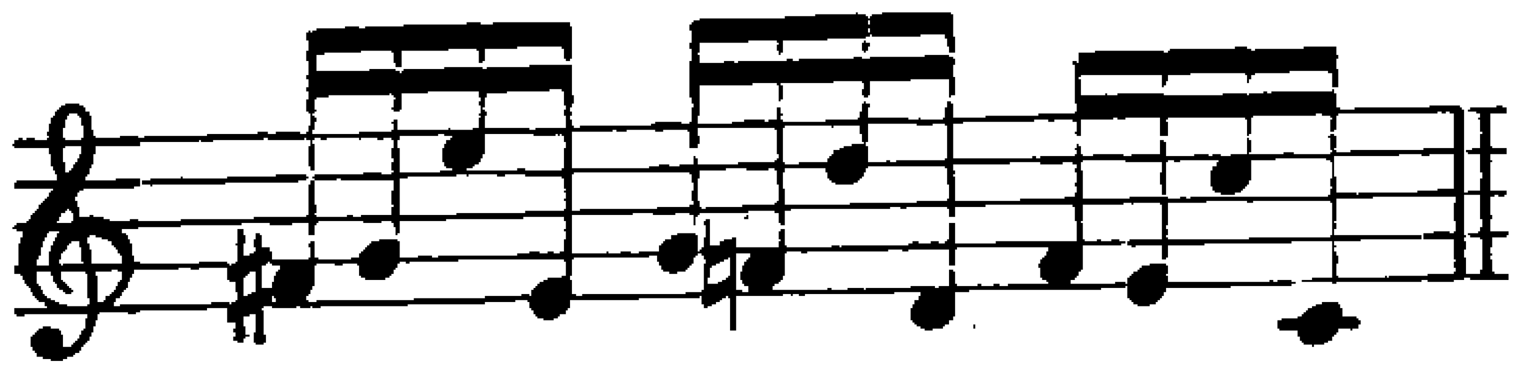
[1] S. o. S. 162. [2] K.-V. 503, S. 1.



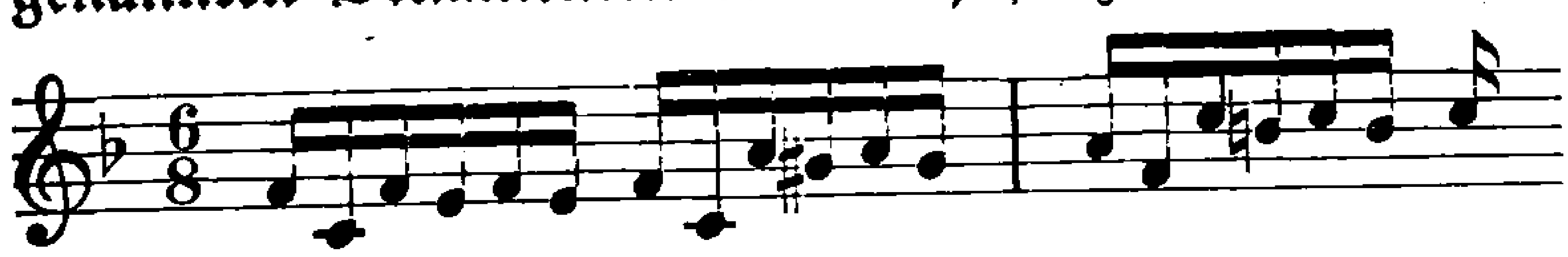
Hier ist alles zum Typus erstarrt, die auf Dreiklangsbogen wie Raketen aufschießenden Skalen, die schließlich die Achtelstakkatos wie Leuchtkugeln herabsinken lassen, der prasselnde Triller und der damit unlöslich verbundene Albertische Baß.

Das eigentliche Akkordpassagenspiel hat Mozart mit außerordentlicher Feinheit durchgebildet, von den einfachsten Formen der Brechung bis zu den verwickelteren, mit Einflechtung alterierter Stufen. Gewöhnlich hält er dabei an einem Motiv von vier Noten fest, von denen drei dem Akkord angehören, während die dritte zu einer davon meist einen alterierten Vorhalt von unten bildet:

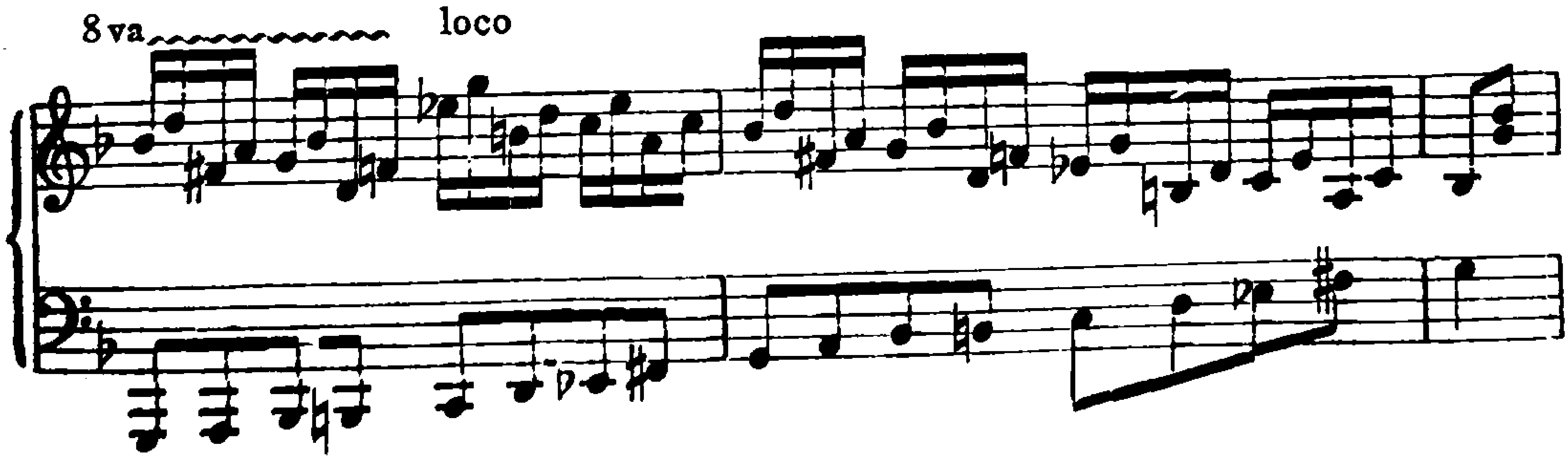




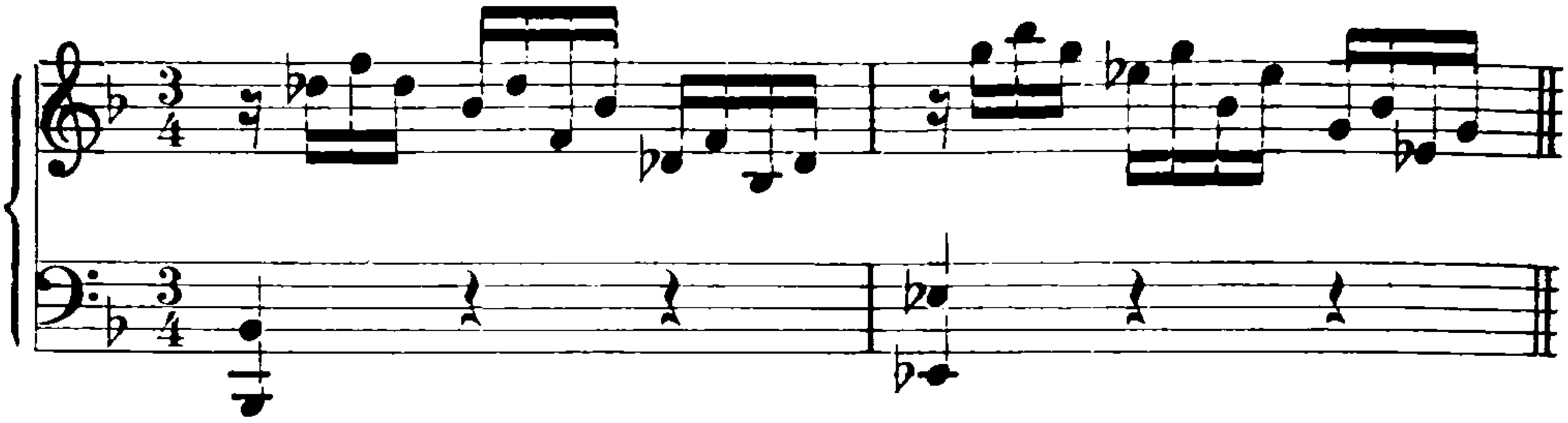
Manchmal werden diese Motive durch Kombination mit den vorhin genannten Ornamenten erweitert, so z. B.

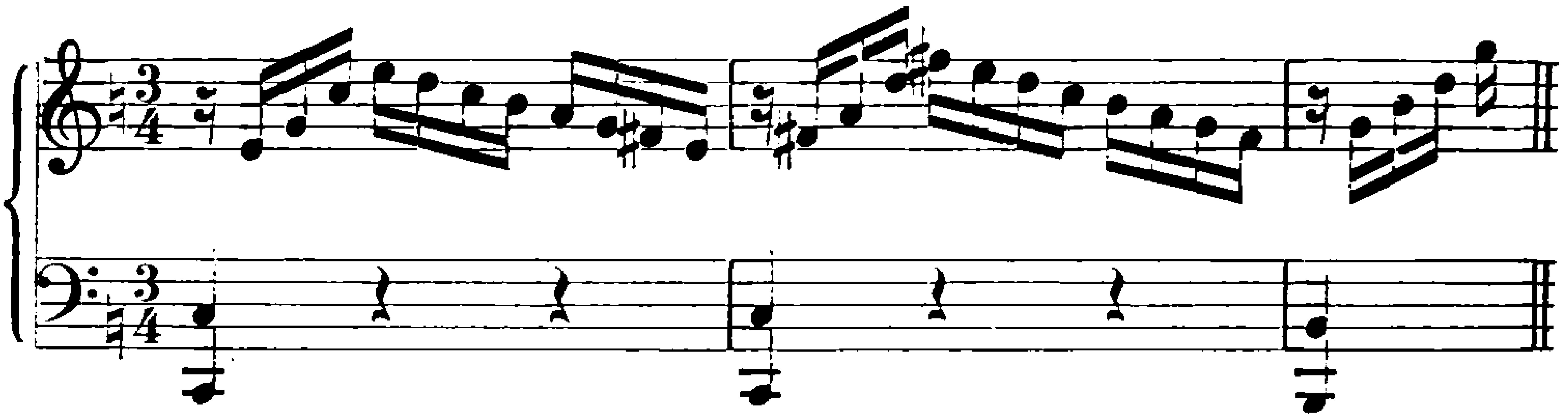


manchmal aber auch bloß durch zwei Noten die Wirkungen eines gebrochenen Akkordes erzielt, wie z. B. vor der Reprise des ersten Satzes des Dmoll-Konzerts:

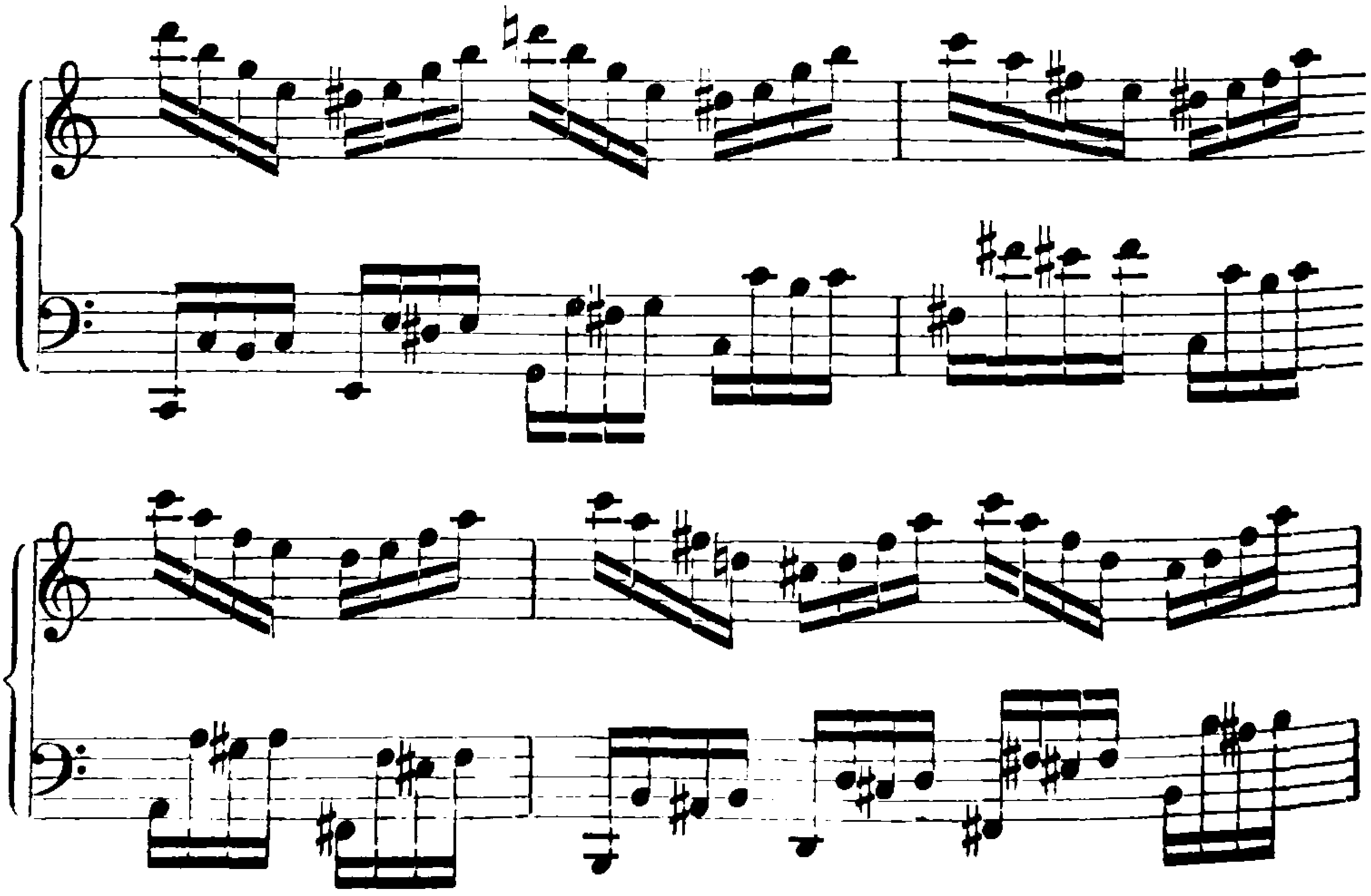


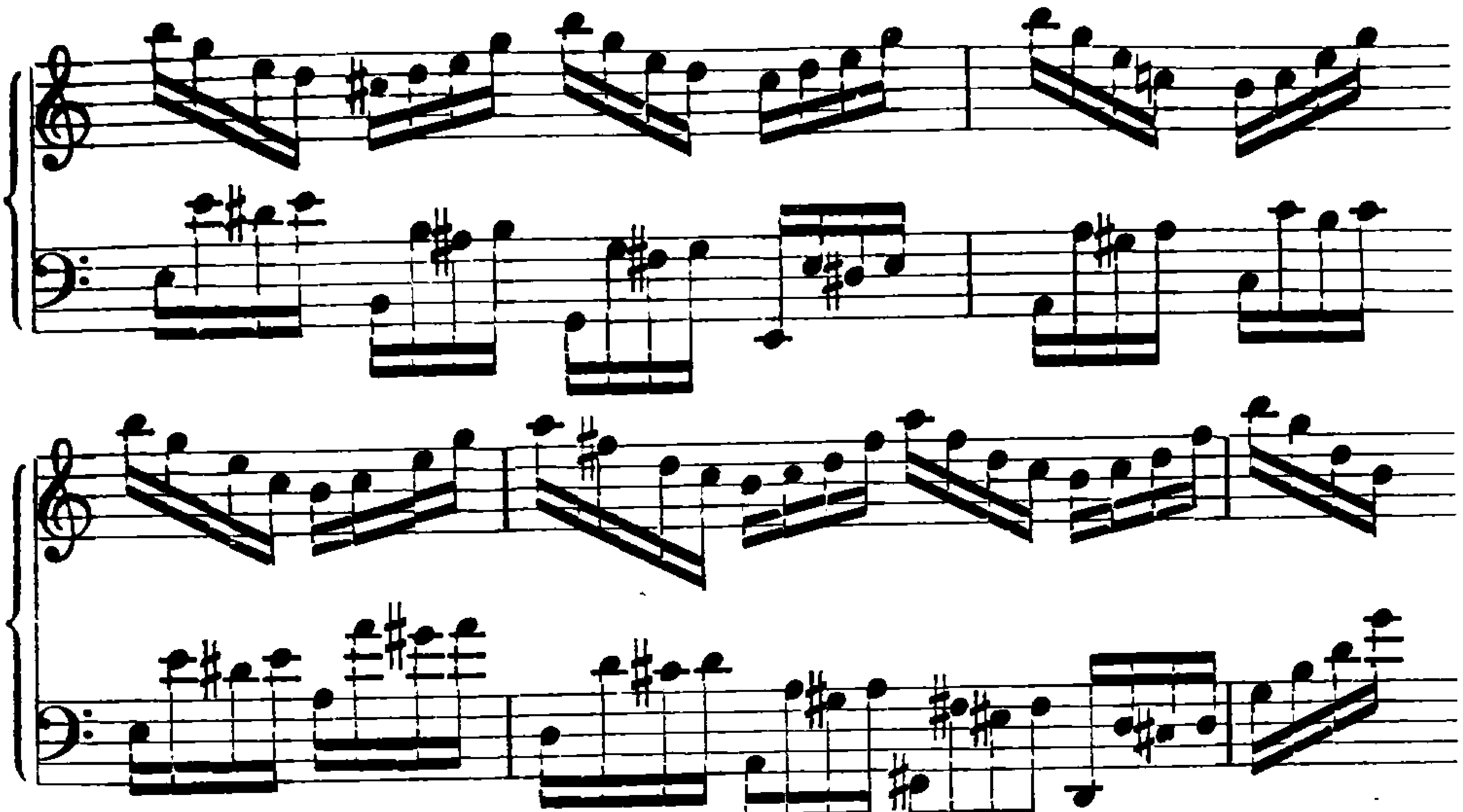
wo die beiden Hände aus weiter Entfernung in der Mitte des Klaviers zusammenkommen. Oft werden die gebrochenen Akkorde unter beide Hände verteilt und mit Skalen- oder Zierfiguren vermischt; mit Vorliebe markiert Mozart dabei den ersten Ton durch eine schwere Viertelnote im Baß:

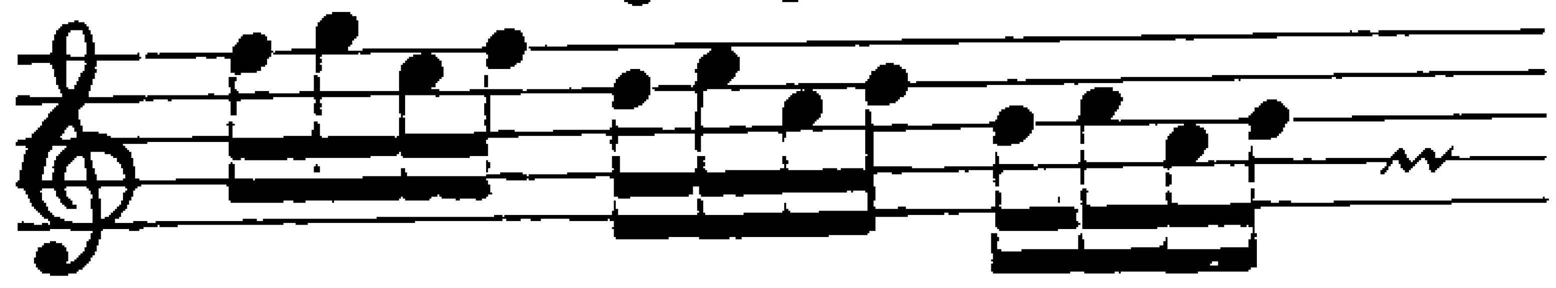


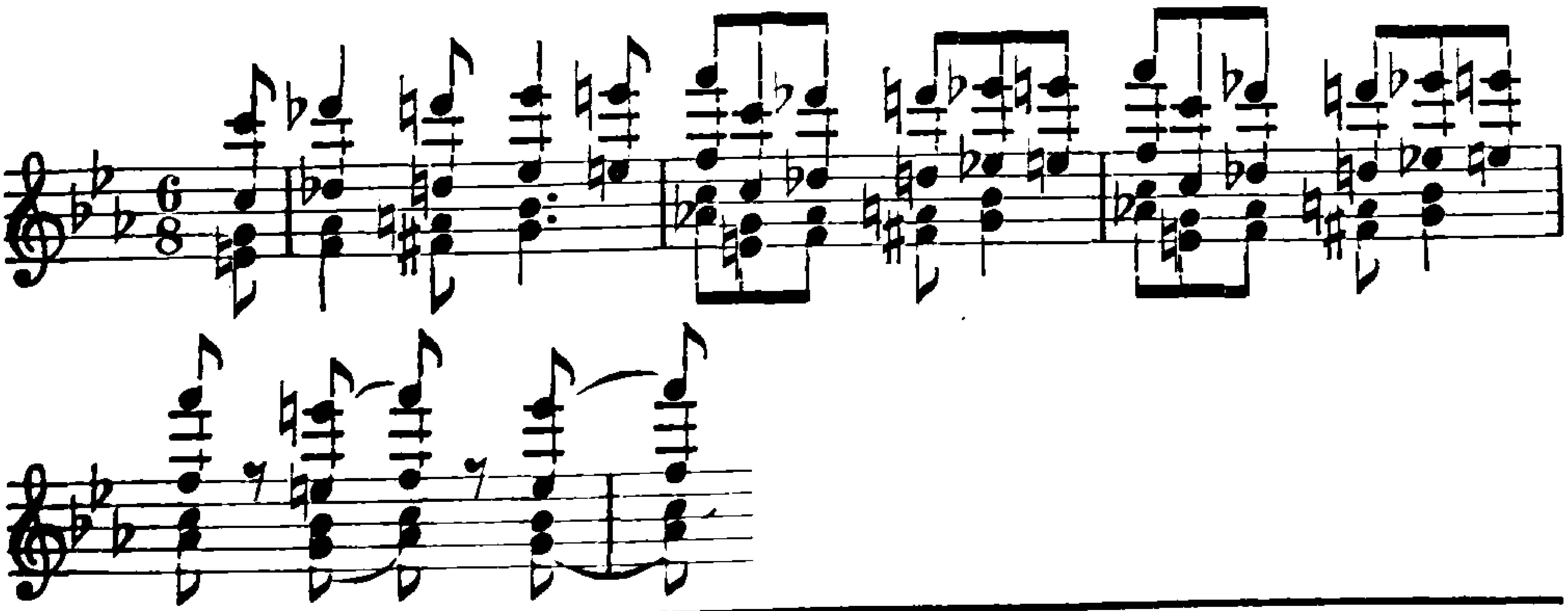


Wenn Mozart beide Hände mit solchen, aus Akkorden und Zierfiguren gemischten Passagen in Bewegung setzt, kann man mit Sicherheit auf Wirkungen ganz besonders herber und charaktervoller Art rechnen, vgl. folgende Stelle aus dem ersten Satze von K.-V. 467:



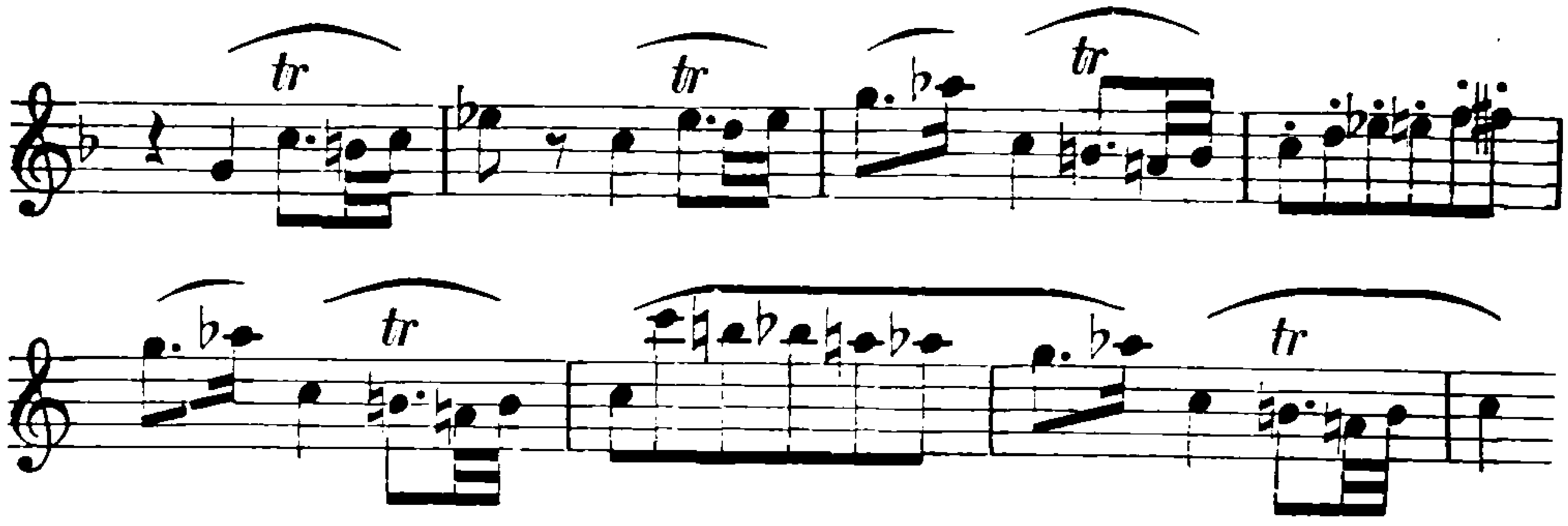


Alles nicht akkordische Passagenwerk beschränkt sich für gewöhnlich auf die einfache Skala oder Ausschnitte aus ihr, höchstens daß einmal kleine Durchgänge eingeschoben werden wie in der beliebten Figur , deren Haupttöne Mozart gerne noch durch die untere Oktave verdoppelt. Terzen- und Sextenpassagen kommen zwar häufig vor, aber auf beide Hände verteilt. Von den Clementischen Terzenkunststücken wollte Mozart nach wie vor nicht viel wissen, trotzdem sie ihm wohlbekannt waren[1]. Wo er Terzen- und Sextenpassagen bringt, fehlt jede Virtuosität. Dagegen ist er ein großer Freund des Überschlagens beider Hände[2], sowie des Spiels in Oktaven, einfachen und gebrochenen[3]. Eine ganz modern wirkende Stelle steht in der Coda des Finales von K.-V. 491:

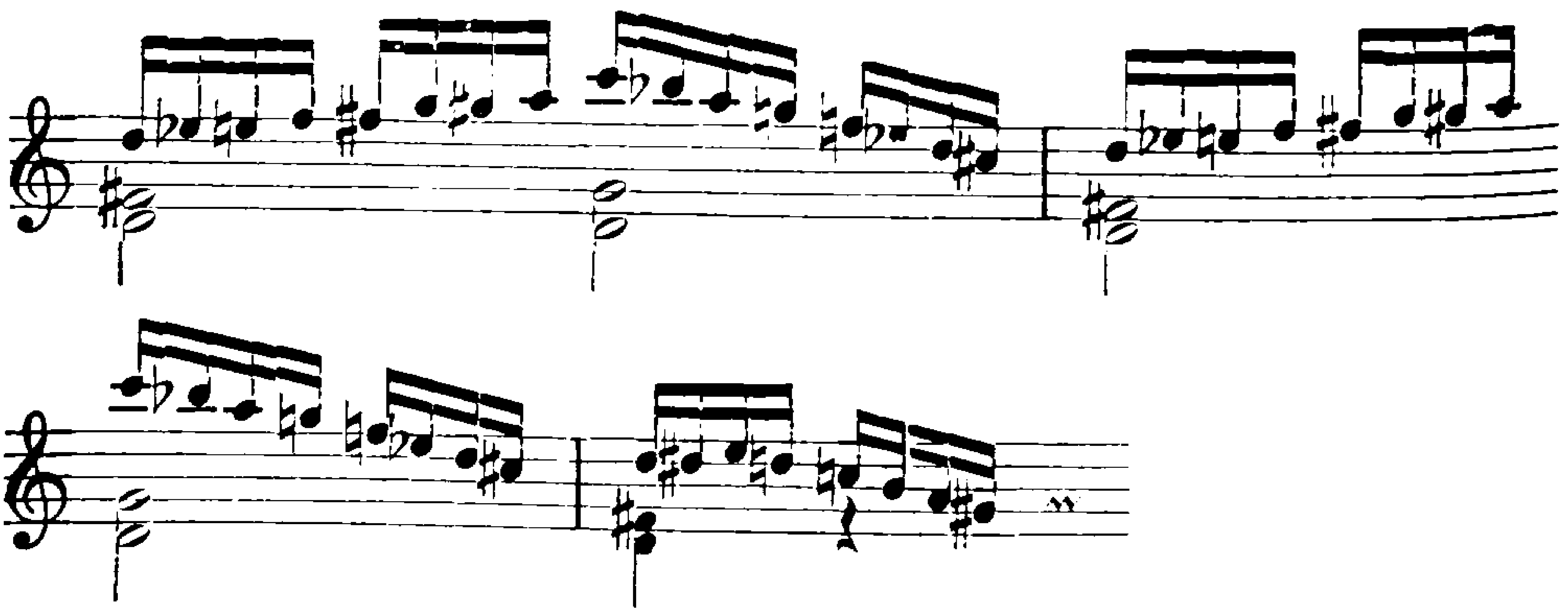


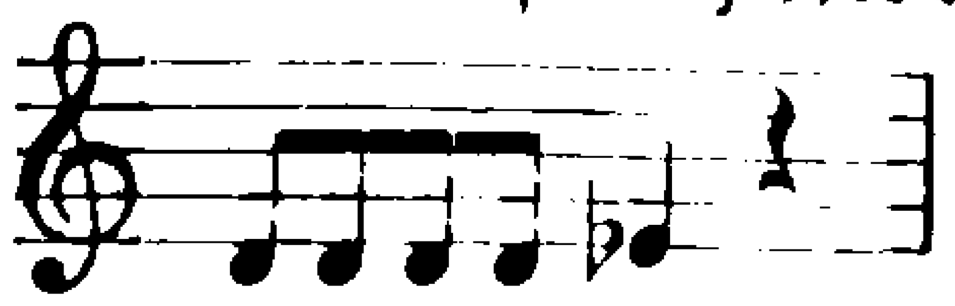
[1] Vgl. I 885f. [2] Individuell besonders im Finale von K.-V. 450 behandelt. [3] Schöne Belege dafür gibt das Finale von K.-V. 449.

Über die eigentümliche Verschmelzung von Diatonik und Chromatik in Mozarts Klavierstil wird gleich noch näher zu reden sein. Hier sei nur bemerkt, daß die Grundstruktur seiner Melodik trotz aller Durchsetzung mit chromatischen Elementen diatonisch ist und vor allem die Harmonik selten in Mitleidenschaft zieht. Auch dient die Chromatik hier weit eher zum Abschleifen als zum Verschärfen der melodischen Konturen. Mozart benützt sie gerne dazu, das Ende der einzelnen Perioden zu überbrücken. Sehr lehrreich dafür ist der Beginn der Durchführung von K.-V. 413 im Solo:

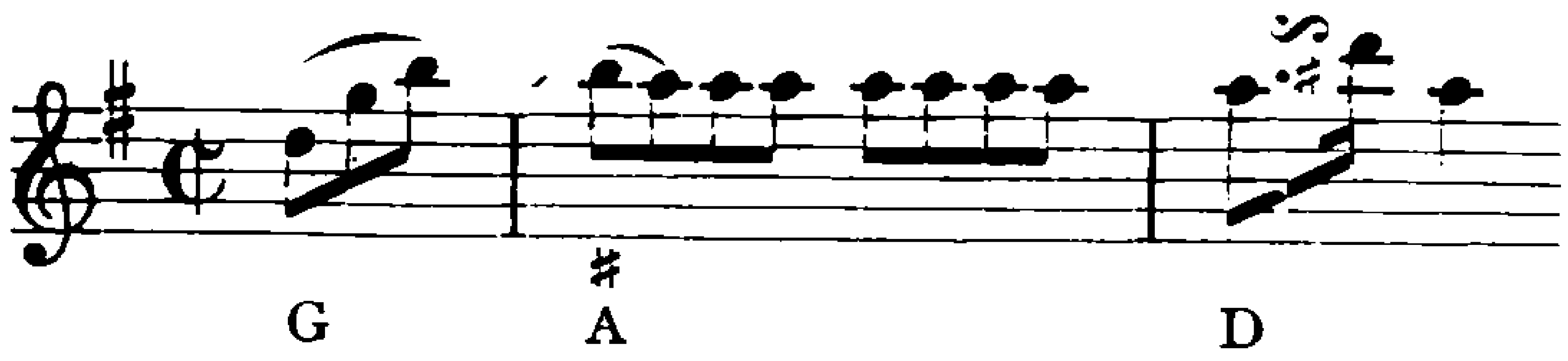


Kleinere chromatische Züge mischt Mozart seiner Figuration überhaupt gerne bei und macht sie dadurch mannigfaltiger und lebendiger, aber zu wirklich herbem, gequältem Schmerzensausdruck kommt es sehr selten, wie z. B. in K.-V. 467, 1. Satz:

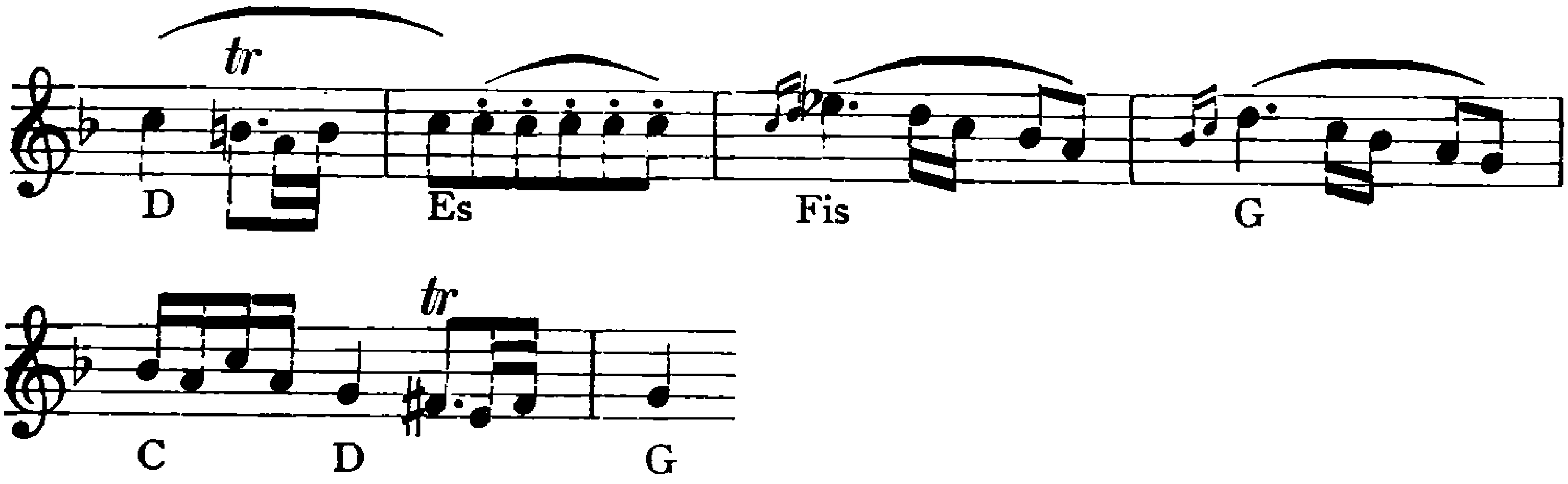


Auch die primitivste Art der „Diminution", die Tonwiederholung, ist nichts Seltenes; nur ist der Sinn ihrer Anwendung mitunter sehr verschieden. Wenn die erste Periode des schönen Larghettos aus K.-V. 491 mit  endet, so ist bei dieser Tonwiederholung der Rhythmus das Ausschlaggebende: die Symmetrie

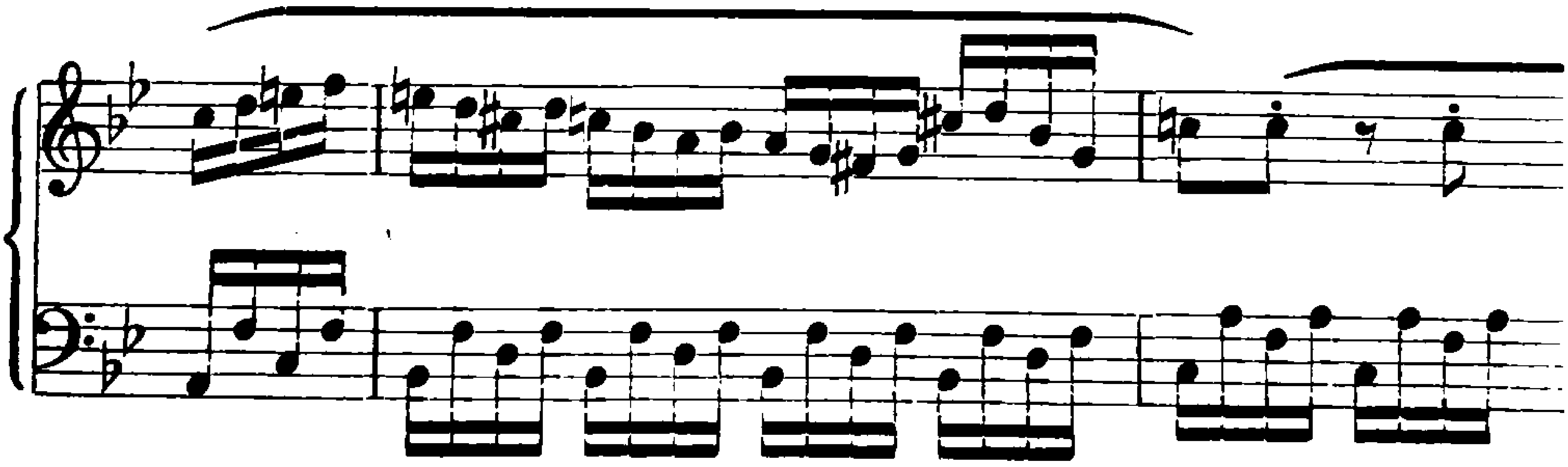
zum zweiten Takt muß hergestellt werden. Heißt es dagegen im Finale von K.-V. 453:



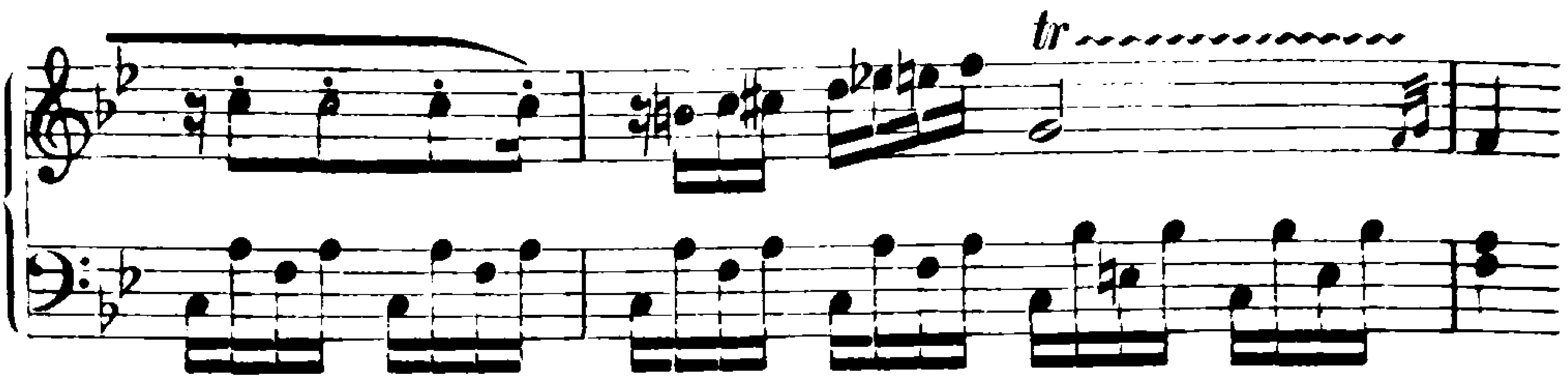
so bedeutet das Ganze mit Ausnahme des Auftakts lediglich eine umfangreiche Diminution des Tones a″, den Doppelschlag eingeschlossen; der Achtelrhythmus ist dabei nur von sekundärer Bedeutung. Dieser Fall ist besonders häufig, und zwar ist es meist die Quintstufe mit ihrer doppelten Harmonisierungsmöglichkeit, die stakkato immer wiederholt wird, während darunter oder darüber die Entwicklung weitergeht. Eine dritte Art dieser Tonwiederholung scheint den dem Instrument abgehenden Schwellton ersetzen zu sollen. Die Fortsetzung des oben aus K.-V. 413 angeführten Beispiels lautet:



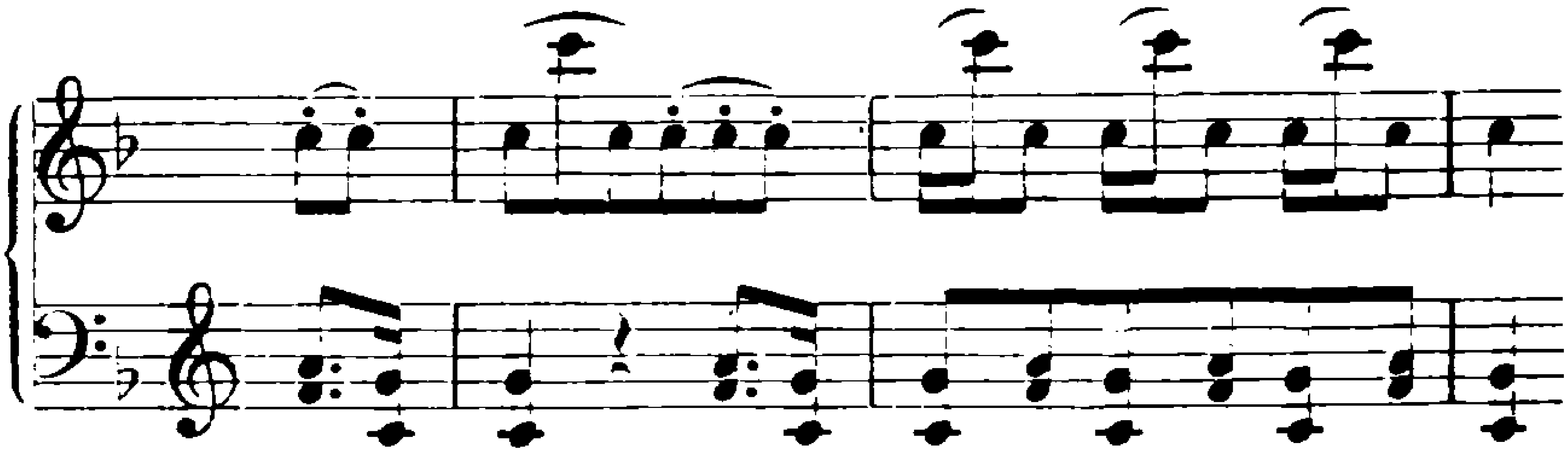
Hier liegt in der Tonwiederholung[1] ein fühlbares Crescendo. Noch stärker kommt es, dank der Synkopierung, in einer Stelle im Larghetto desselben Konzertes zum Ausdruck[2]:



[1] Man beachte die Vorschrift ⌒. . . ., die bei Mozart stets einen gesteigerten Ausdruck bedeutet. [2] Vgl. auch die Vorbereitung durch die engstufige Doppelschlagsfiguration und die Auflösung durch die chromatische Skala.



Gelegentlich tritt an die Stelle der einfachen Tonwiederholung auch das Oktavenspiel, das aber, wo es in diesen Konzerten auch erscheinen mag, stets echt pianistisch verwendet wird und nicht, wie in manchen Klaviersonaten, als Nachbildung eines Streichertremolos[1]. Überhaupt wird man in diesen Konzerten vergeblich nach spezifisch orchestralen Wirkungen auf dem Klaviere suchen, höchstens daß gelegentlich einmal Hornquinten mit Händelschen Postillonmotiven auftauchen, wie im Finale von K.-V. 413:



Ja, selbst der Registerwechsel wird selten zu so kühnen Wirkungen ausgenützt wie in manchen Sonaten und Phantasien[2] — man sieht deutlich: auf koloristische Züge war es bei dieser Art von Klavierstil nicht abgesehen. Auch die volle Gleichberechtigung beider Hände wird erst im Verlaufe dieser Reihe erreicht, obgleich natürlich die der linken von der Generalbaßzeit her anhaftende Steifheit längst geschwunden ist. In den späteren Konzerten legt Mozart tatsächlich besonderen Wert darauf, eine Figur, die er der rechten Hand gegeben hat, unmittelbar darauf auch auf die linke zu übertragen. Da indessen der Schwerpunkt dieser Kunst auf der melodischen Seite liegt, so bleibt der Löwenanteil schließlich doch der rechten Hand, so beweglich sich die linke auch gebärden mag. Vor allem ist ihr das ganze wichtige Gebiet des Gesangsmäßigen überlassen, die linke hat da im wesentlichen nur zu begleiten und tut das gerade bei den eigentlichen Gesangsmelodien meist in der stereotypen Form der sog. „Albertischen Bässe", die in den Konzerten noch weit häufiger auftreten als in den Sonaten.

[1] Vgl. I 739 ff. [2] Vgl. o. S. 161. Ein schönes Beispiel für die Ausnützung der verschiedenen Register bietet die Mollvariation des Finales von K.-V. 453.

Was das Mozartsche Passagenwesen besonders auszeichnet, ist weniger die Neuheit und der Reichtum seiner Figuren (obgleich die Einmischung chromatischer und alterierter Töne in diesem Umfang unbedingt als neu empfunden werden mußte), als der gesteigerte seelische Ausdruck, mit dem er es erfüllt, und der feine Sinn für den Affekt, der ihn die Wahl unter den einzelnen Figuren treffen läßt. Es ist z. B. durchaus nicht gleichgültig, ob eine Akkordfolge in ein- oder mehrfacher Brechung erscheint, ob sie den Akkord mit harmoniefremden Tönen mischt oder gar mit skalenartigen Motiven kombiniert u. dgl. Sehr häufig aber schimmert hinter dieser Figuration, wie ein silberner Reif hinter Perlen, irgendeine Gesangsmelodie hindurch, bald schwach und fast körperlos, bald stärker vernehmbar, bald sind es auch mehrere Melodien, die hinter dem blinkenden Spiel ihren oft recht sehnsüchtigen Reigen schlingen. Sie im materiellen Klang irgendwie besonders hervorheben, hieße den Duft dieser Poesie zerstören. Hier kann auch weder Fingerdressur noch Routine helfen, sondern allein ein unverdorbenes poetisches Empfinden. Noch mehr ist dies natürlich bei den eigentlichen kantabeln Sätzen der Fall. Die Mozartsche Adagiokantilene, dieses von einer ungeheuren Schöpferkraft um- und neugestaltete Erbe italienischer, französischer und deutscher Vorgänger und Zeitgenossen, ist von jeher der Gegenstand besonderer Bewunderung, aber auch zugleich heißer und leider nicht immer erfolgreicher Bemühungen der Pianisten gewesen. Gerade die besten darunter haben es stets erkannt, daß sich hinter ihrer scheinbaren Klarheit ein höchst vielseitiges und fein verästeltes Seelenleben verbirgt. Andere vermissen daran, freilich sehr mit Unrecht, die Leidenschaft und lassen nur Ebenmaß, Schönheit und Wohllaut gelten. Sie begehen den großen Irrtum, das freie Ausströmenlassen der Leidenschaft mit dieser selbst gleichzusetzen, und verbauen sich damit von Anfang an den Zugang gerade zu einer Kunst wie der Mozartschen vollständig. Denn Mozart war zwar kein Rokokomensch alten Schlages mehr, der auch von seinen Schmerzen nicht anders als in anmutigen Tönen zu singen liebte, aber auch kein Stürmer und Dränger. Was für diese die Hauptsache war, die fessellose Erregung, kam für ihn nur so weit in Frage, als sie sich künstlerisch bezwingen, d. h. gestalten ließ. Nicht um Natur, sondern um Kultur war es ihm zu tun. Er verzichtete aber damit keineswegs auf die künstlerische Wiedergabe der Leidenschaft in allen ihren Regungen zugunsten eines matten, verschwommenen

Schönheitsideales. Selbst wenn er das gewollt hätte, wäre es ihm schlechterdings unmöglich gewesen, denn wir kennen die dämonische, ja vulkanische Seite seines Wesens zur Genüge, und es hieße die Ursprünglichkeit seines Künstlertums arg herabdrücken, wollte man annehmen, er wäre imstande gewesen, diesen Kern seines Wesens in seiner Kunst einfach auszuscheiden. Aber freilich, der Sturm und Drang, der in ihm brauste und gärte, genügte ihm als solcher niemals. Es drängte ihn vielmehr unablässig, dieses seelischen Rohstoffes durch Gestaltung Herr zu werden, dabei manches auszustoßen, auf das eine spätere Zeit vielleicht größeren Wert legte, anderes wieder hinzuzufügen, auf alle Fälle aber zu größerer Reinheit und Läuterung zu gelangen. Die edelste Frucht dieses Dranges sind eben jene Adagiogedanken. Ihr Schwergewicht beruht nicht auf ihrer vollendeten formalen Abrundung und auf ihrer sinnlichen Schönheit, so herrliche Beigaben diese Eigenschaften auch sein mögen, sondern auf der dahinter stehenden, das ganze weite Gebiet des Seelenlebens umspannenden schweren Empfindung, die die innere Glut zwar durchaus nicht verbirgt, aber doch ohne jede gärende Dumpfheit und selbstherrliche Innerlichkeit zum Ausdruck bringt. Man vergleiche damit nur einmal die Schöpfungen der späteren Romantiker, etwa die des jungen Schumann. Da ist alles Bewegung, Erregung, schrankenlose Leidenschaft, wie sie der Jugend als höchstes Ziel der Kunst vorschweben mag; bei Mozart dagegen ist das Gestaltete, der Endpunkt der Bewegung, die Hauptsache, nicht die Bewegung selbst.

Im Rokoko wurzelt Mozart insofern, als er sich, und zwar in seinen Konzerten wiederum mehr als in allen seinen übrigen Instrumentalwerken, der Spielfreude und dem Schmuckbedürfnis der damaligen Gesellschaft willig beugt. Das lehrt seine reich entwickelte Ornamentik, ohne die sein Stil gar nicht zu denken ist, und die sie als letzte und feinste Blüte des musikalischen Rokoko erscheinen läßt. Die Tatsache, daß Beethoven gerade in dieser Hinsicht bald ganz andere Pfade einschlug, beweist deutlicher als alle anderen Stilunterschiede die grundstürzende Revolution, die in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts auch das musikalische Schaffen zu erfassen begann. Denn hier handelt es sich nicht etwa um ein rein mechanisches Beschneiden eines für veraltet gehaltenen Figurenwerkes, sondern um eine ganz neue Art der Melodiebildung — der beste Beleg dafür, daß jene Ornamentik nicht bloß eine äußere Zu-

tat, sondern einen wesentlichen Bestandteil des Mozartschen Stils bildet[1].

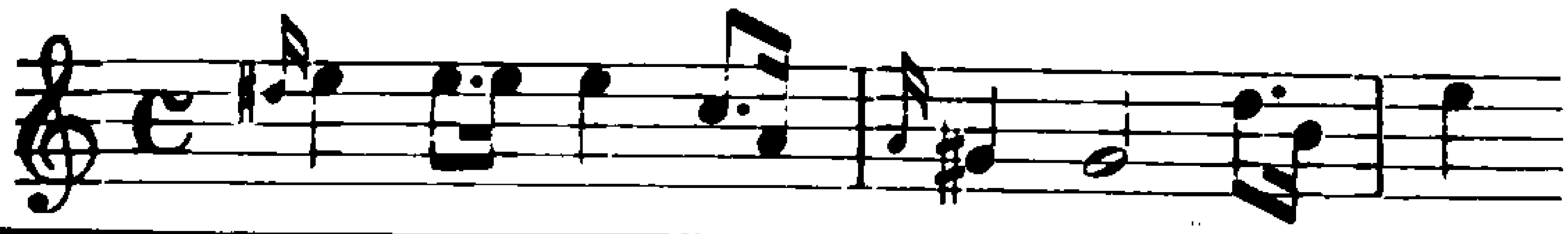
Unter Ornamentik im weiteren Sinne sind nun aber nicht etwa allein die in den bekannten Abkürzungszeichen dargestellten kleinen Verzierungen zu verstehen. Sie bilden vielmehr die alleräußerlichsten Zierraten dieses ganzen Schmucksystems, und es ist sehr bezeichnend, daß bereits Mozart solcher Zeichen weit weniger anwendet als seine Vorgänger und Zeitgenossen, Ph. E. Bach und J. Haydn nicht ausgeschlossen. Häufig schreibt er statt der Abkürzungen die Verzierungen voll aus und bekundet damit, daß er sie nicht mehr als bloße Zutaten, sondern als wesentliche Melodieglieder aufgefaßt wissen will. Im Setzen der Abkürzungen aber ist er ziemlich genau und enthebt damit den Vortragenden der meisten in der älteren Musik so gefürchteten Schwierigkeiten, soweit es sich wenigstens um die Werke etwa von der Pariser Reise an handelt; die früheren sind, unter dem offensichtlichen Einfluß des Vaters, an solchen Zeichen noch reicher. Der reife Mozart beschränkt sich auf die folgenden[2]:

den Triller *tr*~~~ tr, gewöhnlich mit der Hauptnote beginnend und mit der unteren Stufe als Nachschlag[3];

den Doppelschlag ∾, mit der oberen Hilfsnote beginnend;

das Arpeggio ⌇, oft auch in kleinen Noten ausgeschrieben;

den Vorschlag, stets mit kleinen Noten von der Geltung bezeichnet, in der sie ausgeführt werden sollen: . Zu bemerken ist dabei, daß die Sechzehntelform häufig auch geschrieben wird, also mit dem Zeichen, das nach Mozart für den kurzen Vorschlag in Aufnahme kam. Das hat natürlich in den späteren Ausgaben sehr viel Verwirrung angerichtet und den Vortrag Mozartscher Werke bis auf heute arg entstellt. Im allgemeinen hält sich Mozart genau an diese Regeln. Zu den seltenen Ausnahmen gehört z. B. der Beginn der Sonate K.=V. 310:

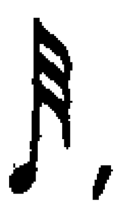


[1] H. Gál in Adlers Studien z. Musikwissenschaft 4. Heft 1916, S. 60 ff. [2] Vgl. die auf Mozart bezüglichen Partien der Werke von A. Beyschlag, Die Ornamentik der Musik 1908, und R. Lach, Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie 1913. [3] Die in die Ausgaben übergegangenen Pralltrillerzeichen (*w*) erweisen sich bei näherem Zusehen als flüchtig geschriebene Trillerzeichen, Beyschlag S. 195.

Hier bedeutet dasselbe Ornamentzeichen das erstemal einen kurzen Vorschlag, das zweitemal aber (wie schon T. 10 lehrt) ein Achtel, das dem Werte des folgenden Viertels abgezogen wird[1].

Weit wichtiger als diese Ornamente im engeren Sinne sind jedoch die eigentlichen Melismen. Denn hier handelt es sich um organische Melodieglieder, während die Ornamente rein äußerliche Zutaten sind, die auch weggelassen werden könnten, ohne daß der melodische Bau irgendwie geändert würde; sie sind entweder im Laufe der Zeit abgestorbene, sozusagen versteinerte Melismen oder dienen, wie namentlich in der Instrumentalmusik, der Belebung des Klanges[2]. Im oben angeführten Notenbeispiel ist der erste Vorschlag ein Ornament, dazu bestimmt, den Klang der Hauptnote zu verschärfen, der zweite dagegen ein Melisma, denn er greift in das Leben der Melodie selbst ein, indem er ihrem heroischen Grundcharakter einen weiblichen Zug beimischt[3].

Diese individuelle Kolorierung gehört zu den hervorstechendsten Stileigentümlichkeiten des 18. Jahrhunderts, und zwar trug sie zunächst, gleich so manchen andern Seiten der damaligen Aufführungspraxis, den Charakter der Improvisation, fiel also nicht dem schaffenden, sondern dem ausführenden Künstler zu. Die Theoretiker beschäftigen sich eingehend damit und geben auch als Grundprinzip die Variation an. Indessen wissen wir seit neuestem, daß die Praxis noch weit über das von ihnen geforderte oder auch nur für erlaubt gehaltene Maß hinausging[4]. Allerdings, je vergeistigter diese Ornamentik wurde, je mehr der ausführende Künstler von seinem eigenen Leben in das Werk hinüberleitete, desto mehr wurde auch die Aufmerksamkeit der Komponisten darauf gelenkt. Schon geraume Zeit vor Mozart mehren sich die Niederschriften dieser Partien, die nunmehr aus improvisierten

[1] Dasselbe kommt auch sonst bei dem gebrochenen Rhythmus vor, vgl. K.-V. 301, 1. Satz. Weitere Abweichungen finden sich z. B. beim Beginn des „Veilchens" (statt), wohl um den starken melodischen Iktus hervorzuheben, oder in den Fällen, wo Mozart bei der Wiederholung derselben Figur nur das erstemal richtig notiert, z. B. , bei den späteren es dagegen bei der einfacheren Form oder bewenden läßt. Auf weitere Einzelheiten kann hier nicht eingegangen werden. [2] G. Adler, Der Stil in der Musik, 1911, S. 110, und R. Lach a. a. O. S. 85 ff. [3] Mozart hat dies selbst gefühlt, indem er im weiteren Verlauf des Satzes jenes Ornament meistens ausschrieb. [4] Vgl. besonders H. Merkmann, AfM II 141 f.

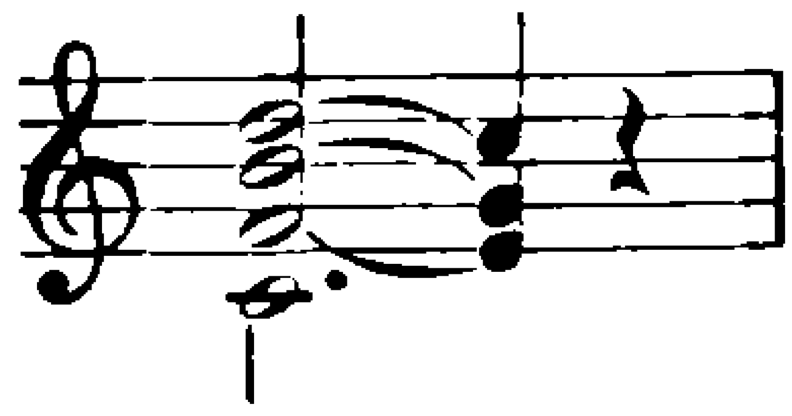
zu eigentlich komponierten und damit zu festen Bestandteilen der Werke werden.

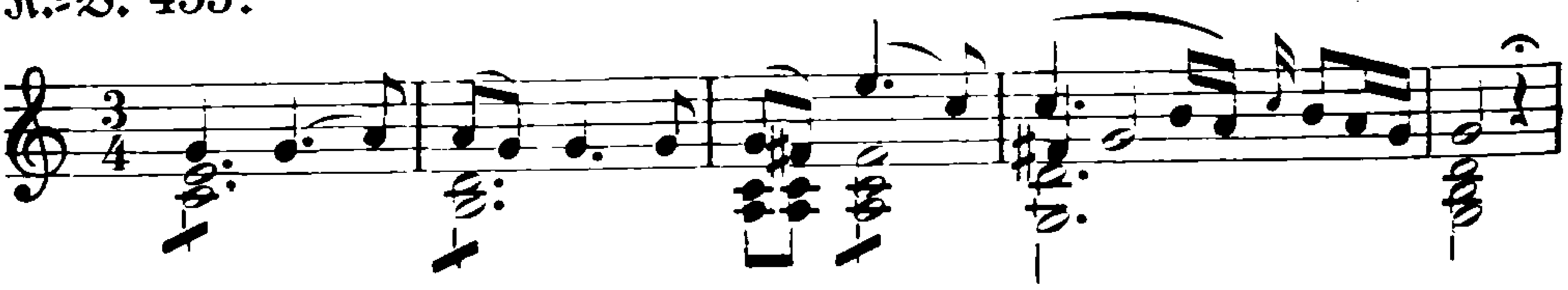
Man kann sagen, daß Mozarts langsame Sätze das Höchste darstellen, was die Methode des Kolorierens in diesem ihrem zweiten, vorgeschrittenen Stadium überhaupt zu leisten vermochte. Das alte, rein melodische Grundwesen ist noch deutlich sichtbar, ebenso das Prinzip der Variation, das demselben Gedanken bei seiner jedesmaligen Wiederkehr immer neues Rankenwerk entlockt[1], doch kommen auch, wie gelegentlich schon früher, harmonische Änderungen vor. Trotzdem ist dieses Rankenwerk weit davon entfernt, bloße äußere Zutat zu sein. Dazu ist es viel zu stark mit individuellem Ausdrucke getränkt. Frei von aller Formel und Schablone atmet es ein durchaus persönliches Leben — wozu wiederum die Neigung zum Gesangsmäßigen das meiste beiträgt. Auch diesen Lieblingen der galanten Zeit hat Mozart sozusagen die Zunge gelöst und sie bald jauchzen, bald träumen, bald klagen, bald trotzen gelehrt; nur eine Minderheit macht noch den Eindruck stereotypen Zierrats.

Wenn oben bemerkt wurde, daß der Hauptvertreter dieser Ornamentik im weiteren Sinne der Solist sei, so ist das freilich nicht so zu verstehen, daß die vom Tutti gebrachten und von jenem dann variierten Themen davon ganz frei wären. Es handelt sich hier vielmehr nur um einen Unterschied dem Grade, nicht der Art nach. An dieser Art aber hat die gesamte Tonkunst jener Zeit ihren Anteil. Sie zeigt sich bei den von den empfindsamen Neapolitanern herkommenden Deutschen, wie Chr. Bach und Mozart, stärker, bei dem österreichischen Volkskinde J. Haydn schwächer, vorhanden ist sie aber bei allen. Eine ihrer Haupteigentümlichkeiten ist die Neigung, auf dem schwersten Taktteil die von dem natürlichen Gefühl erwartete lange und harmonieeigene Note so zu umgehen, daß sie zunächst in zwei gespalten und die erste davon in mehrere harmonieeigene oder noch öfter harmoniefremde Töne geteilt wird (Vorhalte u. dgl.[2]). Ein gutes Beispiel gibt wiederum der Beginn der Amoll-Sonate (s. o.) in ihrem zweiten Takt. So entstanden die ursprünglich aus der italie-

[1] Unbekannt ist ihm freilich auch die andere, ältere und später von Beethoven in großartigstem Maßstabe wieder aufgegriffene Art des Variierens nicht geblieben, s. I 399. Aus späterer Zeit vgl. die 6. Variation des Finales der Serenade K.-V. 388 (I 902), wo schon das äußere Bild größere Notenwerte als im Thema selbst ergibt.
[2] Vgl. W. Fischer in Adlers Studien zur Musikw. 3. Heft 1915, S. 48ff.

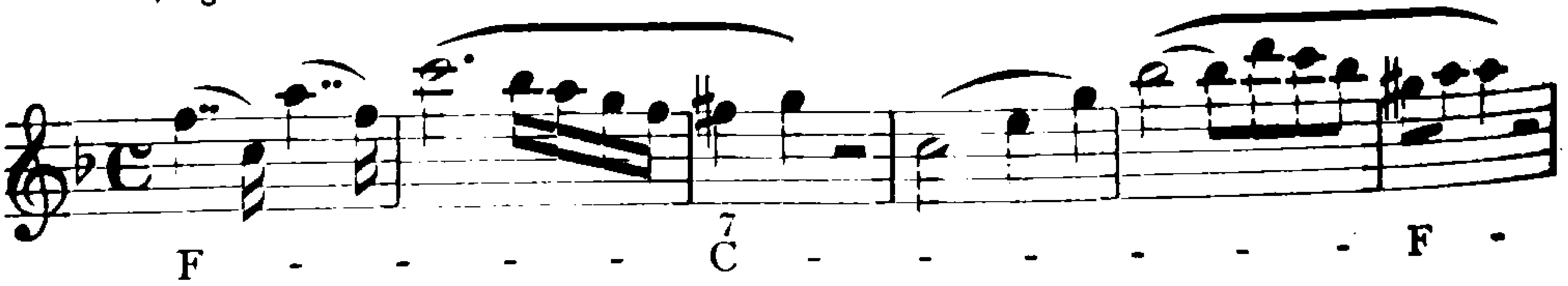
nischen Gesangsmusik stammenden „Mannheimer Seufzer“ und andere Motivschlüsse wie:

und andere, von denen der erste sehr häufig bei Chr. Bach, Stamitz und dem jungen Mozart, bei dem späteren dagegen kaum mehr vorkommt. Aufs engste verwandt mit diesen weiblichen Schlüssen sind die für den ganzen Stil so charakteristischen, bei vielen Komponisten bereits zur Formel erstarrten Kadenzbildungen mit Vorhalt: für den fast immer auf der Dominante stattfindenden Halbschluß und  für den Ganzschluß. Aber auch ohne den erwähnten „lombardischen Rhythmus“ spielen die Vorhaltsbildungen, vorbereitete wie freie, in Mozarts Stil eine ausschlaggebende Rolle. Man vergleiche z. B. die Eingangsmelodie des Mittelsatzes von K.-V. 453:



oder den Beginn der Romanze in K.-V. 466:

Besonders liebt Mozart den alterierten Vorhalt von unten, z. B. im Mittelsatz von K.-V. 467[1]:



Eng verwandt damit ist seine ausgesprochene Vorliebe für die Chromatik überhaupt, mit der er viel weiter geht als alle seine Zeitgenossen,

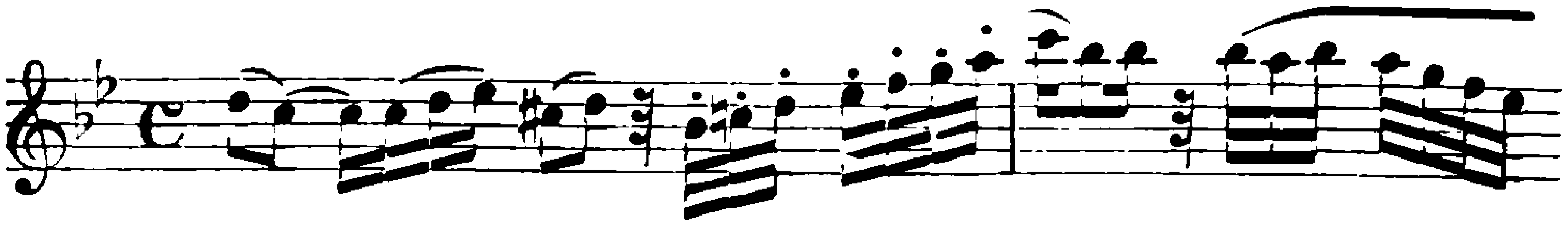
[1] Dazu gehören auch Bildungen wie die bekannte Paisiellosche I 487.

und zwar nicht allein in der Ornamentik, sondern bereits in der Themenbildung selbst, wie z. B. im Mittelsatz von K.-V. 451 (mit Austerzen):

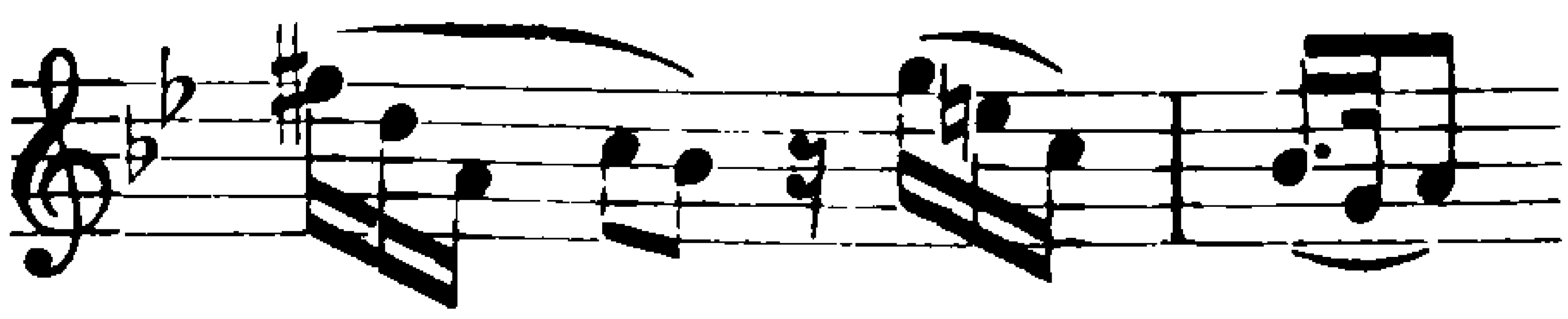
Diese Art von Kantilene trägt somit im Gegensatz zur Beethovenschen ein ausgesprochen weibliches Gepräge. In jenem Zerbrechen und Umbiegen der schweren rhythmischen Betonung, der Vorliebe für harmoniefremde Töne auf dem starken Taktteil und der Durchtränkung der ganzen Melodik mit Chromatik liegt entschieden eine Scheu vor einfachen und kräftigen Wirkungen. Es geht überaus behutsam und beschaulich zu in dieser Kunst. Sie hat zwar ihre stillen Reize im Ausdrucke des Glückes wie der Klage, aber es fehlen die aktiven, kräftigen Regungen; es ist ein unausgesetztes Hindämmern und Schwelgen in weichen Empfindungen, das natürlich die große Gefahr der Monotonie in sich schließt. Auch Mozart ist ihr bei all seiner Vielseitigkeit im Ausdrucke nicht immer entgangen, doch können wir gerade an seinen reifen Werken verfolgen, wie ihm jene Gefahren instinktiv mehr und mehr zum Bewußtsein kommen und er sie mit großer Genialität zu vermeiden weiß. Er war sich auch wohl bewußt, daß dieser „Gusto" das Erzeugnis einer vielfach überreif gewordenen Kultur war, denn den natürlichen Verhältnissen, wie sie sich z. B. im Volkslied widerspiegeln, entsprach dergleichen keineswegs[1]. Aber für die Gattung des Konzertes schien er ihm besonders geeignet. Auch von den Themen der Mittelsätze ist kein einziges ganz frei davon, am meisten noch das von K.-V. 491, das denn auch einen überraschend modernen Eindruck macht[2]. Auch die von K.-V. 450 und 482 suchen durch Ausharmonisieren verschiedener Vorhalte den Ausdruck zu steigern[3]; andere (K.-V. 467) beschränken jene Manier auf die Phrasenschlüsse oder (K.-V. 456) auf den zweiten Teil des Themas[4].

[1] Vgl. Gál a. a. O. S. 62. Die Gesänge des Papageno und anderer Naturkinder sind denn auch so gut wie ganz frei davon. [2] Nur der Quartsextakkordvorhalt des zweiten Taktes erinnert daran, die Wirkung wird aber durch den energischen Quintensprung der Oberstimme nach abwärts sofort wieder ausgeglichen. [3] Für dieses Ausharmonisieren gibt die Zauberflöte gute Belege (vgl. Nr. 18 und den Schluß von Nr. 15). [4] Typisch dafür ist das Andantethema der Jupitersinfonie.

Ihre volle Entfaltung erfährt diese Art von Melismatik aber erst in den Solopartien, wie schon das äußere Bild mit den zahlreichen kleinen und kleinsten Notenwerten lehrt. Gleich das Larghetto von K.-V. 413 liefert ein gutes Beispiel dafür. Zunächst hält sich da der Solist ganz getreu an das Thema des Orchesters; das einzige, was er beisteuert, sind die kleinen Ornamente des zweiten und vierten Taktes. Aber sowie er im fünften selbständig zu kadenzieren beginnt:

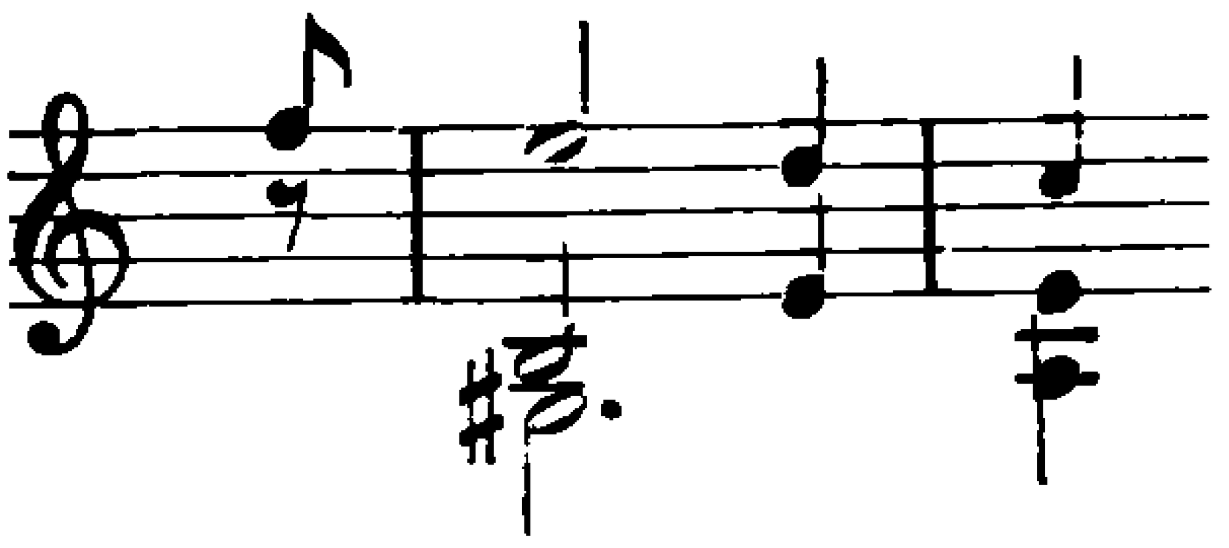


haben wir jenen Stil in reinster Durchbildung aller seiner Eigentümlichkeiten: kein einziger rhythmischer Schwerpunkt fällt auf einen harmonieeigenen Ton, sondern alle auf Vorhaltsnoten. Besonders bezeichnend ist die Synkopenbildung des zweiten Taktes, die Mozart an Stelle des gewöhnlichen Seufzers besonders bevorzugt, um die Loslösung vom natürlichen rhythmischen Schwerpunkt noch mehr zu betonen; es kommt dadurch stets ein ganz besonders drängender Zug in die Melodie hinein. Aber Mozart geht noch weiter: er gleicht im ersten Takt das große Intervall zwischen dem d″ des dritten Viertels und dem ersten c‴ des zweiten Takts durch den Anlauf einer — diesmal diatonischen, sonst aber auch häufig chromatischen — Skala in kleinen Notenwerten aus und gewinnt dadurch in Verbindung mit jenen Synkopen ein neues rhythmisches Motiv: , das er nun der größeren Eindringlichkeit halber zweimal, melodisch und harmonisch, variiert. Auch dieses variierte Wiederholen eines melismatischen Motivs gehört zu den Kennzeichen der Mozartschen Melismatik; gleich ein paar Takte darauf folgt ein weiteres Beispiel:

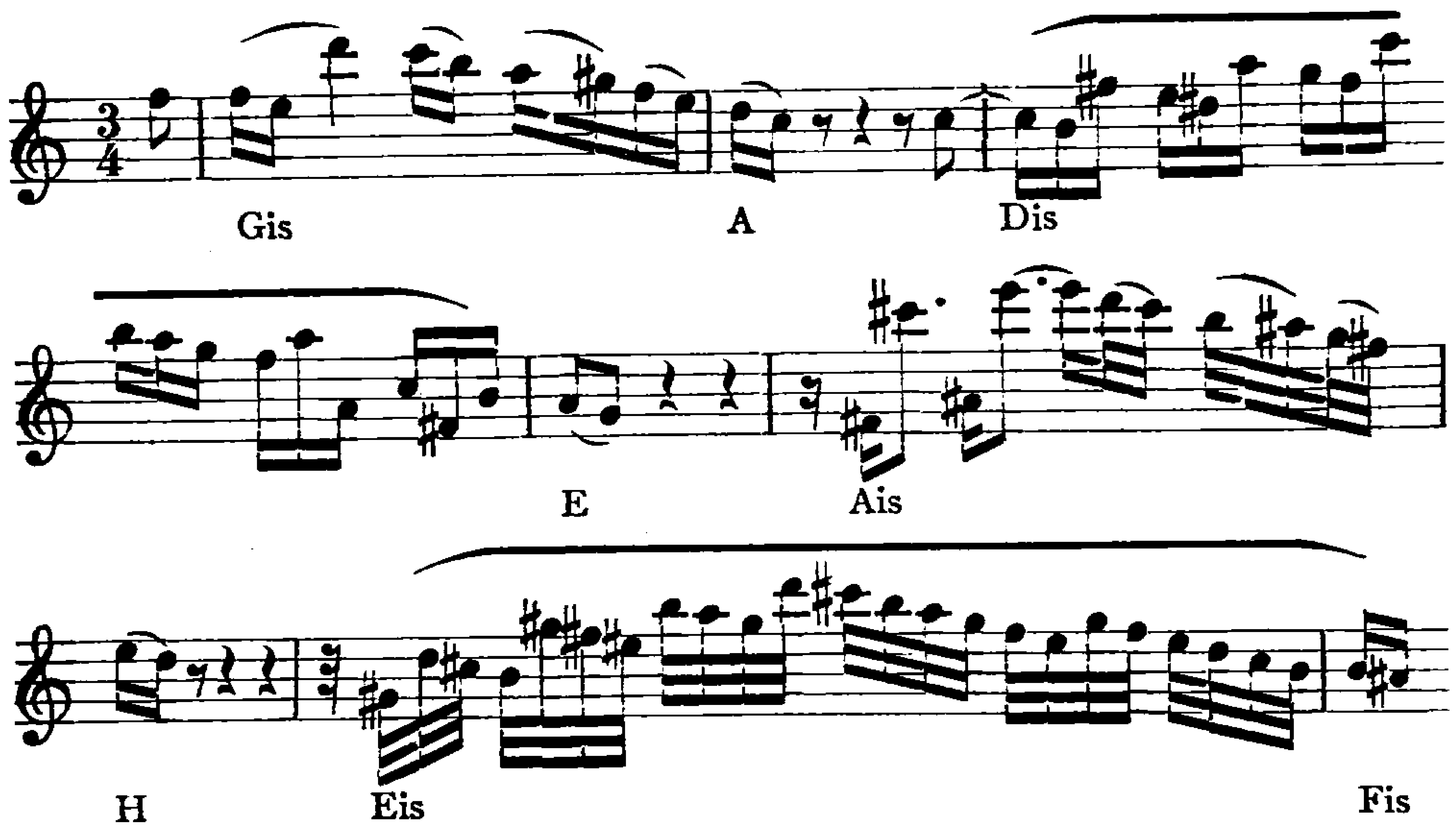


Aber Mozart begnügt sich nicht mit solchen kleinen Varianten, er liebt, namentlich bei harmonischen Sequenzen, die Steigerung, und

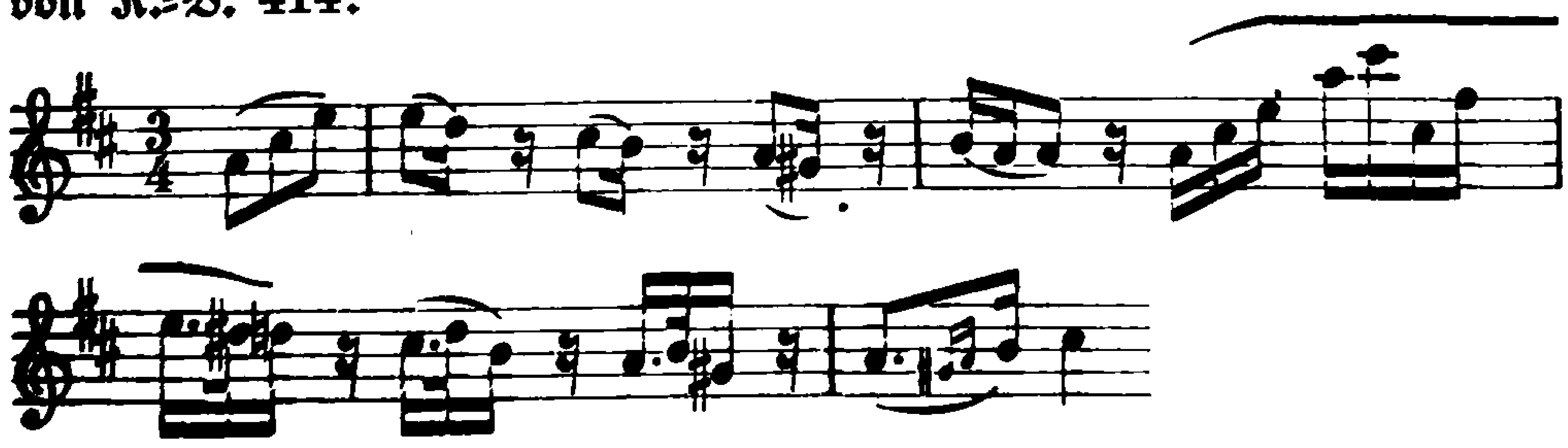
zwar häufig durch die Wahl von Motiven in kleineren Notenwerten. So lautet die Grundlinie des Motivs in K.-V. 453 (S. 31 der Part.):



Es wandert verziert von A- über E- und Hmoll nach Fisdur und zwar in folgender Weise:



Das Motiv ist in seinem Grundcharakter dasselbe und nur seinen Notenwerten nach gesteigert. Überhaupt hat Mozart es sich so gut wie zur Regel gemacht, bei jeder Wiederholung desselben Gedankens durch den Solisten ihn auch wieder neu, und zwar steigernd zu variieren, oft innerhalb des kleinsten Raumes, wie z. B. im Andante von K.-V. 414:



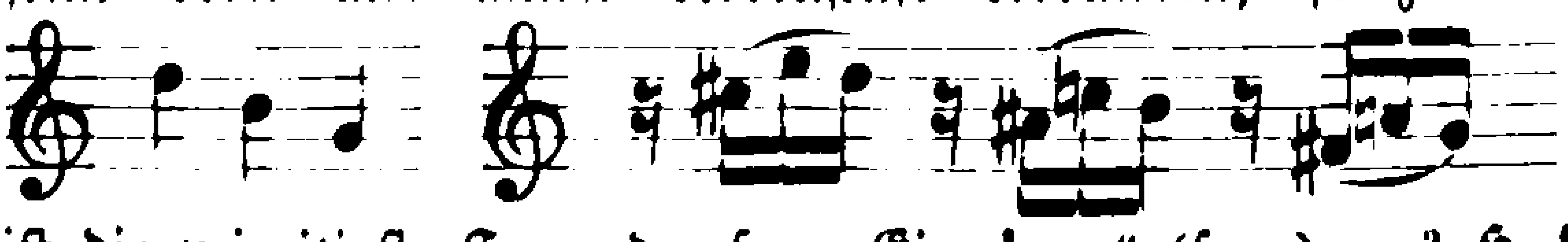
Auf der Gegenüberstellung der einfachen Form eines Themas im Orchester und der melismatischen im Solo beruht zum großen Teil

die Wirkung dieser langsamen Sätze, wofür fast jedes Konzert schöne Beispiele bietet. Eine Ausnahme macht eigentlich nur K.-V. 467, das nur in der Asdur-Episode eine reichere melismatische Auflösung des Hauptthemas bringt, darunter auch die charakteristische Art, den guten Taktteil mit einer Pause zu versehen und die melodische Linie in einzelnen abgerissenen Noten auf dem schlechten fortzuführen[1].

Natürlich sind unter diesen Umständen größere, den Rahmen einer Oktave überschreitende Sprünge selten. Wo sie vorkommen, blickt noch der Stil der italienischen Arie mit ihren Rieseninterwallen durch, wie im Siciliano von K.-V. 488, oder es werden ausgesprochen virtuose Zwecke verfolgt, wie im Andante von K.-V. 503. Im allgemeinen aber zieht Mozart die kleineren Tonstufen vor, ja er liebt es auch, den Solisten das Thema nicht auf geradem Wege, sondern vermittelst eines (häufig chromatischen) Skalenanlaufes erreichen zu lassen[2].

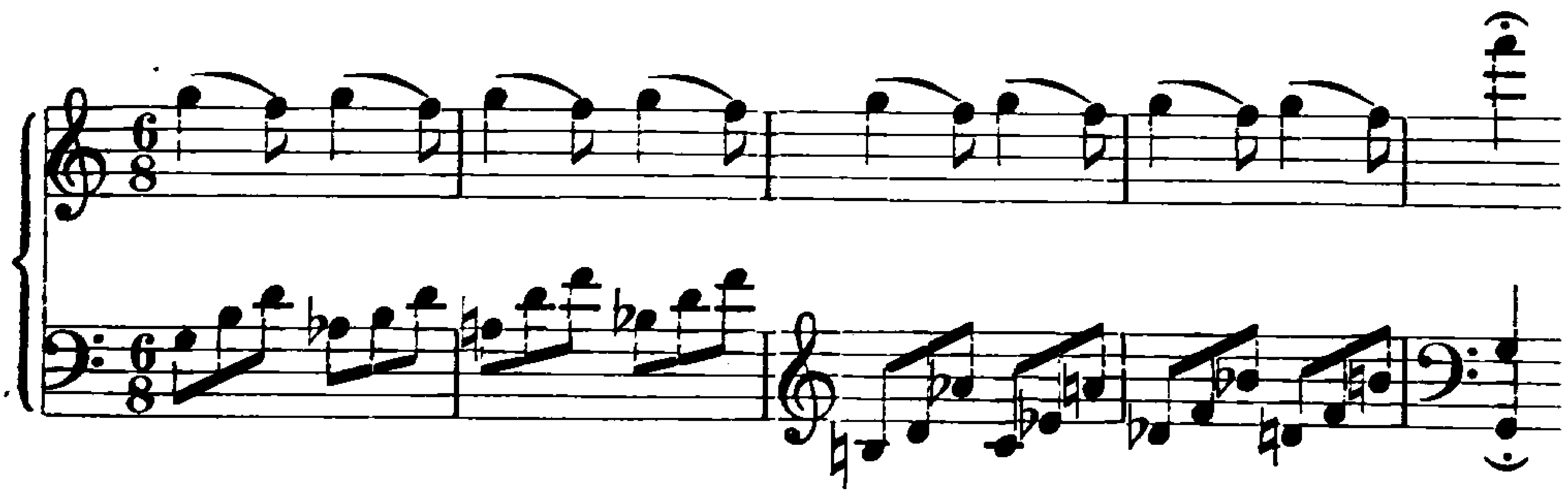
Bisher hatten wir es nur mit den Ornamenten zu tun, die Mozart selbst aufgezeichnet und deshalb für besonders wesentlich gehalten hat. Dazu kommt nun aber eine stattliche Reihe weiterer, die in den Autographen und meisten Ausgaben nicht enthalten, aber zur richtigen Wiedergabe der Werke unerläßlich sind. Die alte Kunst zieht ja zwischen dem schaffenden und dem ausführenden Künstler lange keinen so scharfen Strich wie die moderne, sie verlangt vielmehr auch vom ausführenden einen starken schöpferischen Anteil am Zustandekommen des Kunstwerkes. Je weiter wir zeitlich zurückgehen, desto seltener werden in den Handschriften die Angaben über Tempo, Dynamik und Art des Vortrags überhaupt; das blieb alles dem Vortragenden überlassen. Aber damit war es noch nicht genug: auch von der melodischen Linie enthalten die Handschriften oft nur eine Skizze, ein Skelett, das der Ausführende von sich aus mit Fleisch und Blut zu umkleiden hatte. Es fiel diesem also die hohe Aufgabe zu, an der endgültigen Gestalt des Kunstwerkes selbst schöpferisch mitzuarbeiten und seinen Ausdrucksgehalt aus eigenem geistigem Besitz zu vertiefen und zu ergänzen[3]. Auch Mozarts Zeit rechnet im all-

[1] Sehr häufig wird damit das Umspielen des betreffenden Tones durch seine obere und untere Nebenstufe verbunden, so z. B. statt der Grundlinie



und ähnlich. [2] Das ist die primitivste Form der sog. „Eingänge“ (s. u.). [3] H. Kretzschmar, Ges. Aufsätze II 115ff.

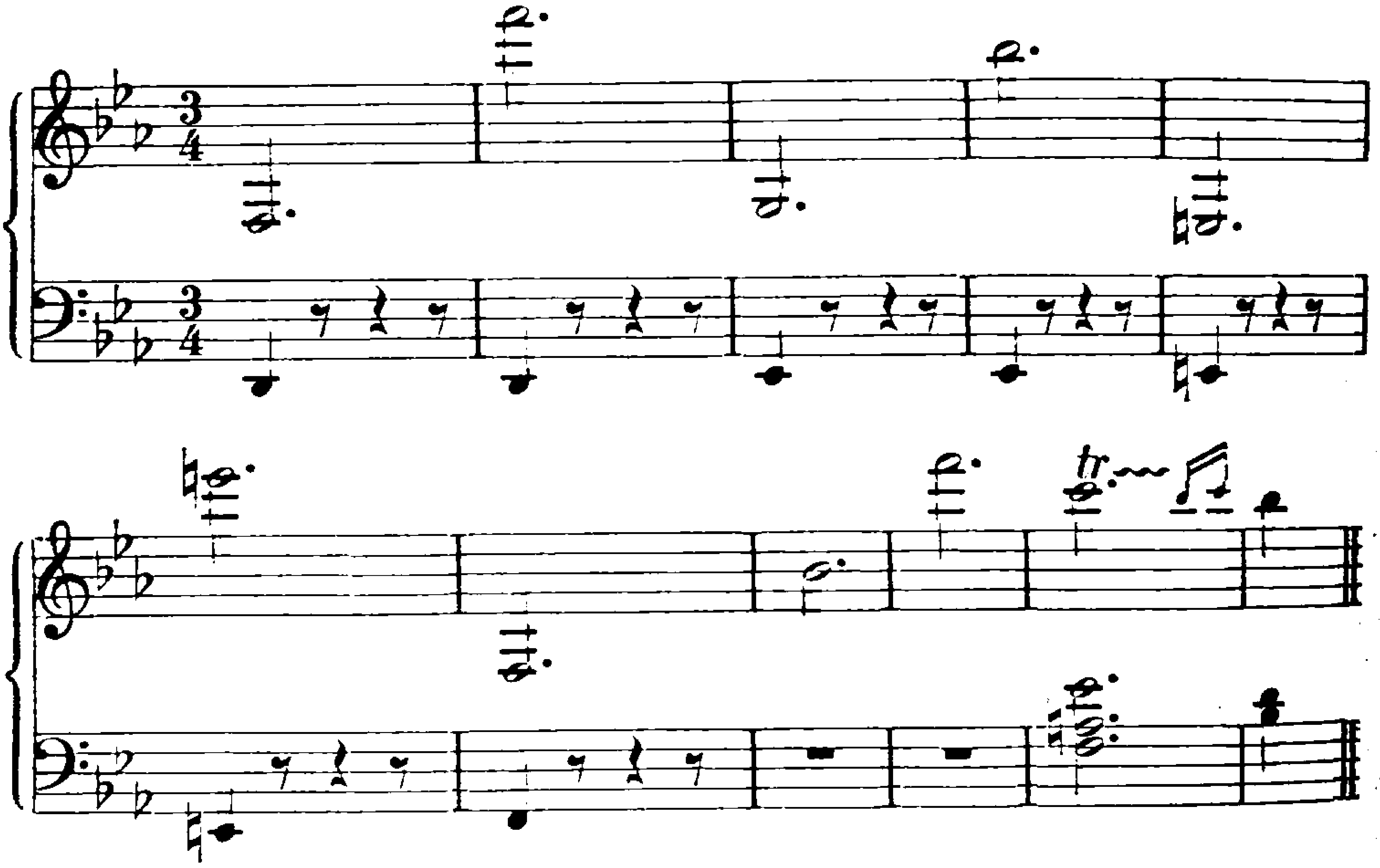
gemeinen noch durchaus mit dieser Forderung des freien Verzierens und Variierens, mag sie es im einzelnen auch bereits genauer mit dem Ausschreiben nehmen als die ältere. Ph. E. Bach bemerkt[1]: „Das Verändern beim Wiederholen ist heutzutage unentbehrlich. Man erwartet solches von jedem Ausführer." Gerade die Klavierkonzerte Mozarts bieten sinnfällige Beispiele für diese „willkürlichen Veränderungen" dar, die der Spieler von sich aus dem gegebenen Notenbilde hinzuzufügen hat. Sie haben überall da ihren Platz, wo der Komponist bei der Wiederholung eines Gedankens nicht schon selbst eine variierte Gestalt vorgeschrieben hat. Eine weitere wichtige Stelle betrifft die dem Wiedereintritt der Hauptthemen vorausgehenden Fermaten, wie z. B. im Andante von K.-V. 414 nach dem Triller. Hier verlangt Mozart vom Spieler eine eigene, kadenzartige Einlage; er selbst hat für seine Schüler eine Reihe solcher „Eingänge", wie er sie nannte, aufgeschrieben, um sie in diese Kunst einzuführen[2]. Diese Eingänge unterscheiden sich von den gleich näher zu besprechenden Kadenzen nur durch ihren geringeren Umfang, wenngleich auch sie mitunter eine beträchtliche Ausdehnung annehmen. Auch im Wesen gleichen sie den Kadenzen, nur daß sie weit seltener thematisch und dafür gewöhnlich rein figurativ gehalten sind. Indessen versteht Mozart auch hier gelegentlich einzelne Bestandteile der vorhergehenden Themen höchst geistvoll hin und her zu schaukeln, wie z. B. im letzten Satze von K.-V. 415[3]:



Dem Grundsatze nach gehören zu diesen Eingängen ja auch alle jene Solopartien, die in den ersten Sätzen häufig der Aufnahme des

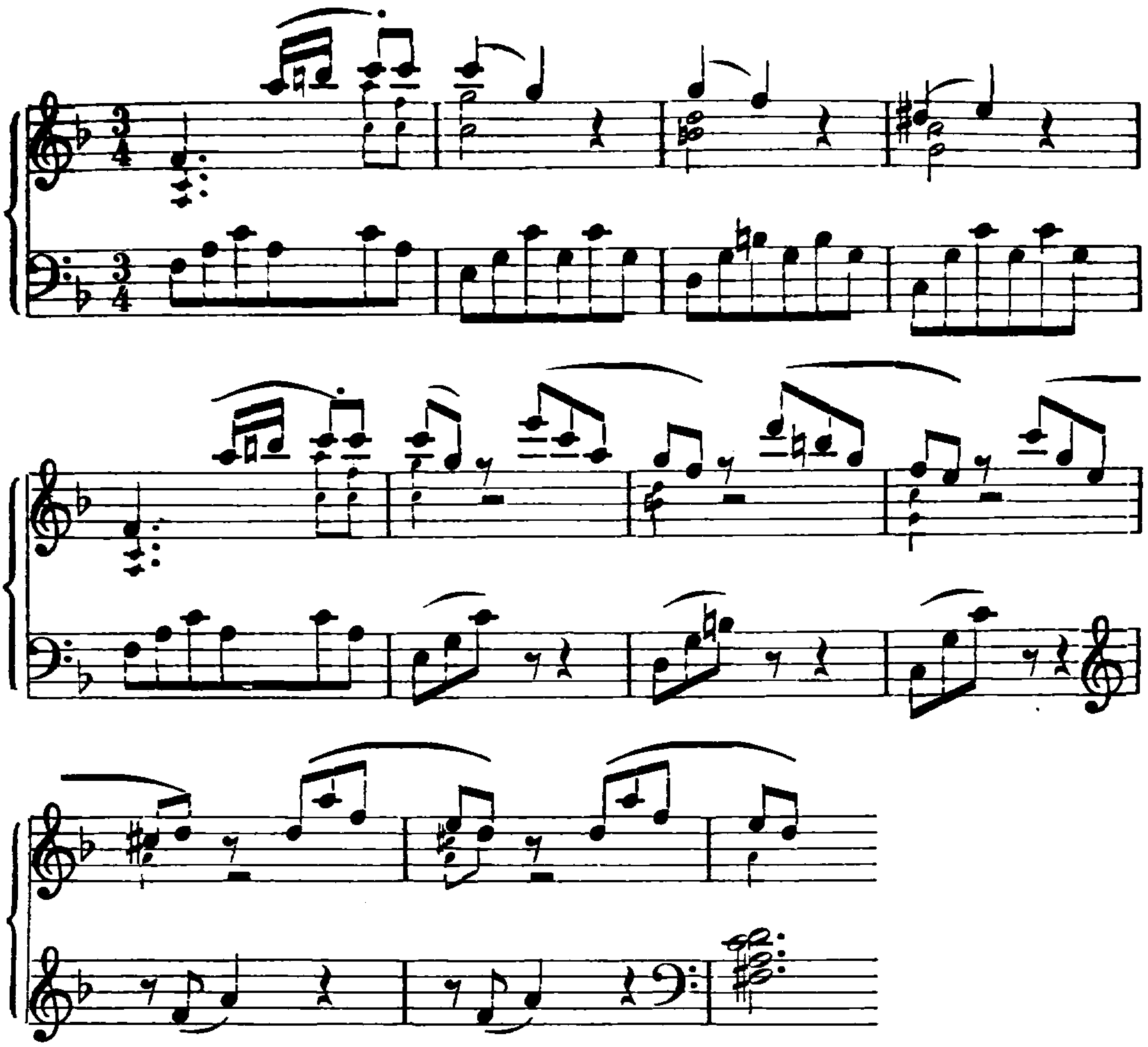
[1] Vorrede zu den „Sechs Sonaten fürs Clavier mit veränderten Reprisen" 1760.
[2] Vgl. die lehrreiche Schrift von C. Reinecke, Zur Wiederbelebung der Mozartschen Klavierkonzerte 1910, und Reineckes Ausgabe der Konzerte. Verschiedene dieser Eingänge in der G.-A. Ser. XXII. [3] S. XXII Nr. 17.

Hauptthemas durch den Solisten vorangehen[1], nur daß sie Mozart aufgeschrieben, ja gelegentlich noch durch das Orchester gestützt hat, wie z. B. in K.-V. 450, wo der Solist die erste der beiden Schlußfermaten noch zu einem kleinen Spezialeingang zu erweitern hat. Es ist an allen diesen Stellen, als wollte der Spieler seine Kunst erst erproben, ehe er sich seiner Hauptaufgabe zuwendet. Aber damit nicht genug: es liegt dem Solisten nicht allein ob, zu variieren und selbständig überzuleiten, sondern auch offenkundig leere und kahle Stellen des Notenbildes auszufüllen und zu beleben, wie die folgende im Finale von K.-V. 482:



Diese ungeheuerlichen Sprünge sind vom Solisten durch virtuoses Passagenwerk auszufüllen. Es ist aber auch die dürftige Zweistimmigkeit des Notenbildes zu beseitigen. Hier wirkt die Akkompagnementspraxis der alten Generalbaßzeit nach[2]. Mozarts Klaviermusik kennt in ihrem äußeren Notenbilde zwar nicht mehr so viel dünne, zweistimmige Stellen, die vom Spieler zur vollen Harmonie ergänzt werden müssen, aber ganz fehlen sie trotzdem nicht. Sie sind besonders deutlich da, wo der Zwischenraum zwischen beiden Händen auffallend groß ist, wie z. B. im ersten Satz von K.-V. 413 (P. S. 4), wo die notwendige Ergänzung durch kleinere Noten angedeutet sein möge:

[1] S. o. S. 205 f. [2] Mersmann a. a. O. S. 107 f.



Ganz vollgriffige Harmonien gibt Mozart selten an, und zwar an Stellen von ganz besonderem Pathos, wie im Andante von K.-V. 450. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß er sie nicht auch sonst angewendet hätte. Auch nach dieser Richtung hin bleibt dem Spieler ein ziemlich weiter Spielraum. Es ist auch gar nichts dagegen zu sagen, daß er gelegentlich um der volleren Klangwirkung willen die einfacheren Begleitungsformeln Mozarts durch vollere, den modernen Klavieren besser entsprechende ersetzt, statt der engen Lage die weite nimmt, den Umfang des modernen Flügels ausnützt u. dgl. Denn er übt damit nur das alte Recht des Virtuosen den heutigen Verhältnissen entsprechend aus. Die Voraussetzung ist nur, daß er künstlerischen Takt und Stilgefühl genug besitzt, um den Mozartschen Kern zu wahren. Denn der Virtuose bleibt bei allen diesen Zutaten stets der Diener, im besten Falle der treue Bundesgenosse des Künstlers, der dessen Gedanken zu verstärken und zu bekräftigen, nicht aber zu verwirren oder gar zu verdrängen hat. Das Beispiel Carl Reineckes,

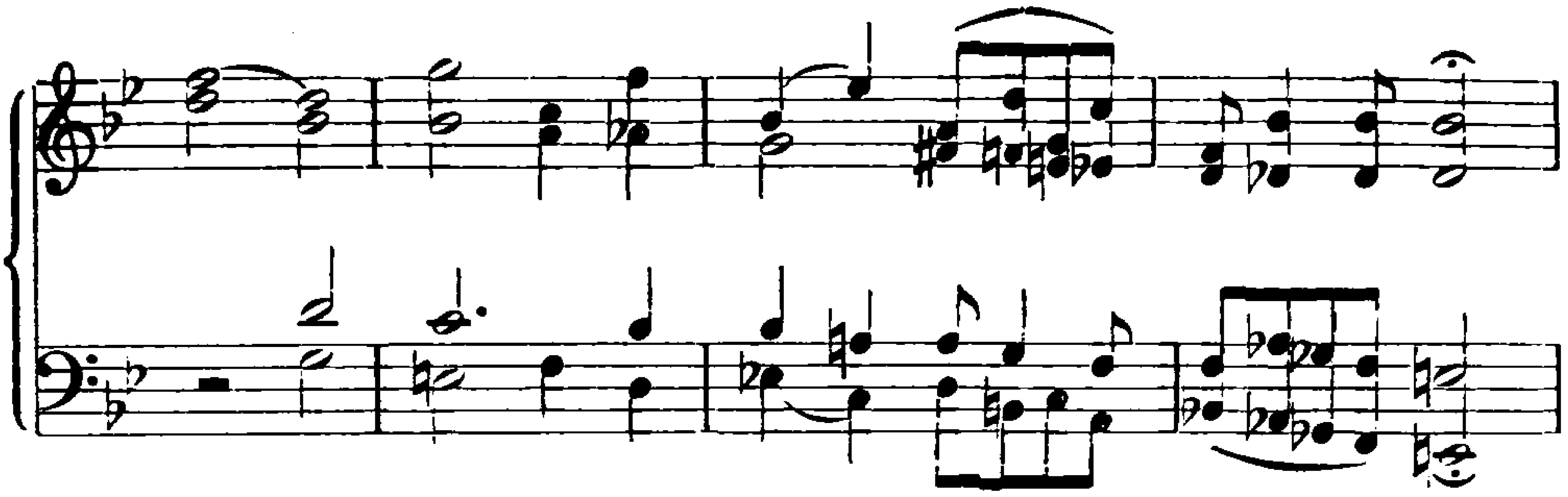
eines der größten Mozartspieler, mag alle, die es mit Mozarts Kunst wirklich ernst nehmen, darüber belehren, wie diese Aufgabe anzufassen ist[1].

Den letzten Überrest, der sich von jener Kunst der freien Improvisation in die heutige Zeit hinübergerettet hat, bilden die großen freien Kadenzen am Schlusse der beiden Ecksätze, seltener auch der Mittelsätze. Mozart hat für seine Schüler eine ganze Anzahl aufgeschrieben (K.-V. 624, S. XXII. 18), die zwar aller Wahrscheinlichkeit nach auf die Fertigkeit des Einzelnen zugeschnitten sind und deshalb kein vollständiges Bild von seiner eigenen Praxis geben, aber doch nach Umfang und allgemeiner Art ihrer Ausführung als deren getreue Spiegelbilder gelten können. Es sind sozusagen gesteigerte „Eingänge". Mit der Freiheit des Improvisators greift der Künstler aus dem vorangegangenen Themenschatz heraus, was ihm gerade einzufallen scheint, um damit ein bald verträumtes, bald launiges Spiel zu treiben. Haupt- und Seitenthemen, oft auch allerhand unscheinbare Nebengedanken folgen einander in buntem Wechsel. Lange pflegt sich Mozart selten bei demselben Gedanken aufzuhalten, meist verschwindet er nach kurzer Zeit in einem Passagenstrudel, der ganz überraschend einen neuen emporwirft. Auch der figurative Teil ist äußerst mannigfaltig: bald sind es rauschende Skalen- und Akkordpassagen, die über das ganze Klavier dahinjagen, bald kleine, durch Pausen unterbrochene Figurenbruchstücke, bald endlich auch ausdrucksvolle, in langsamem Tempo vorzutragende Melismengänge. Namentlich gegen den Schluß der Kadenz, der nur aus Passagenwerk besteht, nimmt dieses einen besonders spannenden Charakter an. In den Kadenzen der langsamen Sätze legt Mozart auf Kantabilität besonderen Wert. Neue Gedanken werden, von der Figuration abgesehen, niemals eingeführt, dagegen die alten mit einer oft verblüffenden Originalität behandelt; es ist mitunter, als machte sich der Künstler einen Spaß daraus, hier am Schluß die noch unausgeschöpften Ausdrucksmöglichkeiten anzudeuten, die in den Themen beschlossen sind.

Mozarts eigene Kadenzen, die er wohl bei jedem Vortrag desselben Konzertes neu improvisiert hat, sind auf immer verklungen, aber die für seine Schüler aufgezeichneten vermögen uns wenigstens einen leisen Begriff von dem Geiste dieser Improvisationen und ihrer phantastischen, höchst subjektiven und persönlichen Art zu geben. Jene

[1] Vgl. seine Ausführungen über das Krönungskonzert a. a. O. S. 25ff.

Aufzeichnungen enthalten Dinge, die in den fertigen Werken sehr selten vorkommen, wie z. B. das ausgeschriebene Accelerando (Nr. 26):



und ähnliches. Sie lehren aber auch vor allem Eines, was in neuerer Zeit gewöhnlich übersehen wird, daß diese Kadenzen verhältnismäßig kurz waren. Das entspricht durchaus ihrer stilistischen Stellung, denn auch sie gehören zu den Zutaten, nicht zu den Hauptsachen der ganzen Kunst[1]. Es war eine der vielen Entgleisungen der Virtuosenzeit zu Beginn des 19. Jahrhunderts, daß man sich mehr und mehr daran gewöhnte, die Kadenzen zu großen virtuosen Gebilden auszubauen, die sich dem Kunstwerk gegenüber immer selbstherrlicher vordrängten. Darin liegt nach allem Gesagten eine schwere Sünde wider den Geist der Mozartschen Kunst, die in ihren reifen Werken nichts strenger vermeidet als große Redseligkeit, von virtuoser Veräußerlichung ganz zu geschweigen.

Dieselbe Form, nur in weit bescheideneren Maßen, ist auch den vier Hornkonzerten (K.-V. 412, 417, 447 und 495, s. o. S. 50) zu eigen, nur daß das erste davon keinen langsamen Mittelsatz hat; das Finale ist außerdem erst 1787 vollendet worden. Sämtliche haben ein Rondo im $^{6}/_{8}$-takt, eine sog. „chasse", als Finale, die beiden letzten eine Romanze als Mittelstück. An den ersten Sätzen fällt der gesangsmäßige Charakter bereits der Hauptthemen auf, den in K.-V. 495 allerdings erst der Solist herausholt, nachdem er sich, wie übrigens auch in K.-V. 447, am Tutti als Orchesterinstrument beteiligt hat. Diese sehr knappen Tuttis bringen beide Themen, wie üblich, in der Haupttonart[2], dazu häufig noch eine kleine Schlußgruppe, und die Art, wie Mozart den Solisten in K.-V. 495

[1] Beethovens ebenfalls knappe Kadenzen zu K.-V. 466 in seiner G.-A. S. IX. 7. Nr. 11—12. Von den Späteren haben Hummel, Moscheles, Reinecke, Linder u. a. Kadenzen zu Mozarts Konzerten veröffentlicht. [2] Das Seitenthema von K.-V. 417 bringt wieder den bekannten Paisiello-Mozartschen Lieblingsgedanken.

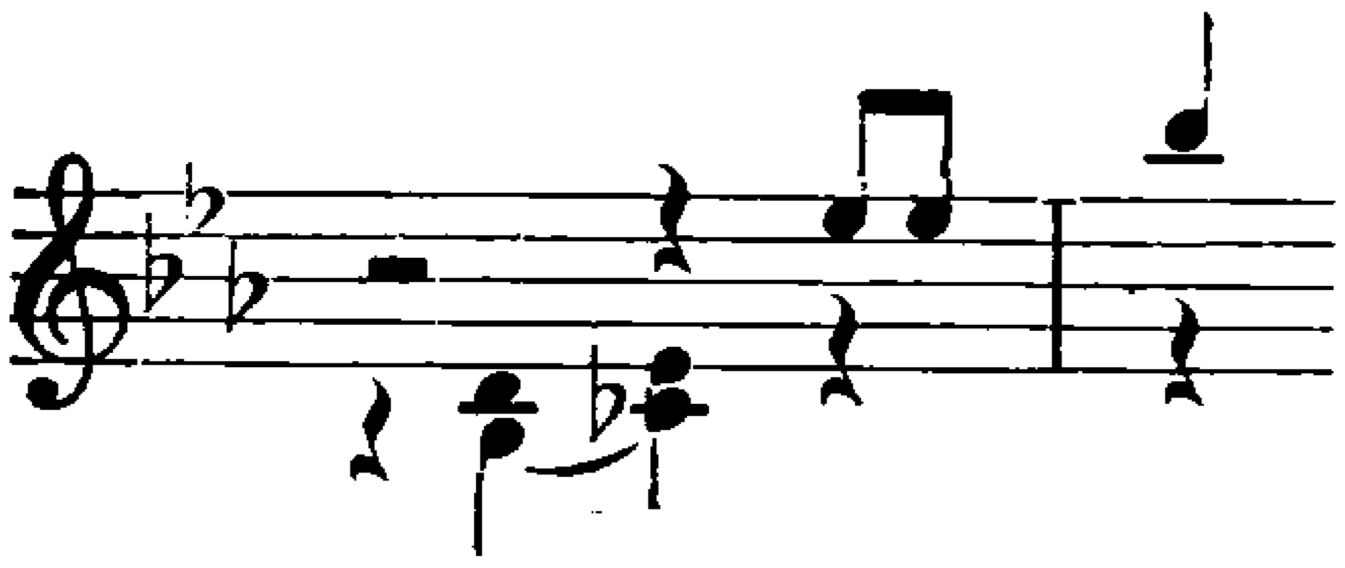
in diese einhaken läßt[1], ehe er das Hauptthema aufgreift, ist in ihrer Prägnanz für seine Konzerte überhaupt typisch. Nennenswerte Abweichungen von der üblichen Form kommen in den Ecksätzen überhaupt nicht vor. Auch der Gedankengehalt ist weit bescheidener als in den Klavierkonzerten, wiewohl auch hier, wie z. B. in der kühnen und romantischen Harmonik der Durchführung von K.=V. 447, überraschende Züge nicht fehlen. Im allgemeinen jedoch sind die Werke sichtlich auf das Fassungsvermögen des Hornisten Leutgeb berechnet.

Von den Kompositionen für Klavier allein ist die wichtigste die Cmoll=Sonate vom 4. Oktober 1784 (K.=V. 457, S. XX. 14), seit den Tagen der Pariser Amoll=Sonate Mozarts erster Beitrag im heroischen Stil. Und doch, welcher Unterschied schon im Klaviersatz! Dort hatte Mozart noch unter den frischen Mannheimer Eindrücken gestanden und seiner Sonate einen deutlich fühlbaren orchestralen Charakter aufgeprägt, hier ist der Stil rein klavieristisch und zwar, wie sich leicht denken läßt, stark von den gleichzeitigen Konzerten beeinflußt. Dahin gehört die Freude an glänzendem, virtuosem Passagenwesen in den Ecksätzen, an der von Ausdruck förmlich überströmenden Melismatik im Adagio, das sein Thema bei jeder Wiederkehr wieder neu variiert, die Ausnutzung aller Register und noch manches andere. Der letzte Satz verlangt sogar mehrere Male ein eigenes schöpferisches Eingreifen des Spielers, so gleich bei dem Fermatenakkord im 45. Takt, der im Stile eines figurativen „Eingangs" (s. o.) auszukolorieren ist, und dann später bei der Dehnung des Hauptthemas (a piacere), deren Fermaten gleichfalls, und zwar jede wieder neu, auszuzieren sind.

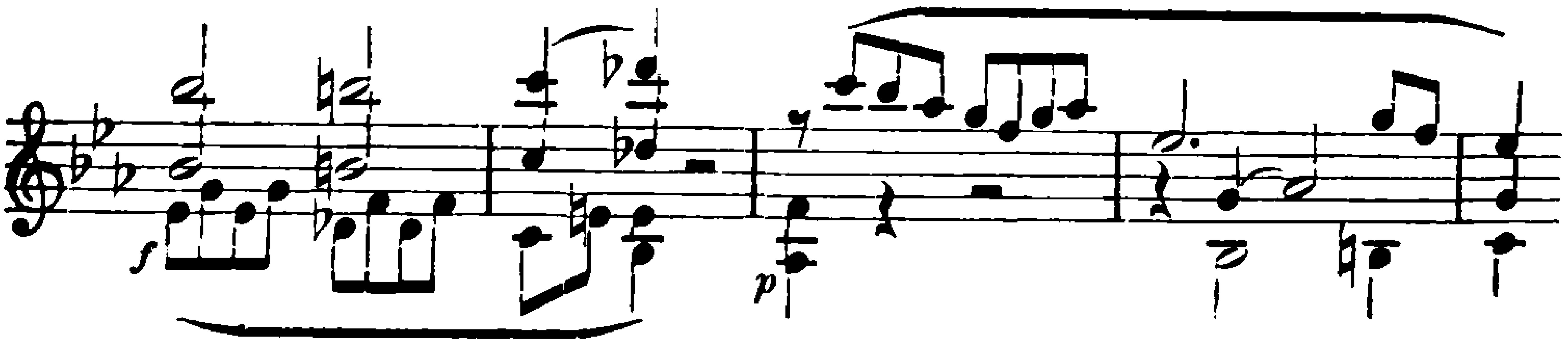
Dieses glänzende äußere Gewand ist indessen nur das Mittel zur Wiedergabe eines Seelengemäldes, wie es gleich düster und leidenschaftlich unter Mozarts Sonaten nicht wieder zu finden ist. Es trägt außerdem den untrüglichen Stempel seines Geistes, wie allein schon das Hauptthema des ersten Satzes lehrt: ein trotzig aufstürmendes Dreiklangsmotiv italienisch=mannheimerischen Stils[2] und als

[1] In den Streichern erscheint hier eine auf die Figaro=Ouvertüre hinweisende Figur. [2] Zu den Mannheimer „Raketen" vgl. H. Riemann DTB VII. 2, S. XVI. Für Mozart kommen Themen in Betracht wie z. B. das des ersten Satzes von K.=V. 388 (ebenfalls in Cmoll) oder von K.=V. 394; von späteren Werken die Finalthemen des Klavierkonzertes in Dmoll oder der Gmoll=Sinfonie. Auch Beethoven hat diesen Typus noch, vgl. die ersten Sätze des Trios op. 1, Nr. 1 und der Klaviersonate op. 2, Nr. 1.

Nachsatz unter vollständigem Umbiegen der Stimmung ein flehendes Sätzchen, dessen Ausdruck seinen Höhepunkt in dem Septimensprung findet. Dieser Gegensatz ist in Thematik, Dynamik und Registrierung aufs allerschärfste ausgeprägt; er bestimmt tatsächlich den ganzen Charakter nicht bloß dieses Satzes, sondern der ganzen Sonate. Es ist ein ewiges Sichaufbäumen und Zurücksinken, Kämpfen und Verzichten, und der Schluß ist, wie so oft in ähnlichen Fällen, trübe Resignation. Schon die Fortsetzung jenes Themas gibt mit ihrem lastenden Orgelpunkt und dem chromatischen und dem synkopierten Motiv darüber sehr drastisch die unheimliche Schwere wieder, die sich bei jenem Konflikte auf die Seele legt. Nochmals kehrt der Anfang wieder, aber diesmal, wie von jetzt an mit einer Ausnahme regelmäßig, ohne den kontrastierenden Nachsatz; der im Thema auf engstem Raume stattfindende Stimmungswechsel vollzieht sich später auf größeren Strecken. Zunächst erscheint ein freundlicherer Gedanke, den man seinem Charakter und seiner Tonart nach zunächst für das Seitenthema zu halten geneigt ist, wäre er nicht auffallend kurzatmig und drängte nicht vor allem sehr bald mit dem grellen Motiv:



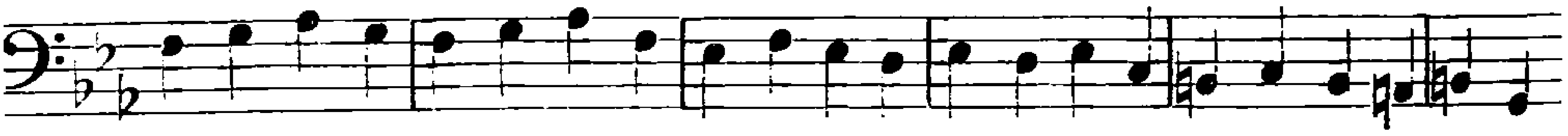
einer neuen Wendung zu[1]. Jetzt erst erscheint das eigentliche Seitenthema, ein sehnsüchtiger Dialog einer hohen mit einer tiefen Stimme, der die von jenem Übergangsgedanken angeschlagene Stimmung voll ausführt. Aber auch aus diesem Traum werden wir jäh aufgeschreckt:



Wieder ein wildes Aufflammen der Leidenschaft und ein müdes Zurücksinken! Bei der Wiederholung wird noch eine konzertmäßige, den ganzen Umfang des Klaviers beanspruchende Partie eingeschoben, die

[1] Bezeichnenderweise wird es in der Reprise unterdrückt.

aber das Ergebnis nicht zu ändern vermag. Die Schlußgruppe muß den Aufschwung aufs neue beginnen, und es gelingt ihr schließlich auch, mit Hilfe eines bereits früher dem Hauptthema zugesellten, abermals an die Konzerte gemahnenden Triolenmotives den Satz zugunsten einer wenn auch barschen und etwas krampfhaften Energie abzuschließen; das Hauptthema drückt, jetzt zum erstenmal kanonisch, sein Siegel darunter. Es beherrscht auch die gesamte Durchführung, die in ihrer Entwicklung stark an die Durchführungen der Konzerte erinnert[1]. Das Hauptthema gleitet, in seiner melodischen Struktur unverändert, durch die verschiedenen Harmonien dahin, in beiden Händen abwechselnd umspielt von jener Triolenfigur, die sich ihm schon im 21. Takt beigesellt hatte; nur einmal schleicht sich jenes Übergangsthema in Fmoll ein. Aber auch dieser Aufschwung hat bei aller Kraft etwas Verbissenes, er kommt mit Ausnahme des ersten Taktes nicht aus den Molltonarten hinaus, und vom fünfzehnten an stellt sich ein eigensinniger Gedanke im Basse ein:



der die Entwicklung unaufhaltsam nach abwärts zieht. In Fetzen sinkt das stolze Thema herab und bleibt auf einem schweren Vorhalt mit Fermate liegen; die Schicksalswelt dieser Sonate weicht weder dem Flehen noch dem Trotz. Deshalb klingt auch die Reprise noch weit resignierter als vorher. In ihrem 19. Takt und den folgenden platzen die gegensätzlichen Stimmungen nochmals unversöhnlicher denn je aufeinander; es ist die Stelle, wo eigentlich jenes Pseudoseitenthema eintreten sollte. Statt dessen mündet das jetzt in dreifacher kanonischer Nachahmung auftretende Hauptthema in eine neue Partie aus und zwar vermöge einer enharmonischen Verwechslung, wie sie sich ganz ähnlich auch in einer Stelle des ersten Satzes der Gmoll-Sinfonie findet. Das Desdur, das hier scheinbar so plötzlich auftritt und in der Melodie eine so unsagbar rührende Gestalt hervorzaubert, entpuppt sich nämlich schließlich als der Dreiklang auf der erniedrigten zweiten Stufe von Cmoll (in seiner zweiten Umkehrung) und lenkt als solcher regelrecht über den Quintsextakkord des verminderten Septimenakkordes auf der erhöhten siebenten Stufe von Gmoll nach der Dominante

[1] S. o. S. 207.

über — eine Stelle, die durch das plötzliche tiefe Hinabtauchen in die Unterdominantregion eine ganz besonders romantische Färbung erhält, ein Zug, der dann in den Werken nach dem Figaro immer häufiger erscheint. Es ist der letzte kurze Durblick, der uns vergönnt wird, denn von jetzt an verläuft alles nach bekannter Mozartscher Art durchaus in Cmoll. Die Coda zieht gewissermaßen das Fazit des Ganzen: nochmals stürmt das Hauptthema mit voller Wucht kanonisch an, dann folgt ein jäher Absturz zur italienischen Arienkadenz. Der Rest ist einer der eigentümlichsten Schlüsse, die Mozart geschrieben hat: ein dumpfes Unisono in gebrochenen Oktaven auf gleichmäßige Viertel[1], von denen stets das vierte einen geradezu brutalen Forte-Akzent erhält, steigt langsam abwärts und verschwindet schließlich mit leisem Gemurmel pp in der Tiefe des Klaviers, wie wenn sich nach einer Tragödie langsam der Vorhang schließt. Es ist die Tragödie, die Mozart, je älter er wurde, desto mehr beschäftigt hat: Kampf und fatalistisches Entsagen.

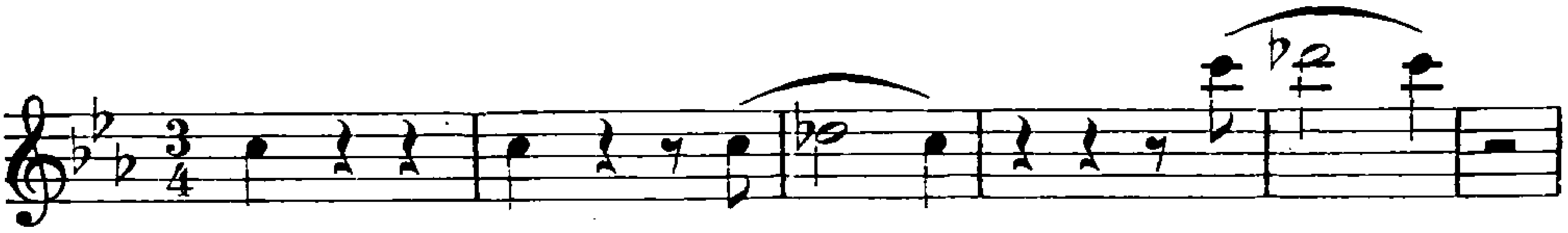
Das Adagio gleicht einer aus Sehnsucht und stillem Leid zusammengewobenen Elegie: es ist der Eindruck, den das Vorausgegangene in einem tief verwundeten Gemüt hinterläßt. Der Satz hat dreiteilige Form mit einem breiten Mittelsatz und einer ausgedehnten Coda. Die Sprache ist abermals die der langsamen Konzertsätze, namentlich was die ausdrucksvolle melismatische Variationskunst betrifft. Auch die übrigen Merkmale der Mozartschen Adagiosprache finden sich, zum Teil gesteigert, wieder, man vergleiche nur das h' des sechsten Taktes, das erst nach langem Schwanken sich als alterierte Vorhaltsnote entpuppt — ein höchst eigentümliches Mittel zum Ausdruck hilflosen Schmerzes. Besonders was die Kantabilität der Tonsprache anlangt, hat der Satz unter den Sonaten nicht seinesgleichen und nimmt mehr als einmal, von Empfindung überquellend, geradezu den Ausdruck des menschlichen Gesanges an. Auch der Bau der Themen selbst deutet auf ein außergewöhnlich gesteigertes Gefühlsleben hin. Gleich das erste besteht aus drei Takten, einem regelmäßigen Vordersatz von zwei Takten und einem melodisch ganz neuen und, wie namentlich die Variationen lehren, besonders affektvollen eintaktigen Nachsatz. Auch der Asdur-Mittelteil beginnt mit einem dreitaktigen Vordersatz,

1 Man könnte an eine innere Beziehung zu dem oben angeführten Baßmotiv denken. 2 Verwandt, wenn auch weit weniger tragisch, ist der Schluß des Finales von K.-V. 452.

der außerdem einen versteckten Kanon zwischen Ober- und zweiter Mittelstimme in sich birgt. Diese Seitengruppe beginnt im Tone tiefen, wunschlosen Träumens, aber auch sie wird bald in jenes merkwürdige Drängen hineingezogen, das für den ganzen Satz charakteristisch ist und den Gefühlszusammenhang mit seinen Nachbarn herstellt; ja es kommt hier bei den virtuosen Skalengängen bereits zu einer bedenklichen Störung der Ruhe, aus der nur der deutlich vorbereitete Wiedereintritt des Hauptthemas einen Ausweg zu verheißen scheint. Da deutet Mozart plötzlich dessen Dominante b′ zur Mediante von Gesdur um und beginnt in dieser Tonart, also noch weiter in den Bereich der Unterdominante eintauchend, abermals mit jener Träumerei. Das alte Spiel erneut sich, aber mit bedeutender Ausdruckssteigerung: hier stehen wir wirklich vor einem mit Gefühl förmlich durchtränkten Arioso. Es geht freilich ganz unerwartet in eine geheimnisvolle Flüsterpartie über, die nach Cmoll, also der Paralleltonart des Haupttones Esdur, hindrängt. Statt dessen geht es aber, wie so häufig an dieser Stelle bei Mozart, mit einer ebenso kurzen als überraschenden Modulation nach Esdur ins Hauptthema zurück. Seiner Wiederholung schließt sich jetzt eine Coda an, die das Ganze ruhig und friedlich ausklingen läßt. Um so erschreckender ist das Erwachen im letzten Satz, der schon formal ein seltsames Gebilde darstellt. Er läßt sich zunächst, bis zu dem Esdur-Schluß, als Sonatensatz an, aber dann bleibt die Durchführung aus, statt ihrer erscheint das erste Thema in der Haupttonart, jetzt mit einem — wenigstens scheinbar — neuen Thema in Fmoll verkoppelt, dann das erste Seitenthema, das jetzt mit seiner Fortsetzung ganz im Stil der Reprise behandelt wird, bis vor seiner Schlußgruppe nochmals eine lange Partie mit dem Haupt- und dem Fmoll-Thema eingeschoben wird, dann folgt eine ganz neue Coda. Eine merkwürdige Verschmelzung von Sonaten- und Rondoform! Der Stimmung nach greift der Satz auf den ersten zurück, mit dem er sogar thematisch verwandt ist[1]. Was ist das für eine bohrende, selbstquälerische Stimmung mit den hängenden Vorhaltssynkopen, die ohne Unterlaß einander folgen[2]! Der hämmernde Fortenachsatz peitscht den alten Trotz zwar nochmals auf, aber er hat jetzt etwas Unheimliches, Fatalistisches — es gibt ja doch kein Entrinnen

[1] Man vergleiche dazu besonders die zweiten Teile der Seitenthemen (s. obiges Beispiel) und die darauf folgenden ersten Schlußgruppengedanken. [2] Man beachte auch den Registerwechsel im achten Takt.

aus der Qual! Schließlich zerflattert das Thema auf einer jähen Dissonanz mit folgender Generalpause. Die Antwort lautet abermals völlig hoffnungslos — ein Fünftakter mit dem bösartigen Septimensprung, der alles weitere lakonisch abschneidet. Jenes hämmernde Motiv kehrt mit oder ohne seine Nachsätze refrainartig immer wieder und bestimmt den Charakter des Satzes in ganz hervorragendem Maße. Vermittelnde Übergänge kennt dieser Satz kaum. Schon das erste Seitenthema tritt ganz plötzlich auf; es beginnt zwar mit ruhigerem Flehen, wird aber sehr bald in den unwirschen Ton des Ganzen hineingezogen. An der Stelle, wo es zum zweiten Male erscheinen sollte, schiebt Mozart nach zweimaligem Anlauf mit Generalpause jenes Fmoll-Thema ein, eine rührende Klage inmitten des mitleidlosen Kampfes:



immer wieder unterbrochen von wilden Forteschlägen; es ist eine höchst sinnvolle Umbildung jenes hämmernden Motivs. Das Hauptthema aber wird bei seiner nächsten Wiederkehr in eine Reihe ausdrucksvoller Phrasen mit Fermaten zerteilt, bei denen der Spieler seine Fähigkeit poetisch zu verzieren erproben kann, und dadurch in seinem Gefühlsgehalt unendlich gesteigert; hier stehen wir abermals in unmittelbarer Nachbarschaft des menschlichen Gesanges. Mit einer trotzigen Coda geht der Satz zu Ende, ohne daß es zu einer Klärung oder gar Befreiung käme[1].

Von den beiden Rondos für Klavier in D- und Fdur (K.-V. 485, 494, S. XXII. 7, 8) ist das erste eigentlich ein Sonatensatz, sogar das Repetitionszeichen fehlt nicht. Nur baut er sich auf einem einzigen Thema auf[2]. Aber dieses Thema wird nach Ph. E. Bachs Art in der Durchführung und besonders in der Reprise überraschend durch verschiedene Tonarten dahingeführt und überhaupt mit freierer Laune behandelt; das scheint Mozart zur Wahl des Namens Rondo veranlaßt zu haben. Die Höhe der Bachschen Rondos erreicht die liebenswürdige Komposition freilich nicht. Das Fdur-Rondo ist dagegen ein echtes Rondo im Stile der Klavierkonzerte mit mehreren

[1] Das hier wieder auftretende Korrespondieren eines Motivs in der höchsten und tiefsten Lage des Klaviers ist charakteristisch für diese Sonate. [2] Über den Zusammenhang mit dem Gmoll-Klavierquartett s. o. S. 191.

Episoden, darunter einem kontrapunktisch gehaltenen Mineur. Das Hauptthema erscheint stets in der Grundtonart und immer aufs neue variiert; gegen den Schluß taucht eine richtige, ausgeschriebene Kadenz auf. Von gutem Humor ist die Art, wie sich das Hauptthema zum Schlusse in tiefer Lage über einem laufenden Baß empfiehlt.

Auch die Variation hat Mozart unter dem Einfluß der Konzerte bedeutend gesteigert und zwar in den acht Variationen über Come un agnello aus Sartis Fra due litiganti (S. 106) und den zehn Variationen über „Unser dummer Pöbel meint" (Les hommes pieusement) aus Glucks Pilgrimen von Mekka (K.-V. 460, 455, S. XXI. 12, 11). Die Nähe des Konzerts zeigt sich namentlich in der gesteigerten Virtuosität, die alle Register des Klaviers ausnützt, und in den freien, oft kadenzmäßigen Überleitungen von einer Variation zur andern. Auf die dramatische Situation einzugehen verzichtet Mozart und betrachtet die betreffenden Stücke lediglich als musikalisches Substrat für seine Variationen, weshalb er sie denn auch auf die üblichen, kurzen zweiteiligen Themen verkürzt[1]. Beide Werke weisen im allgemeinen denselben Bau auf: sie beginnen mit einer rein figurativen Variation, bringen in einer andern das Thema im Baß, enthalten je eine Moll- und eine Adagiovariation und neigen in den späteren zu großen, freien, kadenzartigen Überleitungen und überhaupt zu einer willkürlicheren, phantasiemäßigen Behandlung der Themen, wobei regelmäßig Taktwechsel eintritt. Die achte Variation von K.-V. 460 enthält eigentlich deren drei, zwei motivisch verbundene Adagiovariationen in Dur und Moll und eine Allegrovariation; die letzte von K.-V. 455 verläuft bis kurz vor dem Schlusse regelmäßig, da wird plötzlich anders moduliert und nach einer Kadenz mit dem Thema auf Grund seines Rhythmus ein vollständig freies Spiel getrieben, bis es schließlich nach einer spannenden Schlußwendung in seiner Originalgestalt auftaucht, gefolgt von einer kleinen thematischen Coda. Überhaupt erweist sich dieses Werk als das ergiebigere: es variiert von der 4. Variation an den zweiten Thementeil fast immer doppelt, und auch die Charaktere der einzelnen Variationen sind schärfer umrissen. Man betrachte darauf nur einmal die feine Arbeit der 5.—7. Variation, die alle mehr oder weniger auf dem Prinzip des doppelten Kontrapunkts aufgebaut sind: die erste[2] mit ihrer müden

[1] So fehlen in K.-V. 455 die Takte 5—10 des Originals. [2] Var. 3 und 5 gemahnen auffallend an zwei Variationen der Violinsonate K.-V. 379.

Chromatik, die zweite mit dem Thema in der Mittelstimme, zu dem es von allen Ecken und Enden her zu trillern scheint, und die dritte mit ihrer erlesenen Harmonik und Kontrapunktik. Ein Muster von Ornamentik ist aber wiederum die Adagiovariation, an der namentlich der Registerwechsel des zweiten Teiles hervorzuheben ist. Die Sartivariationen sind weit einfacher; ein größeres Gebilde erscheint hier eigentlich nur in der siebenten Variation, die übrigens mit einer höchst gelungenen Nachbildung des etwas leirigen italienischen Kanzonettentones beginnt.

Chorwerke, Lieder und Arien

Den beiden Freimaurerkantaten (K.-V. 429, 471) wie auch den Freimaurerliedern mit Chorrefrain (K.-V. 483, 484) ist in den Chorsätzen ein merkwürdig hochgestimmter, an die Zauberflöte gemahnender Ton gemeinsam; häufig kommen sogar unmittelbare Anklänge vor. Im Chor der ersten Kantate ist namentlich der Wechsel von feierlicher Pracht und stiller Demut von großer Wirkung. Die „Maurerfreude" beginnt dagegen mit einer großen Tenorarie von zweiteiligem italienischem Schnitt in schlichtem, gemütvollem Ton ohne jedes Pathos; sie geht nach einem kurzen Rezitativ, in dem besonders das Arioso durch seine bedeutungsvolle Orchestersprache hervorragt, in einen froh bewegten, an Grétry[1] gemahnenden Satz über, dessen zweiten Teil der Chor refrainartig aufnimmt. Die beiden Gesänge K.-V. 483 und 484 gehören bereits in den Bereich des Liedes.

Wir haben Mozarts Zickzackweg im deutschen Liede bereits verfolgt und gesehen, wie er mit dem älteren, bis zu Sperontes zurückreichenden norddeutschen Liede begann[2], diese engen Schranken dann in Mannheim unter französischem Einfluß durchbrach und sich zu reicheren, ja mitunter geradezu dramatischen Bildungen aufschwang[3]. Dann folgt mit den Hermesschen Liedern von 1780 der Rückschlag im Sinne des Strebens, auf kleinstem Raum den höchsten Ausdruck zu entfalten, weshalb das Deklamatorische stark in den Vordergrund tritt[4]. Das Prinzip selbst ist wiederum norddeutsch, die Mittel freilich gehen, namentlich was die Harmonik anbelangt, bereits weit über dieses Vorbild hinaus. Dann tritt abermals eine Pause von fünf Jahren ein, nach deren Ablauf Mozarts Lieder ein ziemlich verändertes Aussehen annehmen. Denn jetzt gerät er unter den entscheidenden Einfluß des Wiener Liedes, das damals eben im ersten Aufblühen war.

[1] I 667. [2] I 354 f. [3] I 619. [4] I 814 ff.

Man würde sehr irren, wollte man das Wiener Lied als einen unmittelbaren Absenker des norddeutschen betrachten, das damals bereits auf eine Geschichte von Jahrzehnten zurückblicken konnte, eine Geschichte voll emsiger und harter Arbeit, reich an Erfolgen, aber auch an Fehlschlägen. Galt es doch die ganze Gattung, die im 17. Jahrhundert bereits eine klassische Höhe erreicht hatte, aber gegen dessen Ende vollständig von der Bildfläche verschwunden war, aufs neue in den Sattel zu setzen und die ganze Arbeit noch einmal von vorne anzufangen. Sie wurde, wie dies bei der damaligen Richtung der deutschen Kultur nicht anders denkbar war, unter der Ägide der Franzosen unternommen, und gleich der erste Versuch, das instrumentale Tanzlied des Sperontes, erwies sich trotz seinem großen Erfolge auf die Dauer als verfehlt. So einfach war das schwierige Problem nicht zu lösen, daß man kurzerhand Instrumentalstücke hernahm und ihnen, so gut oder so schlecht es ging, Liedertexte unterlegte. Da ist es nun für das Zeitalter des Rationalismus recht bezeichnend, daß man das Heil zunächst in der Spekulation über ein neues Prinzip der Liedkomposition suchte; auch hier mühte man sich zuerst um neue Regeln ab, denen sich die Komponisten dann zu unterwerfen hätten. Unter diesem Zeichen übernahm 1753 die sog. Berliner Schule die Führung. Das deutsche Lied hat es diesen Männern zu danken, daß es stilistisch nicht mehr von Klavier- und Arienmusik abhängig blieb, sondern seinen eigenen Stil erhielt, der mit allem Nachdruck die beiden Punkte betonte, die noch heute im Mittelpunkt der Liedkomposition stehen: das Dichterwort als Mutterschoß der Komposition und die Wahrung des intimen, lyrischen Charakters der Gattung. Dieses Verdienst wird ihnen auch nicht durch die Einseitigkeit geschmälert, mit der sie ihre Theorie durchzuführen suchten und die Entwicklung der neuen Schöpfung zum Teil empfindlich hemmten. Denn ihr letztes Ziel war kein rein künstlerisches, sondern ein pädagogisches: die Musik sollte der Dichtung zu größerer Eindringlichkeit verhelfen, sie dadurch volkstümlicher machen und Geselligkeit und Bildung den weitesten Kreisen vermitteln[2]. Auch das ist echt rationalistisch: das Individuelle, Schöpferische kommt erst in zweiter Linie, ja es wurde in dieser Theorie auf ein Mindestmaß herabgedrückt durch die rigorose Forderung, das Lied solle so einfach sein, daß es Bürger und Bauern ohne weiteres und auch ohne Klavier-

[1] H. Kretzschmar, Geschichte des neueren deutschen Liedes I, S. 186 ff.
[2] Kretzschmar S. 234.

begleitung verstünden. Auf das für uns am nächsten Liegende, die Neubelebung des Liedes aus der frischen Quelle des Volksliedes, kamen diese Leute gar nicht, da dieses jener aristokratischen Musikkultur höchst verdächtig war; statt dessen stellte man die französische Chanson als das einzige Ideal hin, wodurch zwar das Übergewicht der italienischen Arie in der deutschen Hausmusik wirksam gebrochen, aber auch der weiteren Entfaltung des Liedes viel zu enge Grenzen gezogen wurden. Man erkennt ganz deutlich, wie der Rationalismus auch auf dieses neue Gebiet alsbald seine Hand legt und die irrationellen, schöpferischen Kräfte, d. h. eben das Musikalische, in seiner Entfaltung möglichst zu beschneiden sucht. Erleichtert wurde ihm dieses Streben durch die Beschaffenheit der gleichzeitigen Dichtung. Denn auch sie kam nicht aus der Tiefe des Herzens, sondern im Grunde aus dem Verstande, sie wollte den Geist entweder ermuntern und ergötzen oder belehren und erbauen. So blieb auch dem Musiker nichts übrig, als diesem Grundsatze zu folgen. Es ist kein Zufall, daß mit dem Aufkommen unserer klassischen Dichtung auch die musikalische Lyrik einen unerwarteten Aufschwung nahm. Der Kampf gegen den Berliner Regelzwang hatte allerdings schon bei den ersten Komponisten begonnen; ein wirksamerer Bundesgenosse erstand ihnen aber erst in J. A. Hiller und seinen Singspielliedern. Obwohl auch er noch stark im Rationalismus drin steckt, so trug ihn doch die Welle, die damals dieses ganze System zu unterspülen begann, in weit größere Nähe der echten Volkstümlichkeit, die den Berlinern noch versagt geblieben war. Freilich schlug sie bei seiner Geistesrichtung nur allzuoft in Philistrosität um[1], aber die gespreizten Schäfergestalten waren jetzt doch wenigstens durch volkstümliche ersetzt und vor allem das Theater und damit die breiten Massen für den Liedgesang gewonnen. Jetzt erfolgte auch aus den Reihen der Berliner selbst heraus ein neuer Aufschwung. Er galt weniger der musikalischen Reform, als der weit wichtigeren dichterischen: Männer wie Schulz, Reichardt, Zelter fanden den Anschluß an die klassische Dichtung, und damit veränderte sich auch das musikalische Bild von Grund aus. Sie brachen dabei durchaus nicht mit dem alten Berliner Grundsatz des Herrscherrechtes des Dichters über den Musiker, das ja auch Göthe stets gewahrt wissen wollte. Aber sie lösten den Musiker aus seinen allzu engen Fesseln und kamen, wenn auch spät, zur Erkenntnis, daß die französische Chanson den deutschen

[1] I 918ff.

Anschauungen vom Liede auf die Dauer doch nicht zu genügen vermochte. Jetzt war es zu Ende mit dem primitiven musikalischen Nachzeichnen des Dichterwortes; der Musiker durfte die Gedanken des Dichters mit allen Mitteln seiner Kunst erläutern und auch ergänzen, freilich nur insoweit, als die Ergänzung in leicht erkennbarer Richtung des dichterischen Gedankens lag. Denn das Gedicht war ihm nach wie vor etwas Gegebenes, Fertiges; seinen feinsten seelischen Fäden nachzugehen, es gewissermaßen bis zum Urgrund seiner Entstehung zu verfolgen und von hier aus das Ganze aus dem Geiste der Musik heraus neu zu schaffen, das blieb erst einer späteren Zeit vorbehalten.

So weit waren die Dinge im Norden gediehen, als Mozart mit seinen Liedern von 1780 hervortrat. Allein hier zeigte sich, wie im Singspiel, eine tiefe Kluft der Anschauungen: der Süden ging auch hier seine eigenen Wege und wahrte dem Norden gegenüber hartnäckig seine Rechte. Während die Berliner eifrig über das Wesen des Liedes theoretisierten und ihre Musiker zur Mitarbeit heranzogen, gibt das Lied im Süden zunächst überhaupt nur dürftige Lebenszeichen. Aber sie genügen, von Rathgebers Augsburgischem Tafelkonfekt an, um zu zeigen, daß man an das Lied, wenn überhaupt, von ganz anderen Voraussetzungen herantrat. Wir hatten schon mehrfach Gelegenheit, auf den auch für Mozart wichtigen südwestdeutschen, speziell schwäbischen Liedergeist zurückzukommen. Da findet sich keine Spur von rationalistischer Spekulation, wohl aber eine bewußte Anlehnung an das echte Volkslied, der zuliebe nicht selten sogar auf höhere Kunst verzichtet wird. Schubart ist der typische Vertreter dieses Geistes. Er lehnt das Berliner Theoretisieren entschieden ab und ist stolz darauf, seine Lieder aus den Kreisen des Volkes selbst geholt zu haben. In J. André schiebt die Berliner Schule zwar ihren äußersten Posten nach Süddeutschland vor, aber er macht keine Schule und ist außerdem bereits selbst von dem süddeutschen Wesen mehrfach berührt.

Noch länger dauert das Schweigen des Liedes in Wien. Denn Gluck steht mit seinen Klopstockliedern ganz außerhalb der Reihe. Sie bilden das Seitenstück zu seinen Musikdramen, sowohl der Wahl der Dichtungen als der Ausführung nach. Diese hat in der Einfachheit und in dem engen Anschluß an das Dichterwort entschiedene Verwandtschaft mit den Berlinern, aber die Gesetze, die sie zu starren Regeln versteinern ließen, faßte er wieder als lebendige Kräfte und gelangte so zu der Quelle, die jene sich selbst verschüttet hatten, nämlich zum künstlerischen

Erlebnis. Es ist dieselbe Überwindung des Rationalismus, die wir bei ihm schon auf dem Gebiete der Oper beobachtet haben[1].

Dieselbe reiche musikalische Kultur, die das Aufblühen des Singspiels in Wien so lange hintangehalten und selbst der opera buffa so bald ein eigentümliches Aussehen verliehen hatte[2], verursachte auch das späte Aufkommen des Liedes. Die Gebildeten bevorzugten die hohe Kunst, das Volk aber ließ sich an jener niederen Volkslyrik genügen, deren Spuren wir schon im Singspiel wahrnahmen[3]. Mit dem Aufkommen des Nationalsingspiels war endlich der Bann gebrochen, und es blühte allmählich eine eigene Wiener Liederschule auf, die in ihren Leistungen zwar sehr bescheiden war und namentlich in der Wahl ihrer Texte von dem mittlerweile geläuterten norddeutschen Geschmack stark abstach, aber doch bereits einen eigentümlichen Wiener Stil aufwies[4]. Es ist hier nicht der Ort, ihre Vertreter, die Steffan, Hoffmeister, Stadler, Kozeluch, Grünwald, Holzer und Genossen, einzeln zu charakterisieren — als einzige wirkliche Größe ragt J. Haydn hervor —, sondern es kann sich nur um ein kurzes Gesamtbild mit Beziehung auf Mozart handeln.

Die Wiener sind so wenig wie die Schwaben auf dem Wege der Spekulation zu ihrem Liede gekommen, haben sich aber auch nicht, wie diese, hauptsächlich an die Volkskunst gehalten. Das Volkstümliche bildet vielmehr nur den einen Teil ihres Liederstils, den sie zudem in der vom Singspiel bereits geschaffenen Gestalt übernahmen. Daneben steht als mindestens ebenso wichtig die italienische Arie, die seriöse wie die buffomäßige, und außerdem der reich entwickelte Stil der Wiener Instrumentalmusik. Diese verschiedenen Elemente, die anfangs, wie es bei allen solchen Neubildungen der Fall zu sein pflegt, ziemlich unorganisch nebeneinander standen, verschmolzen sich allmählich zu einem neuen Stil, der sich scharf von dem norddeutschen abhob und die verschiedensten neuen Ausdrucksmöglichkeiten erschloß. Neben volkstümlichen Liedern, wie wir sie z. B. in Umlaufs Bergknappen finden, stehen Beispiele einer höheren Lyrik; die volkstümliche Form ist hier mit jener warmen, gelegentlich auch empfindsamen Melodik durchtränkt, wie sie den halbernsten Gesängen der italienischen Buffooper zu eigen war; ja selbst der Einfluß der opera seria, den man in Norddeutschland aus Leibeskräften vom Liede fernzuhalten suchte,

[1] I 682. [2] I 456. [3] I 929. [4] Kretzschmar S. 340 ff. und vor allem J. Polak-Schlaffenberg in Adlers Studien z. Musikwissenschaft, 5. Heft, 1918, S. 97 ff.

macht sich bis in die Koloratur hinein bemerkbar. Gewiß kamen damit Züge in das Wiener Lied hinein, die es später als mit seinem Wesen unvereinbar wieder abstoßen mußte; in einem aber war es dem norddeutschen, dank diesem italienischen Wesen, doch voraus: in der freieren und dabei blühenderen Melodik, die zwar mitunter in Empfindelei und Leirigkeit, aber kaum einmal in Trockenheit ausartete. Auch die Einflüsse der Instrumentalmusik haben dem Wiener Liede mehr Nutzen als Schaden gebracht. Nicht allein die Stellung des Klaviers wurde dadurch freier und selbständiger, auch die Melodik und besonders die Rhythmik und die Harmonik hatten bedeutenden Vorteil davon, wurden mannigfaltiger und charaktervoller und erhielten so ein wirksames Gegengewicht gegen die Weichheit der italienischen Gesangsmusik. Schwächer, aber immerhin noch deutlich bemerkbar ist der Einfluß der französischen opéra comique mit ihren Arietten.

Es ist unter diesen Umständen kein Wunder, daß das Wiener Lied dieselbe Strecke der Entwicklung, zu der das norddeutsche lange Jahrzehnte gebraucht hatte, in weit kürzerer Zeit zurücklegte. Sehr früh schon zeigen sich, wenn auch in unvollkommenen Ansätzen, alle die Liedertypen, die später die klassische Zeit voll durchgebildet hat. Das ist um so bemerkenswerter, als das Wiener Lied noch auf geraume Zeit hinaus in einem Hauptpunkt dem norddeutschen gewaltig unterlegen war: in der Auswahl der Dichtungen. Während man in Berlin bereits Klopstock und Göthe komponierte, bewegte man sich in Wien in poetischen Niederungen, die uns oft kaum begreiflich erscheinen wollen[1]. Meistens waren es Lokaldichter bescheidensten Grades, denen man seine Töne lieh, und nur durch Zufall verirrt sich einmal ein klassisches Gedicht in diese Sammlungen. Das hing zusammen mit dem damaligen Stand der österreichischen Literatur überhaupt, die soeben aus langer Erstarrung zu erwachen anfing. Und da die Literaten selbst kaum erst einen Hauch des neuen dichterischen Aufschwungs zu verspüren begannen, konnte man dies von den Musikern erst recht nicht verlangen. Während Männer wie Reichardt und Zelter zu den literarisch Gebildetsten ihrer Zeit zählten und durch ihren persönlichen Verkehr mit den großen Dichtern den neuen Geist an der Quelle kennen lernten, blieben die Wiener Musiker in ihrem beschaulichen literarischen Stilleben befangen

[1] Reichardt bedauert, daß er der Texte halber unter seine Lieder geselliger Freude (1796) keine Werke von den „mit Recht so hoch verehrten Männern wie Haydn, Mozart, Dittersdorf" habe aufnehmen können (I, S. VIII f.).

und hatten kaum Gelegenheit, Geschmack und Kritik zu üben. Selbst J. Haydn macht keine Ausnahme, im Gegenteil, er ist weit stärker als Mozart der Typus des damaligen unliterarischen Musikers in Wien.

In dieses musikalisch reiche und vielversprechende, aber in seinen geistigen Zielen noch durchaus unklare und zerfahrene Liederleben trat nun Mozart mit seinen Beiträgen vom Jahre 1785 ein. Äußerlich nimmt das Lied in seinem Schaffen dieselbe Stellung ein wie früher und wie bei den übrigen damaligen Wiener Meistern: es gehörte zu den Parerga, die er gelegentlich für Freunde oder zu anderen geselligen Zwecken in Angriff nahm, ohne der Gattung als solcher systematische Beachtung zu schenken. Immerhin legte er sich, einem Brief Konstanzes an Härtel zufolge, im Laufe der Zeit ein eigenes Buch an, in das er Gedichte, die ihn ansprachen oder zur Komposition anregten, eintrug. Was ihm freilich dabei in Wien unter die Hände geriet, entsprach durchaus dem geschilderten literarischen Tiefstand. Obwohl er, wie das Urteil über die Denissche Ode[1] zeigt, auch hier seinen eigenen Standpunkt zu wahren verstand, zu Entdeckungsreisen auf dem Gebiete der Lyrik fühlte er sich nicht berufen, so großen Anteil er auch der damaligen dramatischen Dichtung entgegenbrachte. Er selbst kümmerte sich auch nicht viel um das Schicksal seiner Lieder. Sie blieben meistens in den Händen derer, denen sie zugedacht waren; die Anfertigung von Abschriften zu überwachen kam ihm nicht in den Sinn. So hatten sie häufig dasselbe Schicksal wie die Variationen: es kam vor, daß ihm manches Lied untergeschoben wurde, das nicht von ihm war, und daß umgekehrt manches seiner Lieder unter fremdem Namen lief[2]. Veröffentlicht hat er selbst nur ganz wenige[3].

---

[1] S. o. S. 29. [2] Diese Verwirrung begann bald nach seinem Tode. Eine angeblich vollständige Sammlung von 33 Gesängen unter dem Titel: Sämtliche Lieder und Gesänge beim Fortepiano vom Kapellm. W. A. Mozart (Berlin, Rellstab) enthält nur fünf echte (vgl. AMZ I 744 f.). Die auf Mitteilungen der Witwe gestützte Sammlung im 5. Heft der Œuvres (Breitkopf & Härtel) ist bezüglich der Echtheit zuverlässig, bringt aber die meisten Lieder in einer von D. Jäger ergänzten und überarbeiteten Form. Sie enthält 30 Nummern, darunter 21 eigentliche Lieder. In der G.-A. hat G. Nottebohm die ursprüngliche Fassung wiederhergestellt; der Band (S. VII) enthält 34 authentische Lieder. Das von Wurzbach, Mozartbuch S. 176 erwähnte, angeblich von Mozart gedichtete und komponierte Lied auf seine Nase (Schlaf, süßer Knabe) stammt dem Text nach von M. Claudius. Von einer Komposition Mozarts ist nichts bekannt geworden; die angeblich von ihm stammende im 25. Band der Caecilia, Mainz 1846, ist eine Fälschung.
[3] Zu seinen Lebzeiten wurden nur fünf Lieder gedruckt, nämlich das Lied der

Die freimaurerische Gesellenreise vom 26. März 1785 ist, obwohl nicht sehr bedeutend, doch für Mozarts Umschwung den drei Liedern von Hermes gegenüber sehr lehrreich. Schon die Bezeichnung Larghetto fällt auf — vorher hatte er dem allgemeinen Brauche, namentlich in Norddeutschland, gemäß deutsche Vortragsbezeichnungen gewählt. Das Lied hat aber auch als erstes Mozartsches ein längeres Vor- und Nachspiel. Der Form nach ist es zweiteilig, mit der gewohnten primitiven Modulationsordnung. Aber diese schlichte Form ist vollständig mit empfindsamer italienischer Arienmelodik erfüllt; es könnte mit seinen chromatischen Vorhalten und seiner schmiegsamen Melodik überhaupt ebensogut in einer gefühlvollen Szene z. B. in Così fan tutte stehen. Solche warme südliche Melodik erreicht das norddeutsche Lied selten, allerdings würde dieses auch die Deklamation nicht so weit hinter die Melodik zurückstellen, wie es hier geschieht. Der Gesellenreise folgten am 7. Mai der Zauberer, Die Zufriedenheit und Die Betrogene Welt von Chr. Fel. Weiße, dessen Namen auch bei den übrigen Wiener Liederkomponisten ziemlich häufig auftaucht — man sieht deutlich: so schwach die Berührung der Wiener mit den großen deutschen Dichtern war, so beliebt waren die Poeten der „Leipziger Geschmacksherberge", wie sie die Xenien verspotteten, die Bretzner und Weiße mit ihrer behutsamen Mittelmäßigkeit. Diese drei Texte sind denn auch eine wahre Blütenlese jener Sorte von Lyrik: gespreizte und lüsterne Schäferei im ersten, ein von Unnatur strotzendes Lob der Natürlichkeit im zweiten und anspruchsvolle Lehrhaftigkeit im dritten. Höchst merkwürdig aber ist, was Mozart besonders aus dem ersten gemacht hat. Er läßt das arkadische Mäntelchen völlig fallen und zeichnet das packende dramatische Augenblicksbild eines jungen Mädchens, das soeben alle Schauer der Liebe erfahren hat und noch mit geröteten Wangen unter ihre Genossinnen tritt. Schon in dem vielsagenden kurzen Vorspiel kommt sie wie atemlos herbeigestürzt. Und nun beachte man die Melodik: je mehr sie sich

---

Freiheit im Wienerischen Musenalmanach für 1786, ferner unter dem Titel „Zwei deutsche Arien zum Singen beym Clavier" 1789 Abendempfindung und An Chloe, endlich unter demselben Titel 1790 Das Veilchen und Lied der Trennung. Der Druck von Des kleinen Friedrichs Geburtstag in Mays „Wochenblatt für Kinder zur angenehmen und lehrreichen Beschäftigung in ihren Freistunden", Wien, I. Band 1787, hat sich noch nicht nachweisen lassen. Eine schöne Besprechung von Mozarts Liedern von Chrysander AMZ 1877, S. 17ff.

in die Erregung hineinredet, desto mehr muß das Lyrisch-Gesangsmäßige dem Dramatisch-Deklamatorischen weichen, und dem entspricht auch die Begleitung, die kein bestimmtes Schema kennt, meist leicht die Linie der Gesangsstimme nachzeichnet, mitunter aber auch, wie gleich bei der dritten Zeile („da fühlt ich"), ihre eigenen Wege geht[1] und schließlich im Zwischenspiel unerwartet kraus in die Tiefe stürzt. Kurz, Mozart hat hier wieder einmal, wie so oft in seinen Opern, über die Perücke seines Dichters hinweg komponiert[2] und führt uns als der geborene Dramatiker mitten hinein in jenen zwischen Bewußtsein und bloßem Ahnen schwankenden Seelenzustand, in dessen Wiedergabe er besonders stark ist. Er zeichnet ihn mit vollster Deutlichkeit in allen seinen Stadien und streift dabei doch nie, wie früher in dem französischen Liede Dans un bois (K.-V. 308)[3], das Gebiet der Kantate, sondern bleibt streng im Rahmen des Liedes. Auch die Betrogene Welt hat diesen dramatischen Zug; alle die Gestalten, die der lehrhafte Text einander gegenüberstellt, werden auch in der Komposition liebevoll herausgehoben, der reiche Tor, der windige Stutzer, die leichtsinnige Selimene, aber auch das prächtige Fest (im Klavier) und die „nachhinkende" Reue; köstlich ist der bewußt leirige Ton der Schlußmoral: die Welt will ja betrogen sein, drum werde sie betrogen! Zwischen diesen beiden dramatischen Liedern, von denen das zweite dem italienischen Ton mehr Zugeständnisse macht als das erste, steht die ganz in italienischer Melodik gehaltene, rein lyrische Zufriedenheit als echtes Rokokostückchen.

Irgendein Zufall spielte Mozart im selben Jahre Göthes „Veilchen" in die Hände, das er am 8. Juni komponierte. Wahrscheinlich hat er es aus den Sammlungen der Wiener Steffan oder Friberth[4] kennen gelernt. Mit der Steffanschen Komposition hat die Mozartsche zudem die Tonart, die allgemeine metrische Struktur und Einzelheiten, wie den harmonischen Verlauf des dritten und vierten Taktes gemein[5]. Dahinter steckt sicher eine unmittelbare Anregung, mehr freilich auch

[1] Dieses schmeichelnde und doch so erregte Oktavenmotiv wendet Mozart öfters zur Schilderung solcher ahnungsvollen Seelenzustände an, vgl. Cherubins Arie Non sò più cosa son im Figaro. [2] I 942. [3] I 619. [4] Steffan, Sammlung Deutscher Lieder I 1779, Nr. 14. Friberth, Sammlung Deutscher Lieder III 1780, Nr. 14. Friedländer, Das deutsche Lied II 164. Als Dichter ist in Steffans Sammlung — Gleim genannt. [5] Neudruck von M. Friedländer, Schriften der Göthegesellschaft, 11. Band 1896, S. 16f.

nicht. Denn an Selbständigkeit der Auffassung und Behandlung kann sich weder Steffan noch irgendein anderer Komponist des Liedes[1] mit Mozart messen. Vor allem hat er auf den strophischen Bau verzichtet und das Lied nach dem Vorgang jener beiden früheren Lieder dramatisch völlig frei gestaltet. Ja, er ist noch einen Schritt weitergegangen, hat das Rezitativ selbst eingeführt und die selbständige Mitwirkung des Instrumentes bedeutend erhöht. So ist eine wirkliche dramatische Szene entstanden, die den Hörer mit voller Anschaulichkeit mitten in die Situation hineinreißt. Wie deutlich heben sich nicht gleich die beiden in sich vollständig abgeschlossenen Bilder des Veilchens und der jungen Schäferin voneinander ab, jenes mit inniger Zartheit[2], dieses von fast herausforderndem Jugendübermut[3]; auch bekommt das Mädchen im Gegensatz zum Veilchen eine trippelnde, quecksilbrige Begleitung und ein selbständiges malerisches Nachspiel, das sich weniger auf ihren Gesang als auf das damit verbundene schäferliche Schalmeienspiel zu beziehen scheint. Rührend ist der Eindruck, den das Auftreten des Mädchens auf die kleine Blume macht: eine elegische Gmoll-Klage im italienischen Arienton, dazwischen leuchtet es (in der Bdur-Stelle) wie ein seliger Hoffnungsstrahl auf — da naht mit dem ganz unvermittelten, harten Eintritt des dunkeln Esdur die Katastrophe. Sie wird rezitativisch geschildert, aber freilich nicht in dem kühl berichtenden Ton des Secco, sondern mit äußerstem Affekt, als verschlüge es dem Erzähler Gesang und Sprache beim Anblick dessen, was er mit ansehen muß. Daher auch das entsetzte Hinauftreiben der Stimme auf das f″ mit folgender Generalpause. Und nicht minder realistisch wirken die herabsinkenden Seufzer, mit denen sich die Spannung löst. Schlechthin genial zu nennen ist

[1] Ein Verzeichnis bei Friedländer, Deutsches Lied II 163 f. [2] Zu dem italienisierenden Grundton der Melodie vgl. I 269, 426, 959. [3] Für den Unterschied von Talent und Genie ist ein Vergleich mit Steffan sehr lehrreich. Dieser moduliert schon bei „es war ein herzigs Veilchen", rein musikalischen Motiven folgend, und schiebt dann aus denselben Rücksichten ein Zwischenspiel ein; bei der Schäferin kehrt er jedoch wieder nach Gdur zurück. Mozart dagegen wechselt die Harmonie erst beim Auftreten der neuen Person, hält aber dann die neue Tonart ebenso zäh fest wie vorher die alte. Er läßt die Partie des Veilchens aber auch nicht breit ausklingen, sondern führt das Mädchen ganz dramatisch plötzlich ein und bringt das Nachspiel erst später und nicht in bloß musikalischem, sondern in ausgesprochen poetisierendem Sinn. Man beachte überhaupt den Gang der Harmonik in diesem Stück.

vollends die Art, wie wir plötzlich wieder in den verzückten Aufschwung des sterbenden Veilchens hineingleiten. Aber Mozart läßt, ein echt dramatischer Einfall, auch die Stimmung des Erzählers noch abklingen: „das arme Veilchen!" Dieses zweite kleine Rezitativ ist die dramatisch-psychologische Folge jenes ersten, erst dann schließt der Meister das Ganze echt lyrisch, mit einem Anklang an den volkstümlichen Refrain ab: „es war ein herzigs Veilchen". Ob Göthe trotz aller Sympathie für Mozart diese ganz unberlinerische Komposition seines Liedes innerlich gebilligt hat? Wohl kaum. Denn hier war zur Tat geworden, was er zeitlebens vom Liede ferngehalten wissen wollte: der Musiker hatte sich nicht damit begnügt, die Poesie einfach in Tönen nachzuzeichnen und dadurch zu „verdeutlichen", sondern sie aus seiner musikalischen Phantasie heraus neu geschaffen und dadurch das Herrscherrecht des Dichters im Liede gebrochen. Dieses Veilchen bedeutet tatsächlich einen Blick in das gelobte Land des späteren Schubertschen Liedes. Wer weiß, welche Entwicklung das Lied genommen hätte, wäre nicht bloß dieser eine verirrte Strahl unserer klassischen Dichtung in Mozarts Lyrik hereingefallen! Denn hier war tatsächlich jener „wahre Phönix" gefunden, den Mozart in der Oper so heiß ersehnte[1].

Die beiden Freimaurerlieder zur Eröffnung und zum Schlusse einer Loge (K.-V. 483, 484) stellen bereits wieder einen erheblichen Abstieg dar. Sie gehören dem zwischen Solo und Chor geteilten geselligen Liede an. Auch das Klavier sinkt wieder zu seiner alten Begleiterrolle zurück; nur am Schlusse finden sich zwei kurze Nachspiele, von denen das zweite eine merkwürdige Ähnlichkeit mit einem Orchesterzwischenspiel aus dem ersten Akt von Glucks Alceste aufweist.

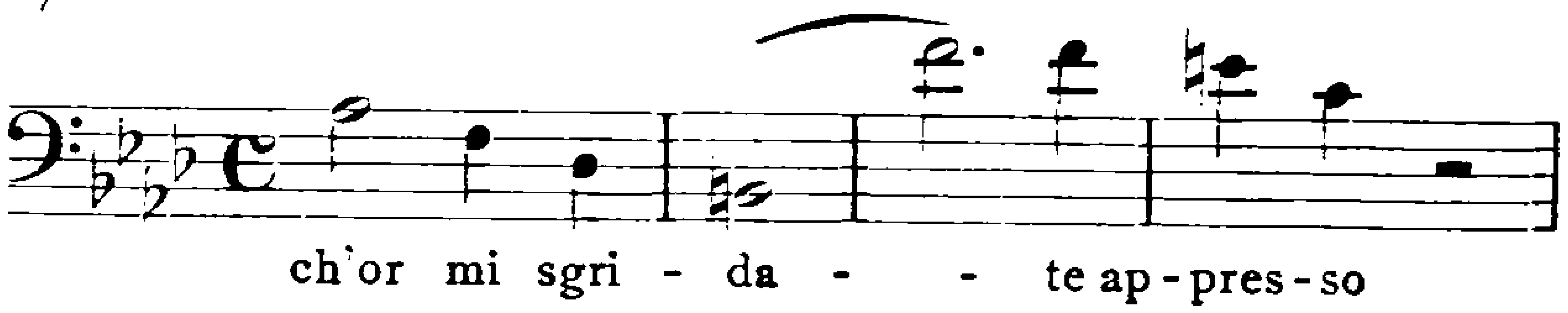
Das Bandl-Terzett (K.-V. 441, S. VII. 17), dessen Veranlassung bereits erzählt wurde (s. o. S. 63), kann als typisch für diese beliebte Art komischer Hausmusik bezeichnet werden: locker in der Form (Hauptsatz und zwei Episoden), im Stil aus behaglichem Wiener Volkston und sprudelnden Buffoscherzen gemischt, voll harmloser Musikfreudigkeit, die sich namentlich gegen den Schluß zu drolliger Redseligkeit steigert. Über das Ganze ist eine ganze Reihe köstlicher humoristischer Einfälle ausgestreut, hinter denen wieder die scharf geschaute dramatische Situation hervorlugt, so z. B. gleich, wenn der flotte Wiener Landsmann seine Frage stellt, von dem Ehepaar mit einem Tusch als

[1] I 941.

solcher erkannt und dann mit einem Schwall von Worten überschüttet wird, daß ihm Hören und Sehen vergeht.

Unter den in diese Zeit fallenden, größtenteils für Aloysia Lange und Adamberger geschriebenen Arien finden sich neben rein virtuosen Stücken wie No che non sei capace (K.-V. 419) auch einige sehr bedeutende, so gleich die Szene Mia speranza vom 8. Januar 1783 (K.-V. 416). Die Arie ist als Rondo bezeichnet; es handelt sich indessen nicht um die Form, die wir z. B. in den Klavierkonzerten antrafen, sondern um die zweimalige Wiederholung eines langsamen und eines raschen Teiles, die jeder für sich länger ausgesponnen sind, also um eine Kombination der zweiteiligen Arie mit dem Rondo, an der jene mindestens ebenso stark beteiligt ist wie dieses. Auch die gleichfalls als Rondo bezeichnete Tenorarie Per pietà non ricercate besteht aus einem dreiteiligen langsamen und einem selbständigen zweiteiligen Allegroteil, ohne daß, wie bei der vorigen Arie, der langsame nochmals wiederholt würde. Beide sind durchaus individuell und edel erfunden und bis ins kleinste hinein aufs sorgfältigste ausgeführt; in der zweiten ist namentlich die Verteilung des Stimmungsausdrucks auf Streicher und Bläser von hochpoetischer Wirkung. Überhaupt sind diese einzelnen Stücke ausgezeichnete Belege für Mozarts dramatische Instrumentationskunst, die sich gleich darauf im Figaro so glänzend entfaltet. So schwebt im Adagio der Sopranarie Vorrei spiegarvi (K.-V. 418) über einem gitarrenartigen Streicherkörper (pizzicato) und lang gehaltenen Akkorden der Hörner und Fagotte der zarte, sehnsüchtige Gesang des Soprans dahin, umrankt von einer Solooboe bald in längeren, von Ausdruck gesättigten Phrasen, bald in kurzen, wehmütigen Seufzermotiven, und dieses Bild verhaltener süßer Pein wird psychologisch aufs glücklichste ergänzt durch die krampfhafte Hast, mit der im Allegro der heimlich Geliebte aufgefordert wird, in die Arme der andern zu eilen. Die bedeutendste Schöpfung dieser Reihe ist die Tenorszene Misero, o sogno o desto für Adamberger (K.-V. 431). Es ist eine Kerkerszene mit den üblichen quälenden Phantasiegebilden, die auch hier wieder den Bläsern anvertraut sind. Die Harmonik ist schon im Rezitativ von Gluckscher Herbheit, dann folgt in scharfem Gegensatz dazu der Gesang an die Lüfte, die der Geliebten Grüße bringen sollen, das Muster einer ebenso schön geschwungenen wie tief empfundenen Kantilene; auch hier greifen im weiteren Verlaufe die Bläser als Herzenskündiger selbständig ein,

und ergreifend ist die Stelle am Schluß, wenn sich das ganze Orchester zu der inbrünstigen Bitte vereinigt: di che per essa moro, che più non mi vedrà! Ein höchst eigentümlicher, echt Mozartscher Satz ist auch das Allegro in seinem Gemisch von Verzweiflung, Schmerz und Entrüstung; dazwischen macht sich, namentlich im Bläserkolorit, immer wieder das Dämonische des Ortes geltend. Auch die Szene für Baß Così dunque tradisci (K.-V. 432) trägt schon durch ihre Tonart (Fmoll) Ausnahmecharakter. Selten hat Mozart den Ton finsterer, selbstquälerischer Verzweiflung so scharf getroffen, und wiederum fällt den Streichern mit ihrem unaufhörlichen Triolentremolo die Wiedergabe des allgemeinen Stimmungshintergrundes zu, auf den dann die Bläser teils wild aufzuckende Motive und Figuren, teils lastende Akkordsäulen einzeichnen; die Singstimme nimmt fortwährend den ganzen Umfang des Basses in Anspruch und ergeht sich mit Vorliebe in weiten, ungewöhnlichen Intervallen, vgl. die unheimliche Stelle:



Auch das am 10. März 1786 für Baron Pulini und Graf Hatzfeldt geschriebene, in den Idomeneo eingelegte Rondo des Idamante (K.-V. 490, mit der Soloviolinc) mag hier kurz erwähnt werden. Es besteht gleichfalls aus zwei Abschnitten, von denen die Bezeichnung Rondo eigentlich nur auf den raschen paßt; sein Thema gehört übrigens einem Typus an, den wir bereits früher bei Sarti als damals besonders beliebt angetroffen haben[1]: gavottenartig mit zwei Vierteln Auftakt und mehr gefällig als charaktervoll. Man merkt überhaupt dem ganzen Stück an, daß es nicht dramatischen, sondern Konzertzwecken dienen soll. Der Affekt der Singstimme hält sich auf einer mittleren Linie, und nur die sehr virtuos behandelte Soloviolinc sucht die im Text angedeuteten Empfindungen in persönlicherer Art zum Ausdruck zu bringen.

[1] I 255.

Opernfragmente zwischen Entführung und Figaro

Während der Virtuosenruhm Mozarts immer höher stieg, ließ man ihn auf dem Gebiet seiner eigentlichen Sehnsucht, dem dramatischen, fast völlig darben. Da ihm der gewöhnliche Weg eines Opernauftrages hartnäckig verschlossen blieb, sehen wir ihn nach den verschiedensten Richtungen hin auf eigene Faust vorgehen, ja sogar fremde Werke mit seinen Arien schmücken, nur um Gelegenheit zu dramatischem Schaffen zu bekommen, und als sich dann mit dem „Schauspieldirektor" der ersehnte Auftrag endlich einstellte, da erwies er sich wohl als ein Mittel, seine amtliche Tätigkeit zu beleben, aber nicht seine Phantasie zu entzünden. Bei seinen eigenen Entdeckungsfahrten nach einem passenden Text ließ ihn das Glück regelmäßig im Stich. Er versuchte es bei einzelnen mehrere Male, seine Phantasie in Schwung zu bringen, aber es blieb bei einem rasch verflackernden Strohfeuer, das wirkliche, innere Erlebnis wollte sich nicht einstellen, weil die Bedingungen, die sein Genius mit einem Operntexte verband, nicht erfüllt wurden. Seine dramatische Muse zu kommandieren war aber nicht seine Art, wenn es nicht geradewegs von oben herab befohlen wurde; so blieben alle diese Versuche nach den ersten Ansätzen liegen.

Das war gleich bei dem zeitlich frühesten der Fall, Varescos »Oca del Cairo«, von der sich, von des Dichters Hand geschrieben, der erste vollständig ausgeführte Akt und vom zweiten und dritten eine vollständige prosaische Inhaltsangabe in Mozarts Nachlasse finden [1].

---

[1] Varescos autographes Textbuch befindet sich in der Berliner Staatsbibliothek. Ausgeführt ist nur der erste Akt in der ersten und in einer zweiten, durch Mozart veranlaßten Bearbeitung, daran schließt sich noch eine prosaische Inhaltsangabe der Oper. Das Ganze ist mitgeteilt von Graf Waldersee AMZ 1882, S. 693 f. und im Anhange des Rev.-Ber. S. 125 f.

Das Personenverzeichnis lautet:

Don Pippo Marchese di Ripasecca, innamorato di *Lavina*, e credutosi vedovo di

Donna Pantea, sotto nome di *Sandra*, sua Moglie

Celidora loro unica figlia destinata sposa al Conte *Lionetto di Casavuota*, Amante di

Biondello gentiluomo ricco di Ripasecca

Calandrino Nipote di *Pantea*, Amico di *Biondello*, ed amante corrisposto di

Lavina Compagna di *Celidora*

Chichibio Maestro di casa di *Don Pippo*, Amante di

Auretta, Cameriera di *Donna Pantea*.

Der Inhalt ist in Kürze folgender:

Der eitle und gewalttätige Don Pippo hält seine verstoßene Gemahlin Pantea für tot, sie lebt aber verborgen jenseits des Meeres. Biondello, den er haßt, liebt seine Tochter Celidora, die er dem Grafen Lionetto di Casavuota zugedacht hat; er selbst hat Absichten auf deren Gesellschafterin Lavina, die ihrerseits mit Calandrino, Panteas Neffen und Biondellos Freund, bereits einig ist; beide Mädchen hält er in einem befestigten Turme sorgfältig verborgen. Pippo hat im Gefühl seiner Sicherheit dem Biondello versprechen, ihm seine Tochter zu geben, wenn er binnen Jahresfrist zu ihr in den Turm gelange. Darauf hat Calandrino eine künstliche Gans gemacht, deren Mechanismus von einem in ihrem Innern verborgenen Mann in Bewegung gesetzt werden kann; Pantea soll als Mohrin verkleidet dieses Wunderwerk vorführen; man hofft Pippo zu veranlassen, sie den Mädchen zu zeigen, damit der verborgene Biondello so in den Turm gelange. Calandrino soll dafür die Hand Lavinas erhalten.

Die Oper beginnt am Morgen des Jahrestags der Wette mit den Vorbereitungen zur Begrüßung des Grafen Lionetto, der der Hochzeit Pippos mit Lavina beiwohnen soll. Da meldet Calandrino bestürzt, Pantea sei eines Sturmes halber nicht gekommen; sie beschließen somit, mittelst einer Brücke in den Turm zu ihren Geliebten zu gelangen. Auretta, das Kammermädchen, und ihr Liebhaber, der Haushofmeister Chichibio, sollen gegen hohen Lohn Don Pippo durch Wegnahme seiner Kleider am Ausgehen verhindern. Biondello und Calandrino leiten den Brückenbau und unterhalten sich mit den Mädchen im Turme in einem zärtlichen Quartett. Aber Auretta und Chichibio haben nicht achtgegeben: Pippo erscheint plötzlich und vereitelt gewaltsam den Brückenbau.

Im zweiten Akt landet Pantea mit der Gans trotz dem Sturme doch noch und erregt beim Jahrmarkt damit großes Aufsehen; Chichibio berichtet davon seinem Herrn. Pippo läßt Pantea kommen; sie versichert, die Gans habe beim Sturm die Sprache verloren, werde sie aber wieder erhalten, wenn sie in einem einsamen Garten ein bestimmtes Kraut zu sich nehmen könne. Pippo läßt Pantea mit der Gans in den Festungsgarten führen, um sie auch den beiden Mädchen zu zeigen. Vom Fenster des Turms sehen

diese dem Jahrmarkt zu. Es entspinnt sich unter Biondellos Teilnahme ein Streit, den Pippo als Gerichtsherr schlichten muß; der lächerliche Handel endet mit einem allgemeinen Tumult.

Pantea versteckt Biondello in der Gans und geht in den Turm, Calandrino aber meldet dem Pippo, Biondello sei in der Verzweiflung in einem Kahn in den Sturm hinausgefahren, was Auretta weinend bestätigt. Höchst erfreut geht Pippo im Hochzeitszuge nach dem Turme, an dessen Fenster die Mädchen zum Ergötzen der Menge mit der Gans scherzen. Er will Hochzeit machen, sobald Lionetto da ist. Aber dieser läßt absagen. Trotzdem will Pippo Lavina die Hand reichen, da tritt ihm Pantea in ihrer wahren Gestalt entgegen, die Gans beginnt zu reden, Biondello tritt aus ihr hervor und mahnt Pippo an sein Versprechen. Es bleibt ihm nichts anderes übrig, als gute Miene zum bösen Spiel zu machen. Reumütig kehrt er zu Pantea zurück, und alle drei Paare werden glücklich.

Abenteuerliche Handlungen dieses Schlages waren der opera buffa durchaus geläufig, wenngleich Varesco auf das Gänswunder, das der Vorliebe der Zeit für derlei mechanische Mirakel entsprach, besonders stolz sein mochte. Was aber weit schlimmer ist, das ist der äußerst dürftige Witz dieser Handlung, die sich nur schwerfällig und ohne jede Spannung vom Flecke bewegt und entweder gar keine oder nur die allergröbste Charakteristik kennt. Auch Mozart erkannte dies sofort, glaubte aber dem Übel zunächst noch durch Änderungen steuern zu können und ging auch gleich selbst ans Werk, wie sein Brief an den Vater vom 6. Dezember 1783 lehrt[1]:

Es fehlen nur noch drei Arien, so ist der erste Act von meiner Opera fertig. Die Aria buffa, das Quartett und das Finale kann ich sagen, daß ich ganz vollkommen damit zufrieden bin und mich in der That darauf freue. Drum wäre mir leid, wenn ich eine solche Musique müßte umsonst gemacht haben, das heißt, wenn nicht das geschieht, was unumgänglich nöthig ist. Weder Sie, noch der Abbate Varesco, noch ich haben die Reflexion gemacht, daß es sehr übel lassen wird, ja die Opera wirklich fallen muß, wenn keine von den 2 Haupt-Frauenzimmern eher als bis auf den letzten Augenblick auf das Theater kommen, sondern immer in der Festung auf den Bastein oder Ramport herumspazieren müssen. Einen Act durch traue ich den Zusehern noch so viel Geduld zu, aber den zweyten können sie ohnmöglich aushalten, das kann nicht seyn. Diese Reflexion machte ich erst in Linz, — und da ist kein ander Mittel, als man läßt im 2ten Act etwelche Scenen in der Festung vorgehen. — Camera della fortezza. Man kann die Scene machen, wie Don Pippo Befehle gibt die Gans in die Festung zu bringen, daß dann das Zimmer in der Festung vorgestellt wird, worin Celidora und Lavina sind. Pantea kömmt mit der Gans herein

[1] B II 238f.

— Biondello schlüpft heraus — man hört Don Pippo kommen, Biondello ist nun wieder Gans. Da läßt sich nun ein gutes Quintett anbringen, welches desto komischer seyn wird, weil die Gans auch mitsänge. — Übrigens muß ich Ihnen sagen, daß ich über die ganze Gansbistorie nur deswegen nichts einzuwenden hatte, weil zwey Männer von mehr Einsicht und Überlegung als ich sich nichts dagegen einfallen ließen, und das sind Sie und Varesco. Izt ist es aber noch Zeit auf andere Sachen zu denken. Biondello hat einmal versprochen, daß er in den Thurn hineinkommt; wie er es nun anfängt, ob er durch eine gemachte Gans oder durch eine andere List hineinkömmt, ist nun einerley. Ich dächte, man könnte viele komischere und natürlichere Sachen anbringen, wenn Biondello in Menschengestalt bliebe. Zum Beyspiel könnte die Nachricht, daß sich Biondello aus Verzweiflung, daß es ihm nicht möglich wäre in die Festung zu kommen, den Wellen überlassen hätte, gleich am Anfang des 2ten Acts geschehen, er könnte sich dann als ein Türk, oder was weiß ich verkleiden und Pantea als eine Sklavin (versteht sich als eine Mohrin) vorführen. Don Pippo ist Willens die Sklavin für seine Braut zu kaufen; dadurch darf der Sklavenhändler und die Mohrin in die Festung um sich beschauen zu lassen. Dadurch hat Pantea Gelegenheit ihren Mann zu cujoniren und ihm tausend Impertinenzen anzuthun, und bekommt eine bessere Rolle, denn je komischer die welsche Opera ist, desto besser. — Nun bitte ich Sie dem Herrn Abbate Varesco meine Meynung recht begreiflich zu machen, und ich ließe ihn bitten fleißig zu seyn — ich habe auf die kurze Zeit geschwind genug gearbeitet. Ja, ich hätte den ganzen ersten Act fertig, wenn ich nicht noch in einigen Arien in den Wörtern Veränderungen brauchte, welches ich aber bitte ihm izt noch nicht zu sagen.

Damit war es aber noch nicht genug. Schon am 10. Dezember wünscht er[1], er „könnte die 2 Frauenzimmer auch im ersten Akt, wenn sie die Arien singen, von der Bastey herabbringen, will ihnen gerne erlauben, daß sie das ganze Finale oben singen". Das war durch einen Szenenwechsel leicht zu bewerkstelligen, aber bald kam Mozart mit neuen Forderungen, die wiederum zeigen, wie emsig er an seinen Texten mitarbeitete (24. Dezember 1783)[2]:

Nun von der Opera als das Nothwendigste. — Hr. Abbate Varesco hat zu der Cavatina der Lavina extra geschrieben: a cui servirà la musica della cavatina antecedente, — nemlich der Cavatina von der Celidora. — Das kann aber nicht seyn. Denn in der Cavatina der Celidora ist der Text sehr trost- und hoffnungslos, und in der Cavatina der Lavina ist er sehr trostreich und hoffnungsvoll. — Übrigens ist das auch eine sehr ausgepeitschte und nimmer gewöhnliche Mode, daß ein Anderer dem Andern sein Liedchen nachlallt. — Höchstens kann es so bey einer Soubrette mit ihren Amanten, nemlich bei den ultime parti gelten. Meine Meynung

[1] B II 241. [2] B II 242 f.

wäre, daß die Scene mit einem schönen Duett anfinge, welches mit dem nämlichen Text durch eine kleine Aggiunta für die Coda sehr gut angehen kann. — Nach dem Duett folgt die Unterredung wie sonst: — e quando s'ode il Campanello della Custode, so wird Mademoiselle Lavina anstatt Celidora die Güte haben, sich wegzubegeben, damit Celidora als Prima Donna Gelegenheit hat eine schöne Bravour-Aria zu singen. — Auf diese Art dächte ich wäre es für den Compositeur, für die Sängerin und für die Zuschauer und Zuhörer besser, und die ganze Scene würde ohnfehlbar dadurch interessanter werden. — Ferners würde man schwerlich die nemliche Aria von der 2. Sängerin ertragen können, nachdem man sie von der ersten hat singen hören. — Nun weiß ich nicht wie Sie es beyde mit nachfolgender Ordnung meynen. — Zu Ende der neu eingeschaltenen Scene der zwey Frauenzimmer im ersten Act schreibt Hr. Abbate: — siegue la scena VIII. che prima era la VII. e così cangiansi di mano in mano i numeri. — Nach dieser Beschreibung muß ich ganz wider Verhoffen vermuthen, daß die Scene nach dem Quartett, allwo beyde Donne eine nach der andern ihr Liedchen am Fenster herabsingen, bleiben solle. — Das kann ohnmöglich seyn. — Dadurch würde der Act nicht allein umsonst um nichts verlängert, sondern sehr abgeschmackt. — Es war mir immer sehr lächerlich zu lesen: — Celidora: Tu qui m' attendi, amica. Alla Custode farmi veder vogl' io; ci andrai tu puoi. Lavina: Sì dolce amica, addio. (Celidora parte.) Lavina singt ihre Aria. (Celidora kommt wieder und sagt): Eccomi, or vanne etc. und nun geht Lavina und Celidora singt ihre Aria, — sie lösen einander ab, wie die Soldaten auf der Wacht. — Ferner ist es auch viel natürlicher, daß, da sie im Quartett alle einig sind, ihren abgeredeten Anschlag auszuführen, die Männer sich fort machen um die dazugehörigen Leute aufzusuchen und die 2 Frauenzimmer ruhig sich in ihre Clausur begeben. Alles was man ihnen noch erlauben kann, sind ein Paar Zeilen Recitativ. Doch ich glaube auch ganz sicher, daß es niemals darauf angesehen war, daß die Scene bleiben soll, sondern daß es nur vergessen worden anzuzeigen, daß sie ausbleibt. — Auf Ihren guten Einfall den Biondello in den Thurm zu bringen, bin ich sehr begierig; — wenn er nur komisch ist, wir wollen ihm gerne ein bischen Unnatürlichkeit erlauben. Wegen einem kleinen Feuerwerk bin ich gar nicht in Sorgen; — es ist hier so eine gute Feuerordnung, daß man sich vor einem Theaterfeuerwerk gar nicht zu fürchten hat. — Dann wird ja hier Medea so oft gegeben, worin zuletzt die Hälfte des Palastes zusammenfällt, die übrige Hälfte in Feuer aufgeht.

Die letzte Nachricht über den Plan stammt vom 10. Februar 1784[1]:

Man sieht der Poesie des Hrn. Varesco nur zu sehr die Eyle an! Ich hoffe er wird es mit der Zeit selbst einsehen; darum wünsche ich nur die Opera (er solle sie nur so gerade hinwerfen) im Ganzen zu sehen, dann kann man gründliche Ausstellungen machen; wir haben ja um Gottes willen nichts zu eilen! Wenn Sie das was meinerseits fertig ist, hören

[1] B II 245.

sollten, so würden Sie mit mir wünschen, daß es nicht verdorben werden sollte! und das ist so leicht geschehen! und geschieht so oft. Meine gemachte Musique liegt und schläft gut. Unter allen Opern, die während der Zeit bis meine fertig seyn wird, aufgeführt werden können, wird kein einziger Gedanke einem von den meynen ähnlich seyn, dafür stehe ich gut!

Aber Varesco fehlte entweder der Wille oder, was wahrscheinlicher ist, die Kraft, Mozarts Ansprüchen zu genügen, und die Oper blieb liegen.

Erhalten sind von der Musik außer einem Rezitativ und einer Tenorarie (Biondello) sechs Stücke des ersten Aktes im Partiturentwurf (K.-V. 422, S. XXIV. 37), der wie gewöhnlich Singstimmen und Baß vollständig, Ritornelle und Begleitung dagegen nur andeutungsweise enthält[1]. Gleich das Duett zwischen Auretta und Chichibio Nr. 1 ist ein bedeutendes, des reifen Mozart durchaus würdiges Stück, das ein altes Lieblingsthema der Buffooper behandelt: das überlegene Mädchen hänselt den eifersüchtigen Liebhaber und versöhnt ihn dann wieder. Aber wie fein treten bei Mozart da gleich am Anfang die beiden Charaktere auseinander, die schalkhafte, ihrer Sache durchaus sichere Auretta und der Haushofmeister, der bei seiner Eifersucht große Mühe hat, seine Würde zu bewahren, auf die er doch so viel Wert legt[2]! Schon bei der ersten Edur-Melodie, hinter der die Parodie schon deutlich hervorlugt, zappelt er in ihrem Netze. Hier und in der folgenden Tränenepisode stehen wir noch auf italienischem Boden, aber bei den Worten siamo amici[3] geschieht die Versöhnung in unverfälscht Mozartschen Zungen:

mit rückhaltloser Herzlichkeit und Wahrheit; bezeichnend ist auch, daß dieses Thema nicht von den Singstimmen, sondern vom Orchester gebracht wird.

[1] Partitur auf der Berliner Staatsbibliothek. Darnach wurde 1855 von Jul. André ein Klavierauszug angefertigt, s. o. S. 107. R. Genée, BMM 1900, Heft 9, S. 271 f. Nicht autograph ist der Anfang der Arie Pippos Nr. 5. Die G.-A. enthält außerdem noch die vorhandenen Skizzen. Vgl. den R.-B. von Graf Waldersee. [2] Der Anklang an das Duett Nr. 16 im Figaro ist auffallend. [3] Zuerst ist nur der Baß aufgezeichnet, die Melodie erfahren wir erst später bei den Worten Sia ricetto l'alma mia.

Auch die folgende Arie der Auretta (2) ist ein Stück von ganz reizender Schalkhaftigkeit. Sie läßt sich zum Scherz von Calandrino umarmen und malt sich nun die Situation aus, wenn ihr eifersüchtiger „Argus" Chichibio dies sähe, wobei sie ganz genau gemerkt hat, daß dieser unterdessen wirklich hinzugekommen ist. Das ganze Stück ist voll dramatischen Lebens. Mit tragikomischem Pathos schildert sie die Gegenwart des eifersüchtigen Liebhabers; wir fühlen den Schauer des Entsetzens, der sie durchrieselt, wir sehen ihn keifen und zanken, dann aber beteuert sie ihre Unschuld und schildert mit entzückendem, an Susanne gemahnendem Humor seine Erleichterung, wenn er dessen inne wird; bei dem o qui non c'è pericolo lacht ihr der überlegene Schalk förmlich aus den Augen. Dabei fügt sich dieser Wechsel der Gegensätze mit erstaunlicher Leichtigkeit und Selbstverständlichkeit der einfachen zweiteiligen Buffoarienform ein. Ganz italienisch ist dagegen die Arie des Chichibio (3), eine der üblichen Philippiken gegen den Wankelmut der Weiber, mit raschen, kurzen Parlandomotiven. Wie Mozart diesen Typus in den Dienst der dramatischen Charakteristik zu stellen versteht, hat er später im Figaro gezeigt; hier bleibt es bei allgemeiner, drastischer Komik, der nach der angedeuteten Instrumentation (Trompeten) auch das orchestrale Kolorit dienen sollte. Auch das folgende Duett zwischen Auretta und Chichibio (4) ist mehr drastisch als charakteristisch, und abermals ist den Instrumenten eine besondere Rolle zugedacht; am Schlusse tritt das „Horn des Astolf" hervor. Aber auch hier kommt jeder einzelne Gedanke des Textes zu seinem Recht, während dem Orchester mit seinem martialischen Grundmotiv und dem kleinen Triller die Wahrung der Einheitlichkeit zufällt. Das nächste Fragment ist ein Rezitativ im leichten Buffocharakter, worin die dem Pippo zugewiesenen bewegten Baßfiguren auffallen. Don Pippos Arie (5) läßt trotz ihrem skizzenhaften Zustand erkennen, daß Mozart den Alten zu einer Buffopartie großen Stiles ausersehen hatte; freilich hat er gerade hier von der jedenfalls sehr wichtigen Begleitung am wenigsten aufgezeichnet. Die beiden letzten Stücke sind Ensembles. Das Quartett (6), das die Unterhaltung der beiden Liebespaare aus der Entfernung enthält, ist das intimste Stück des Ganzen. Ernste und sehnsüchtige Töne walten zunächst vor, nur bei der Erwähnung Pippos gleitet ein Schalkslächeln über Biondellos Lippen. Scharf treten trotz der gemeinsamen Situation die beiden Paare auseinander. Im Mittelsatz wechselt die

Gruppierung: der ängstlichen Frage der Mädchen antworten beruhigend, in leichter kanonischer Führung, die Männer. Dann taucht der Gedanke an die Brücke auf, parodistisch eingekleidet in die Alternative zwischen dem „Nachen Charons“ und der „Brücke des Horatius Cocles“, und sehr witzig fallen alle sofort ein: meglio il ponte piace a me. Nun beschließen sie im Allegro ohne Zagen ans Werk zu gehen, einem echt Mozartschen Satze, der neben der Entschlossenheit ganz deutlich auch die geheime Angst zum Ausdruck bringt. Typisch dafür ist die pp vorgetragene kleinlaute Phrase auf più non chiedasi perchè; auch der Schluß hat etwas Krampfhaftes. In den größten Maßen ist das Finale (7) angelegt. Es steht insofern schon auf der Höhe der späteren, als die einzelnen Phasen der Handlung mit außerordentlich sicherem Blick herausgegriffen und zu wirksamen Bildern zusammengefaßt sind, deren Folge eine beständig anhaltende Steigerung aufweist. Die bewegte Schilderung des Brückenbaues beginnt, der Gedanke an den genasführten Lionetto äußert sich dabei mit echt Mozartschem Humor, und in dem 6/8-takt mit seinem lustigen Geplapper und seinen Fanfarenmotiven wird die Fröhlichkeit bereits zu toller Ausgelassenheit. Aber alsbald folgt in dem Rezitativ und dem anschließenden Adagio mit der seltsamen Orchesterbegleitung der Rückschlag in die Angst, und sofort stürzt in dem D moll-Satze mit dem hämmernden anapästischen Rhythmus Auretta mit der Unglücksbotschaft von der Ankunft Don Pippos herein. Sehr witzig ist der atemlose Bericht Aurettas und Chichibios, die von ihrem il marchese non c' è più gar nicht mehr loskommen. Calandrinos Beschwichtigungsversuch nützt nichts, ebensowenig der von den Hörnern eingeleitete Entschluß Aurettas und Chichibios, den Alten zu beobachten. Die Stimmung bleibt andauernd getrübt, eine furchtsame Chromatik, die bereits auf das Sextett des Don Giovanni vorausdeutet, greift in der Melodie Platz und behauptet sich auch in einem großen Teile des nächsten Satzes. Mit einem ganz unvermittelten C dur tritt der Gefürchtete auf, durch seinen herrischen Gesang die ganze Gesellschaft wie eine Schar aufgescheuchter Vögel vor sich hertreibend. Blitzschnell entwickelt sich die drohende Situation, die Wache kommt[1], von unwiderstehlicher Komik ist das Wehgeschrei der Ertappten ah! siam traditi! Und nun legt Pippo mit einem auch aus dem Figaro be-

[1] Sehr drastisch ist ihre Ankündigung durch Chichibio, die dann von den übrigen in der Verkleinerung aufgenommen wird.

kannten rollenden Triolenmotiv los, er allein gegen die geschlossene Masse der übrigen, und stellt sich nach einer vielsagenden Generalpause in dem kleinen Andante maestoso mit drastischem Pathos als Buffo großen Stils vor. Aber auch die Gegenpartei ermannt sich: die Mädchen suchen sich in einem entzückend leichtsinnigen Tone herauszureden, die Männer rüsten sich zu offenem Widerstand. Die Lage fängt an für Pippo kritisch zu werden, da ruft er die Wache zu Hilfe, und für dieses Presto hat Mozart den Chor aufgespart, der hier völlig selbständig eingreift, zuerst ruhig, sozusagen in dienstlicher Haltung, dann aber gleichfalls immer erregter. Dieses Schlußstück ist von glänzender Wirkung: erregte kurze Schreie, langgezogene Rufe lassen sich auf beiden Seiten vernehmen, lange schwankt die Entscheidung, bis die Liebespaare bei der pp-Stelle in G moll den Mut verlieren und schließlich das Feld räumen. Das ganze Finale ist zwar durchaus auf Situationsschilderung angelegt, von feinerer Charakteristik ist kaum die Rede, aber an dramatischer Beweglichkeit und Steigerung kann es neben den späteren wohl bestehen, ebenso was die Klarheit und Knappheit der Anordnung und die Plastik der gewählten Gedanken betrifft.

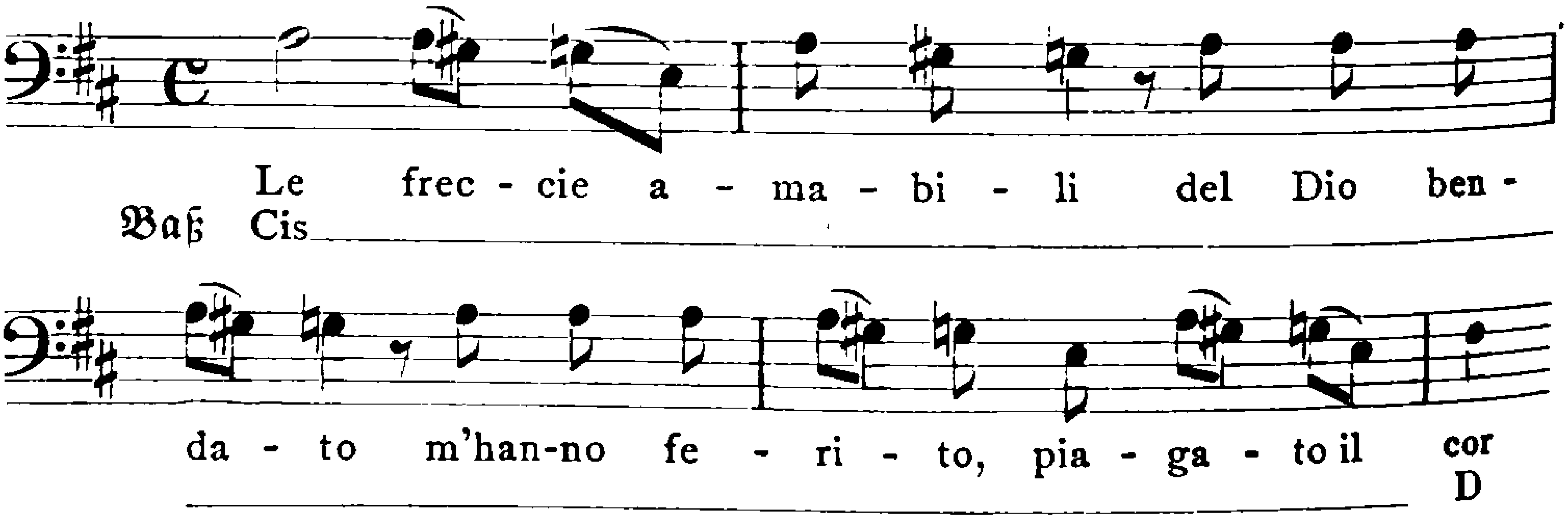
Nicht besser als dieser Oca ging es dem Sposo deluso vom Jahre 1784.

Der Inhalt dieser Oper ist weit weniger gesucht und albern, obschon auch er sich durchaus nicht über den Durchschnitt erhebt und weit hinter Figaro und Don Giovanni zurücksteht[1]. Im Mittelpunkt steht der reiche und liebesbedürftige, aber schon bejahrte Bocconio (Sempronio[2]), dessen Verlöbnis mit der stolzen Römerin Eugenia durch allerhand Buffointrigen hintertrieben wird; sein glücklicherer Nebenbuhler ist der Offizier Don Asdrubale, in den die beiden übrigen Damen des Stücks, Bocconios eitle Nichte Bettina und die verschlagene Sängerin und Tänzerin Metilde, ihrerseits verliebt sind. Dazu kommen noch zwei andere Nebenrollen, der Weiberfeind Pulcherio (Fernando) und Gervasio (Geronzio), Eugenias Vormund. Der Schwerpunkt liegt auf dem beständig genasführten Bocconio und dem von allen Seiten umworbenen Asdrubale, und das scheint Mozart hauptsächlich zur Wahl des Buches bestimmt zu haben. Tatsächlich ist Bocconio eine Buffopartie allergrößten Stiles, die unter den Händen eines Dramatikers von Mozarts Schlag weit über die bloße Karikatur hinauswachsen mußte; der

[1] Inhalt im R.-B. S. 120 ff. Der ganze Text nach dem in der Berliner Staatsbibliothek befindlichen Textbuche Mozarts ebenda Anh. II, S. 140 ff.
[2] Mozart hat in der von einem des Italienischen unkundigen Kopisten angefertigten Abschrift die ursprünglichen Namen zum Teil verändert.

von drei Frauen umworbene Kavalier aber rührt bereits an ein Problem, das Mozart dann im Figaro und vollends im Don Giovanni aufs lebhafteste beschäftigt hat. Jedenfalls trug dieses Werk weit mehr als die Gans von Kairo die Gewähr einer lebensfähigen dramatischen Schöpfung in sich. Dafür drohte ihm das Verhängnis von einer anderen Seite: es war eine selbstgewählte, nicht bestellte Arbeit und hatte darum, so wie die Dinge damals lagen, geringe Aussicht, von den Bühnen angenommen zu werden. Die wachsende Erkenntnis dieser Sachlage scheint denn auch Mozart die Lust daran genommen zu haben.

Ouvertüre und gesungene Introduktion (hier quartetto genannt) sind diesmal zu einem Ganzen vereinigt[1] und zwar so, daß das Gesangsstück die — rondomäßig erweiterte — Wiederholung des ersten Sinfonie-Allegros darstellt. Dieses ist eine so waschechte italienische Festmusik, wie sie Mozart seit langer Zeit nicht mehr geschrieben hatte, mit Fanfaren, Schleifern, kichernden Motiven, sogar der Concertinocharakter des zweiten Themas schimmert noch durch. Auch die redselige Breite ist echt italienisch; moduliert wird dabei nur zwischen Tonika und Dominante. Ein zartes, besonders fein instrumentiertes Andante schlägt Töne von auffallender Innigkeit an; es scheint, als blickte Mozart bereits hier mit ganz anderen Augen auf diese Welt der Liebeshändel herab als seine italienischen Kollegen. In der Introduktion aber geben die Singstimmen sozusagen den Kommentar zum ersten Allegro. Gleich am Anfang antwortet Bocconio, der sich hier zum Empfang seiner Braut in vollen Staat wirft, dem schadenfrohen Gelächter Pulcherios mit der unvergleichlichen Stelle:



Das reizt zum Lachen, aber auch zugleich zum Mitleid mit dem Liebeswahn des Alten. Er ist denn auch mit seinem Gemisch von Verliebtheit und nervöser Aufregung der eigentliche Held dieses Quartetts. Pulcherios überlegene Ironie tritt bereits mehr zurück und

[1] Vgl. Piccinnis Viaggiatori I 430.

die Charakteristik Asdrubales und Bettinas bleibt vorerst fast ganz im Hintergrund; sie schlagen einen allgemein heiteren Ton an, aus dem sich nur vorübergehend Bettinas scharfe Zunge heraushebt. Der Geist der alten introduzioni wirkt noch deutlich nach. Ein ganz merkwürdiges Stück ist die nur in der Skizze erhaltene Arie der Eugenia (2). Sie ist so stolz wie nur irgend eine Römerin; um so mehr empört es sie, daß man sie nicht nach Gebühr empfängt, denn Bocconio ist unglücklicherweise mit seiner Toilette nicht fertig geworden. So beginnt Eugenia zunächst durchaus im Pathos der opera seria mit seinen großen Intervallen, das auch im weiteren Verlauf immer wieder anklingt[1]; sogar in das Gefühl einer furia delirante steigert sie sich am Anfang des Allegros hinein. Dazwischen vergißt sie aber immer wieder die heroische Luft des Kapitols und ereifert sich als gewöhnliches Menschenkind in leicht anklingendem Buffoton, doch ohne Karikatur, in echt weiblicher Entrüstung. Man erkennt deutlich, daß Mozart doch etwas anderes beabsichtigte als eine karikierte Heroinengestalt, mit der sich die meisten Italiener begnügt hätten, nämlich eine Frau von echtem Stolz, der nur durch die äußeren Umstände sich mitunter zu komischer Überspannung verleiten läßt. Mit karikiertem Römerstolz allein wäre sie wirklich eine des alten Bocconio würdige Braut, während sie tatsächlich doch eine tiefe Neigung zu dem Kavalier Asdrubale hegt. In diesem Sinne ist auch die Koloratur am Schlusse aufzufassen, in der von ferne das Horn des Postillons anklingt, der sie wieder nach Rom zurückführen soll.

Einen weit unvollständigeren Eindruck gewinnen wir von Pulcherios Arienskizze (3). Er sucht hier das beim ersten Empfang bereits ziemlich aneinander geratene Brautpaar zu versöhnen, indem er jeden Teil auf die Vorzüge des anderen aufmerksam macht. Für sich spricht er freilich die ärgsten Befürchtungen für die Zukunft aus und freut sich zum Schlusse königlich der eigenen Freiheit. Man erkennt zwar in den allgemeinen Umrissen, wie geistvoll Mozart diese Aufgabe gelöst hat: fest und männlich redet Pulcherio dem Bocconio zu, schmeichelnd, ja mit komischer Schwärmerei der Eugenia, und von köstlicher Lebendigkeit ist das Bild, das er von dem Auftreten des Paares in der Öffentlichkeit entwirft; auch seine eigenen Gefühle kommen drastisch zum Ausdruck. Aber unverkennbar hatte gerade

[1] Man beachte auch die Tonart Es dur.

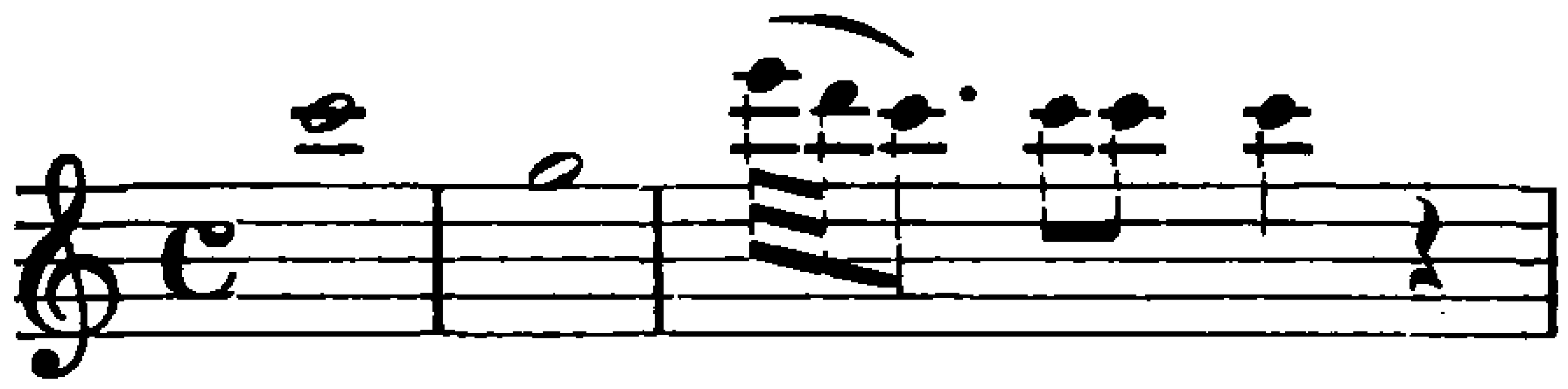
hier das Orchester ein wichtiges Wort mitzureden, und davon finden sich nur einige dürftige Andeutungen.

Vollständig ausgearbeitet ist dagegen das Terzett (I 9, Nr. 4) zwischen Eugenia, Asdrubale und Bocconio. Es spielt nach der gegenseitigen Erkennung Asdrubales und Eugenias: diese, die den Asdrubale tot geglaubt hatte, fällt halb ohnmächtig in einen Sessel, worauf Bocconio davoneilt, um Erfrischungen zu holen; Asdrubale dagegen, der auf dem Wege nach Rom ist, um sich mit Eugenia zu vermählen, überhäuft sie mit Vorwürfen, da er sie für treulos hält. Ehe sie sich erklären kann, kehrt Bocconio zurück und findet die Lage völlig verändert. Damit beginnt das Terzett, das Mozart zu einem ganz eigentümlichen Stimmungsstück gestaltet hat. Da die Handlung nicht fortschreitet, genügt ihm die einfache dreiteilige Form, die er zudem durch beständiges Wiederholen derselben Motive besonders einheitlich behandelt. Der Schwerpunkt liegt zunächst im Orchester. Es schickt dem Ganzen nach Mozarts späterer Art eine ebenso kurze wie spannende Einleitung mit Bläserverstärkung und Crescendo voraus, das wiederum echt Mozartisch überraschend in das piano des Hauptgedankens mündet. Das sind echt romantische Partien, die ohne alle melodische Gestaltung, aber mit einem in seinem plötzlichen Anwachsen geradezu unheimlich wirkenden seelischen Druck den Hörer mitten in die Situation hineinführen. Auch das folgende Hauptthema hat mit seinem unsicher tappenden Unisono und dem plötzlichen Sforzato ein seltsam erregendes Gepräge. Der Zuhörer weiß gar nicht, wohin die Reise geht. Auch das folgende, unruhig hämmernde Motiv vermehrt nur die Spannung; auch hier weist die Melodik einen merkwürdig abgerissenen, suchenden Charakter auf. Von diesem Wesen kommen wir zunächst überhaupt nicht los: alle drei Personen sind wie vor den Kopf geschlagen und müssen dabei mit ihren Gefühlen doch aufs äußerste an sich halten. Erst bei der Bmoll-Stelle mit der Synkope[1] bricht der Schmerz plötzlich durch, freilich nur um alsbald wieder abzuebben; zugleich treten hier die drei Singstimmen zum ersten Male zusammen: die Drei finden sich im gemeinsamen Grundgefühl, so verschiedene Ursachen es auch beim Einzelnen haben mag. Von jetzt an bleibt das Ensemble beisammen, während das Orchester nach wie vor seine alte Straße zieht. Aber auch jetzt

[1] Daß Bocconio dabei singt una sincope m'afferra, ist sicher ein beabsichtigter Witz.

kommt es zu keiner entscheidenden Entladung, nur zu blitzschnell hervorschießenden und ebenso rasch wieder verschwindenden Ausbrüchen. Buffozüge im eigentlichen Sinne treten nur selten auf, wie beim Anrufen der stelle irate oder beim zweiten questa pena è troppo barbara; selbst Bocconio hebt sich kaum von den andern ab. Ebensowenig wird man freilich an Tragik denken; es liegt vielmehr im Charakter der einzelnen Gedanken wie in der Anlage des ganzen Stückes eine überlegene Schelmerei, die dem Zuhörer sofort die richtige Auffassung beibringt: er erlebt zwar das Kritische der Situation der drei Personen mit, aber er betrachtet sie zugleich von höherer Warte aus, und er empfindet ihre Tragikomik.

Neben diesen italienischen Bruchstücken steht der voll ausgeführte deutsche Schauspieldirektor (S. 103). Dichterisch ist er ihnen insofern weit unterlegen, als er weder Handlung noch dramatische Charaktere bietet. Er ist ein Gelegenheitsspiel, und nicht einmal ein besonders unterhaltendes. Dem entspricht auch die Komposition. Sie entsprang keinem inneren Erlebnis, sondern lediglich der Amtspflicht des Künstlers und beschränkt sich deshalb statt des wirklichen Humors auf Heiterkeit allgemeiner Art und auf Parodie. Diesen Ton schlägt gleich die Ouvertüre an. Schon ihr Hauptthema:



mischt Pathos und Spielerei und hat mit seiner auffallend breiten und lärmenden Ausführung einen Stich ins Parodistische, und auch das durch einen anspruchsvollen Halbschluß vorbereitete, konzertinomäßig behandelte Gesangsthema trägt eine stereotype Maske, die es erst später, beim Eintritt der Bläser, in seiner gemütvollen Fortsetzung lüftet. Geistvoll ist die Art, wie die Bläser schon während der beiden letzten Takte mit der Durchführung beginnen. Diese verbindet das thematische mit dem Schobertschen Modulationsprinzip. Freilich, echte Leidenschaft darf man auch hier nicht suchen, im Gegenteil, es geht zunächst trotz allem Pathos recht wohlgesittet zu, so daß wiederum der Gedanke an die Parodie nahe liegt. Erst mit dem Eintritt des As in den Bässen tritt der wahre Mozart ins Orchester und führt mit entzückenden Imitationen des Schleifermotivs in den Bläsern ganz in der Art der großen Sinfonien die Reprise herbei. Die the-

matische Coda treibt mit ihrem hochpathetischen Unisono die Parodie auf die Spitze. Schon darin, daß auf das dürftige Scherzspiel ein Sinfonie-Allegro großen Stils als Ouvertüre losgelassen wird, liegt ein parodistischer Zug, der samt seiner Ausführung zwar nicht den innersten Kern, aber doch eine eigentümliche Nebenseite von Mozarts Kunst offenbart.

Die Arien der beiden Sängerinnen sind fertig mitgebrachte Probestücke und daher gleich angelegt (langsamer und rascher Satz), auch haben sie beide vier konzertierende Bläser[1]. Auch dem Texte nach sind sie verwandt, um so verschiedener dagegen in der Ausführung. Die zweite trägt die Überschrift Rondo, was sich aber wiederum mehr auf den Charakter des ersten Themas bezieht als auf die Form, die einfach dreiteilig ist: das Thema gehört jenem langsamen Gavottentypus an, dem wir schon mehrfach begegnet sind. Neigt sich somit die zweite Sängerin den Franzosen zu, so hält es die erste mehr mit den Italienern und — Mozart. Ihr Gmoll-Larghetto trägt den unverfälschten Stempel seines Geistes in Melodik, Stimmführung und Instrumentation; ganz leise klingt freilich auch hier mitunter die Parodie an[2]. Im allgemeinen ist die erste Arie empfindsamer, die zweite dagegen anmutiger, wie es sich für Madame „Herz" und Mademoiselle „Silberklang" geziemt. Koloraturen bringen beide pflichtschuldigst, wenn auch nicht in italienischem Maße an; es ist ihnen mehr darum zu tun, ihre Höhe als ihre Geläufigkeit zu zeigen.

Das Terzett „Ich bin die erste Sängerin" hat Mozart am meisten gefesselt, denn er nahm es zuerst, am 18. Januar 1786, vor, während das Ganze erst am 3. Februar fertig wurde. Es bildet tatsächlich den Höhepunkt des Ganzen: die Sängerinnen geraten sich in die Haare, weil dem Direktor die Wahl schwer wird; der Tenorist sucht vergeblich Frieden zu stiften. Derlei Auftritte mochten Mozart aus eigener Erfahrung nur zu gut bekannt sein. Höchst witzig ist, wie in diesem großen dreiteiligen, mit mehreren kleineren Episoden durch-

[1] Die Ritornelle fehlen im Autograph, stehen aber in den Partiturabschriften und Klavierauszügen und sind, da sie durchaus Mozartsches Gepräge tragen, auch in die G.-A. aufgenommen. Vgl. den Rev.-Ber. [2] So gleich am Anfang in dem Sforzato der Hörner, die das Schlagen der Abschiedsstunde verkünden, dann bei den aufgeregten Worten „wie fällt mir so was ein?" in der Singstimme. Echt Mozartisch ist die Melodik bei „Ich will Dich begleiten" (vgl. die C moll-Messe S. 147) und am Anfang des Allegros (vgl. Zerline im Duett Nr. 7 des Don Giovanni).

setzten Stück die beiden Damen immer wieder ihren in den Arien ausgeprägten Charakter festzuhalten suchen, aber sobald die Wut sie übermannt, in genau denselben keifenden Ton verfallen. Mozart bedient sich dabei mit Vorliebe der Imitation. Die beiden lassen einander kaum ausreden, sondern reißen sich meist gleich die Phrase vom Munde. Keine vermag der anderen das letzte Wort zu lassen, so treiben sie sich z. B. bei dem Eintritt der Triolenbegleitung gegenseitig in aller Geschwindigkeit bis ins c‴ hinauf. Der begütigende Tenor bildet einen sehr wirksamen Gegensatz. Er unterzieht sich seiner schweren Aufgabe mit Resignation, und seine Moralpredigt in der Andanteepisode klingt in ihrem leirigen Tone nicht gerade, als ob sie ihm aus vollem Herzen käme, trotz angelegentlicher Beteiligung der Bläser. Aber für den Anfang wirkt sie doch, ja es kommt dabei sogar zu einer äußerst gesitteten und strengen Polyphonie („nichts kann die Kunst mehr adeln“) — auch die Damen wissen, was sie der Würde der Kunst schuldig sind. Nur dauert es nicht lange. Gleich darauf murmelt es verdächtig in den tiefen Klarinetten, in den Singstimmen schießen spitze Skalen Raketen gleich bis zum f‴ empor; während der Tenorist in seiner salbungsvollen Ansprache fortfährt, zischen sich die beiden bereits wieder heimlich ihr „ich bin die erste“ zu, und bald steht der Zank wieder in vollstem Flor. Höchst gelungen fahren sie mit ihrem „adagio“ und „allegrissimo“ aufeinander los, und kaum gelingt es dem Tenor, seinen Mahnungen piano! calando! pianissimo! usw. Geltung zu verschaffen und den Satz pp, echt Mozartisch, zu Ende zu führen. Das Ganze ist ein Stück voll sprudelnden Lebens, von niemals stockendem Fluß und dabei frei von jeder Karikatur. Der Schlußgesang ist ein Vaudeville nach französischer Art wie in der Entführung[1]; nicht zufällig stimmt Mlle. Silberklang das graziöse, der opéra comique nachgebildete Thema an. Jede Person steuert ihrer Eigenart gemäß eine Strophe bei, worauf alle mit dem an Grétry gemahnenden Refrain einfallen. Schließlich tritt sogar noch der Schauspieler Buff als erster Buffo hinzu, in groteskem Emoll; freilich kann er nicht recht singen, womit Lange, der Darsteller, sich selbst ironisierte[2]. Deshalb ist er natürlich auch vom Ensemble ausgeschlossen.

[1] I 971. [2] Selbstbiogr. S. 126.

Le Nozze di Figaro

Am 27. April 1784 war Beaumarchais' Lustspiel Le mariage de Figaro ou la folle journée in der Pariser Comédie française erstmals aufgeführt worden und hatte binnen kürzester Zeit nicht weniger als 68 Wiederholungen erlebt. Es war ein Erfolg, wie ihn jene Bühne kaum je gesehen hatte, und Beaumarchais verdankte ihn mindestens ebensosehr wie dem dichterischen Wert der abenteuerlichen Vorgeschichte seines Stückes, die die Neugier des Publikums aufs höchste gespannt und die Aufführung zu einer richtigen »affaire« gemacht hatte. Er hatte das 1778 begonnene Stück schon 1781 der Comédie française eingereicht, aber Ludwig XVI. erklärte nach dem Vorlesen des Manuskripts kategorisch: »Cela est détestable, cela ne sera jamais joué.« Machte schon dieses Verbot für das Werk beim Publikum Stimmung, so wußte sie der schlaue Verfasser durch allerhand Reklamemittel noch zu steigern, bis selbst hochgestellte Persönlichkeiten wie der Großfürst Paul, die Gräfin Lamballe und sogar kirchliche Würdenträger es sich zur Ehre rechneten, das Stück vom Dichter selbst vorgelesen zu bekommen. Daneben führte er einen erbitterten Kampf mit der königlichen Zensur. Am 13. Juni 1783 sollte sein Werk im Theatersaal des Hotels des Menus Plaisirs vor einem geladenen, vornehmen Publikum aufgeführt werden, als im letzten Augenblick ein neues königliches Verbot eintraf. Der Unmut gegen die königliche „Tyrannei" erreichte damals schon einen sehr gefährlichen Grad. Drei Monate darauf, am 27. September, wurde das Stück tatsächlich aufgeführt, und zwar bei einer Festlichkeit, die der Graf von Vaudreuil dem Grafen von Artois und der Herzogin von Polignac auf seinem Schloß von Gennevilliers gab. Beaumarchais hatte sich lange bitten lassen und sogar noch einen weiteren Zensor verlangt; schließlich gab Ludwig XVI. für diese Privataufführung seine Erlaubnis. Der schlaue

Dichter hatte damit erreicht, was er wollte: jetzt war die öffentliche Aufführung kaum mehr zu umgehen, denn das Publikum wollte unter keinen Umständen hinter den Vornehmen zurückstehen. Beaumarchais forderte neue Zensoren, ja einen aus den höchsten Kreisen von Aristokratie und Bildung zusammengesetzten Gerichtshof, bei allen fand er ungeteilte Zustimmung, und schließlich gab der König nach. Der ganze Handel ist gleich bezeichnend für die Gerissenheit und Energie des Dichters, wie für die Schwäche des Königs und die schwüle Stimmung im Publikum: bereits vor der Aufführung trug Figaro in der breitesten Öffentlichkeit einen vollen Sieg über seinen vornehmen Gegner davon.

Le mariage de Figaro ist das Mittelstück einer allerdings nur locker zusammenhängenden Trilogie, deren erster Abend der 1775 aufgeführte Barbier de Séville, deren letzter die Mère coupable von 1792 ist. Die Verbindung mit dem ersten Stück ist enger als mit dem dritten, das überhaupt einen starken künstlerischen Abfall darstellt[2]. Der Inhalt der Beaumarchaisschen Komödie, die er zuerst mit der ungewöhnlichen Bezeichnung opuscule comique versehen hatte, ist in Kürze folgender:

Graf Almaviva ist mit Rosine, die er im „Barbier" ihrem Vormund Doktor Bartholo mit Figaros Hilfe entführt hat, verheiratet, hat diesen, sowie Rosines Duenna Marceline in seine Dienste genommen und auch den Musikmeister Basile auf sein Schloß gezogen. Sehr bald wirft der flatterhafte Graf, der seiner Gemahlin überdrüssig wird, sein Auge auf Suzanne, die Kammerjungfer der Gräfin und Figaros Braut. Basile soll ihm zunächst dabei behilflich sein. Am Tage, der zur Hochzeit Figaros mit Suzanne bestimmt ist, beginnt das Stück. Figaro erfährt durch seine Braut von den Absichten des Grafen und beschließt sofort, sie durch List zu vereiteln und die Hochzeit zu beschleunigen, während der Graf sie mit allen Mitteln zu verschieben sucht, um Suzanne noch für sich zu gewinnen. Hierin will ihn Marceline unterstützen, denn sie liebt Figaro selbst und hat ihm Geld gegeben gegen das schriftliche Versprechen, ihr entweder die Summe zurückzuzahlen oder sie zu heiraten. Bartholos Beistand gewinnt sie leicht: er hat dadurch Gelegenheit, sich an Figaro zu rächen und zudem Marcelines Ansprüchen auf seine eigene Person zu entgehen; denn sie hat ihm vor Jahren einen Sohn geschenkt, der als kleines Kind geraubt wurde. Diese

[1] Vgl. darüber und zur literarischen Kritik L. de Loménie, Beaumarchais et son temps, 2 Bde., Paris 1880. E. Lintilhac, B. et ses œuvres, Paris 1887. P. Toldo, Figaro et ses origines, Mailand 1893. A. Hallays, B., Paris 1897. R. Genée, MBM März 1901. A. Bettelheim, B., Frankfurt, 2. Aufl. 1911.
[2] Über die Unterschiede der männlichen Figuren im Barbier und Mariage vgl. Wilder, Mozart S. 214 f.

Pläne werden nun aber durch den hübschen und kecken Pagen Cherubin durchkreuzt; der Graf hat ihn bei Fanchette, der Tochter des Gärtners Antonio, auf die er gleichfalls Absichten hat, ertappt und aus dem Dienst geschickt, nun kommt Cherubin zu Suzanne, mit der Bitte, doch bei der Gräfin dahin zu wirken, daß er bleiben dürfe. Der Graf kommt dazwischen, Cherubin muß sich rasch hinter einem großen Lehnsessel verbergen. Der Graf verspricht nun Suzanne eine schöne Mitgift, wenn sie ihm am Abend ein Stelldichein gewähre, sie weist ihn indessen entschieden ab. Jetzt kommt Basile dazu, der Graf muß sich vor diesem gleichfalls hinter jenem Lehnstuhl verstecken, Cherubin schlüpft noch rasch hervor und verbirgt sich auf dem Stuhl unter einem Kleide Suzannes. Nun versucht Basile, Suzanne für den Grafen zu gewinnen, und macht, da sie ihn gleichfalls abweist, allerlei anzügliche Anspielungen auf den Pagen, der nicht bloß Suzannes Gunst genieße, sondern sich auch noch an die Gräfin heranzumachen wage. Da tritt voll Zorn der Graf hervor, befiehlt den Pagen sofort wegzujagen, erzählt, wie er ihn in seinem Versteck im Gärtnerhause überrascht habe, und entdeckt ihn dabei plötzlich auf dem Sessel. Da Cherubin aber alles gehört hat, was vorgegangen ist, verleiht ihm der Graf, um ihn mit Anstand loszuwerden, eine Offiziersstelle in seinem Regiment mit dem Befehl, sich sofort nach Sevilla auf seinen neuen Posten zu begeben. Jetzt kommt Figaro mit einer Schar von Bauern. Der Graf hat bei seiner Vermählung das ius primae noctis aufgehoben, nun wollen sie voll Dankbarkeit die erste Hochzeit, die seitdem gefeiert wird, dazu benützen, ihn zu bitten, daß er selbst bei der Feier der Braut den Kranz aufsetze. Dadurch hofft Figaro den Grafen zu binden; dieser verspricht es auch, verlangt jedoch einige Stunden Aufschub, um das Fest glänzender machen zu können.

Nun hat Figaro aber noch einen weiteren Plan gegen den Grafen ausgeheckt, bei dem auch die von Suzanne von allem in Kenntnis gesetzte Gräfin mitzuwirken entschlossen ist. Um den Gatten zurückzugewinnen, scheut sie auch vor einer gewagten Täuschung nicht zurück: die Rosine des Barbier beginnt wieder in ihr zu erwachen. Figaro hat dem Grafen durch ein anonymes Billett, das ihm Basile zugesteckt hat, mitgeteilt, daß die Treue seiner Gattin bedroht sei; er hofft ihn durch die Eifersucht von der Hochzeitsangelegenheit abzulenken. Auf der andern Seite aber will er ihn dadurch in Sicherheit wiegen, daß Suzanne ihm die gewünschte Zusammenkunft im Garten gewähren soll; an ihrer Stelle soll dann Cherubin, der auf Figaros Rat dageblieben ist, als Mädchen verkleidet in den Garten kommen. Der Page erscheint, um sich umzuziehen. Betrübt zeigt er sein Offizierspatent vor, das man, wie sich jetzt ergiebt, zu siegeln vergessen hat, und verrät dabei seine Verehrung für die Gräfin, die für den Augenblick auch darauf einzugehen scheint — da klopft es: der Graf ist auf das Billett hin von seinem Jagdritt sofort voll Eifersucht zurückgekehrt. Cherubin eilt ins Nebenzimmer, das die Gräfin verschließt, dort wirft er, während der Graf das Verhör mit seiner Frau beginnt, einen Sessel um. Die Gräfin erklärt, Suzanne sei in dem Zimmer, verbietet aber, daß sie herauskomme oder auch

nur antworte, und verweigert dem Grafen den Schlüssel. Dieser verschließt in heller Wut alle Türen und führt die Gräfin mit sich fort, um eine Axt zum Einschlagen der Tür zu holen. Suzanne, die währenddessen im Alkoven versteckt war, befreit den Pagen, der nunmehr durch das Fenster in den Garten entflieht, und begiebt sich selbst in das Zimmer. Das gräfliche Paar kommt zurück; die Gräfin gesteht nun in der äußersten Not, daß der Page in dem Zimmer sei, was den Zorn des Grafen aufs höchste steigert. Da tritt zu beider Erstaunen Suzanne heraus. Die Gräfin faßt sich, beide Frauen erklären dem Grafen, sie hätten ihn nur im Scherz strafen wollen, und Figaro habe nur zu diesem Zwecke jenes Billett geschrieben. Mit Mühe erlangt der Graf Verzeihung. Figaro kommt mit der Meldung, daß alles zur Hochzeit bereit sei. Aber als der Graf ihn über das Billett befragt, wird er verwirrt und kann nur mit Mühe von den beiden Frauen zu einem Geständnis gebracht werden. Zu allem Überfluß kommt nun aber noch der halbbetrunkene Gärtner Antonio mit der Meldung, daß vor kurzem jemand aus dem Fenster auf seine Blumen gesprungen sei. Figaro, der den Pagen gesprochen hat, bekennt, das sei er selbst gewesen; er habe sich bei Suzanne aufgehalten und sei dann aus Angst vor der Wut des Grafen aus dem Fenster geflüchtet. Antonio meint freilich, er hätte eher auf Cherubin geraten, wolle aber dem Figaro ein Papier, das er auf der Flucht verloren, zurückgeben. Der Graf schöpft Verdacht, nimmt das Papier an sich und fragt Figaro nach seinem Inhalt. Die Gräfin, die das Patent des Pagen erkannt hat, läßt dem Figaro ihre Wahrnehmung rasch durch Suzanne zuflüstern. Allein jetzt erscheint Marceline mit Bartholo und macht Figaros Eheversprechen geltend. Das kommt dem Grafen wie gerufen, er verspricht alsbald eine gerichtliche Untersuchung des Falles und weiß den Basile, der Marceline für sich zur Ehe verlangt, auf eine Weise zu entfernen, daß er sich an ihm zugleich für das zugesteckte Billett rächt.

Vor der Gerichtssitzung beschließt die Gräfin, statt Cherubins selbst in Suzannes Kleidern den Grafen im Garten zu erwarten. Suzanne muß ihm ihre Bereitwilligkeit dazu kundgeben. Das Gericht verurteilt Figaro zur Zahlung des Geldes und, da er das nicht kann, zur Heirat mit Marceline. Da wendet aber Figaro ein, er müsse doch dazu erst die Erlaubnis seiner ihm unbekannten Eltern haben; dabei stellt sich heraus, daß er jenes geraubte Kind von Bartholo und Marceline ist, die nun zusammen mit ihm Hochzeit zu machen beschließen. Damit ist nun zwar Figaro gerettet, aber Suzanne, die jetzt mit dem ihr von der Gräfin geschenkten Gelde kommt, um Figaro auszulösen, ist entsetzt, als sie ihn in Marcelines Armen sieht; allerdings wird sie alsbald über den wahren Sachverhalt aufgeklärt.

Während der feierlichen Hochzeitszeremonie, bei der Cherubin, durch Fanchette verkleidet, unter den jungen Bauernmädchen erscheint und erkannt wird, gibt Suzanne dem Grafen ein von der Gräfin diktiertes Briefchen, das den Ort des Stelldicheins enthält; es ist mit einer Nadel zugesteckt, die er ihr als Zeichen des Einverständnisses zurückschicken soll. Figaro hat davon nichts bemerkt, sieht aber, wie der Graf den Brief liest und sich an

der Nadel sticht; dann erfährt er von Fanchette, daß sie die Nadel Suzanne zurückbringen soll. Außer sich vor Eifersucht bestellt er seine Eltern und Freunde an den Ort der Zusammenkunft, wo er selbst die Schuldigen zu überraschen und zu bestrafen gedenkt.

Dorthin kommen im Dunkel der Nacht die Gräfin in Suzannes Kleidern und diese in denen der Gräfin, um ihre Männer auf die Probe zu stellen, denn auch Suzanne ist durch Marceline bereits von allem unterrichtet. Kaum ist die Gräfin allein, da naht zu ihrem größten Schrecken Cherubin und sucht der vermeintlichen Suzanne einen Kuß zu rauben. Den bekommt indessen der in diesem Augenblick dazwischentretende Graf, wogegen die von diesem dem Pagen zugedachte Ohrfeige der inzwischen neugierig hinzugekommene Figaro erhält. Die vermeintliche Suzanne aber überschüttet nun der Graf mit Schmeicheleien, schenkt ihr Geld und einen kostbaren Ring und will sie darauf fortführen. Aber sie entwischt ihm im Dunkel, und er sucht sie vergeblich. Jetzt treffen der entrüstete Figaro und die angebliche Gräfin zusammen. Als Suzanne einen Augenblick vergißt, ihre Stimme zu verstellen, erkennt er sie und macht ihr, um sie nun seinerseits zu nasführen, den Vorschlag, Untreue mit Untreue zu vergelten, worauf sie sich ihm durch Ohrfeigen zu erkennen gibt. Bald aber wird der Friede zwischen ihnen hergestellt, und als sich der Graf auf der Suche nach seiner Suzanne wieder nähert, spielen die beiden ihre Liebesszene weiter. Voll Wut ruft der Graf jetzt Leute mit Fackeln herbei, Figaros Freunde kommen, mit ihnen die Gräfin, und voll Scham erkennt der Graf, daß er seine eigene Gemahlin mit Liebesschwüren und Geschenken bedacht hat; erst ihre Verzeihung macht der allgemeinen Verwirrung ein Ende.

Dieser kurze Abriß vermag freilich nur die eine Seite anzudeuten, auf der die Stärke des Stückes beruht: die Kunst der Intrige, des imbroglio[1]. Sie hat sich ja dank ihrem rationalistischen Wesen, wie schon öfter gezeigt wurde, von jeher bei den romanischen Völkern besonderer Beliebtheit zu erfreuen gehabt, niemals zuvor aber war ein Dichter aufgetreten, der ihre Technik mit solcher Meisterschaft zu behandeln verstanden hatte wie Beaumarchais. Noch im Barbier hatte er sich im wesentlichen mit einer einzigen Intrige begnügt, im Figaro dagegen wachsen sie an allen Ecken und Enden aus dem Boden heraus; jede Person verfolgt ihre geheimen Sonderwege, auf denen sie unweigerlich mit den übrigen zusammenprallen muß; der Page vollends stellt durch sein keckes, impulsives Drauflosgehen alle immer wieder vor neue Situationen, die ihre Kreise empfindlich stören. Der Dichter aber schürzt und löst alle diese Knoten und Knötchen mit bewunderns-

[1] Die Intrige scheint auch der Keim des ganzen Stückes gewesen zu sein, wie der bei Lintilhac a. a. O. S. 259 f. abgedruckte erste Entwurf beweist. Hier fehlt die ganze sozialpolitische Seite noch vollständig.

werter Leichtigkeit und Grazie, ohne possenmäßige Plumpheiten, in überlegenem, echt lustspielmäßigem Humor, und tut nur am Schluß um der Steigerung willen noch einen Griff in den Hausrat der älteren Komödie mit ihren Verkleidungsszenen und ihren schallenden Ohrfeigen. Zum Meister der Intrige ist Beaumarchais aber nicht allein durch seine Anlage, sondern auch durch seine abenteuerlichen Lebensschicksale geworden, bei denen mehr als eine »folle journée« seine ganze Gewandtheit und Verschlagenheit erforderte.

Gewiß hat auch dieser Figaro in seinen Situationen, Motiven und Charakteren eine stattliche Ahnenreihe aufzuweisen. Verschmilzt er doch das Intrigenstück mit der Charakterkomödie in ganz eigentümlicher Weise, und bei allen seinen Figuren lassen sich mehr oder minder deutliche Beziehungen nicht nur zur literarischen, sondern auch zur musikalischen Komödie der Franzosen und Italiener nachweisen[1]. Aber das alles ist durchaus individuell behandelt. Namentlich ist Figaro nicht mehr, wie hundert andere vor ihm, der gerissene Helfershelfer seines vornehmen Herrn, sondern sein gefährlichster und schließlich erfolgreicher Gegner. Man vergißt völlig, daß er Kammerdiener ist, so scharf zeichnet ihn der Dichter als Vertreter jenes dritten Standes, dem Frankreich schon damals so viele seiner besten Köpfe verdankte, gewandt, verschlagen, in allen Sätteln gerecht, mit den Umgangsformen und Neigungen der Vornehmen, auch den künstlerischen und philosophischen, eng vertraut und stets bereit, ihnen zu schmeicheln und sie zum eigenen Vorteil auszunützen, vor allem aber in beständiger lauernder Erwartung des Tages, der, um mit dem Grafen Münster zu reden, „die Antichambre in den Salon bringen wird". Diesem aristophanischen Zug hatte das Stück in erster Linie seinen Erfolg zu verdanken. Er war zwar, wie wir bei der opéra comique sahen[2], durchaus nicht neu, aber er fand damals einen besonders günstigen Boden und in Beaumarchais einen Dichter, der alle Höhen und Tiefen jener zerklüfteten Gesellschaftsordnung selbst durchmessen und ihre Schäden am eigenen Leibe erfahren hatte. Er begnügt sich auch nicht mehr mit dem empfindsamen Gegensatz von Stadt und Land und dergleichen, sondern stellt die Gegensätze, wie sie wirklich waren, mit voller satirischer Schärfe auf die Bühne. Dadurch ist sein Werk für uns Moderne tatsächlich zum wichtigsten literarischen „Sturmvogel der

---

[1] I 411 f., 641 ff. [2] I 642 ff.

Revolution" geworden. Ihm selbst lag freilich dieser Gedanke völlig fern; er wollte ein aus Dichtung und Wahrheit gemischtes Intrigenstück schreiben, und da es für die Intrige überhaupt keinen gedeihlicheren Boden gab als die damaligen gesellschaftlichen Zustände in Paris, so bedurfte es nur eines kecken Griffes ins „wirkliche Leben", und das Spiel war gewonnen. Der dritte Stand beklatschte in Figaro seinen eigenen Heros. Allerdings riß die Begeisterung, wie das in derlei Fällen zu gehen pflegt, auch den angegriffenen Teil, den Adel, mit sich fort, und nur wenige, darunter der König selbst, verstanden das Menetekel dieser Komödie, die bald nach ihrer ersten Aufführung in verschiedenen Übersetzungen[1] auch auf den deutschen Bühnen heimisch wurde.

Das Verhältnis von da Pontes Text zum Original ist schon viel erörtert worden[2]. Am schlimmsten pflegt er bei den Beurteilern wegzukommen, die sich von Beaumarchais nicht loszureißen vermögen: sie erblicken in ihm ganz folgerichtig eine gründliche Verballhornung und Zerstörung des Lustspiels, die nur durch Mozarts Musik einigermaßen aufgewogen werden könne[3]. Wir müssen uns indessen da doch zunächst die Frage vorlegen, wie sich Librettist und Komponist selbst ihr Verhältnis zum Original gedacht haben, ob es überhaupt in ihrer Absicht lag, mit Beaumarchais auf seinem eigenen Gebiet den künstlerischen Wettbewerb aufzunehmen, oder ob sie nicht vielmehr sein Werk lediglich als die stoffliche Grundlage für eine neue Schöpfung von ganz anderen geistigen Zielen benützten. Die Frage hängt aufs engste mit der weiteren nach Mozarts Anteil am Texte zusammen. Sie wurde bereits früher[4] nach ihrer äußeren Seite an der Hand von da Pontes und Kellys Berichten behandelt und bejaht. Aber auch innere Gründe sprechen ein sehr gewichtiges Wort zugunsten Mozarts. Wir haben den zum Teil sehr erheblichen Anteil, der ihm an den Libretti des Idomeneo, der Entführung und der Oca del Cairo zufällt, bereits aus seinen Briefen kennen gelernt. Sollte er jetzt, auf der vollen Höhe seiner dramatischen Meisterschaft, plötzlich vor seinem

[1] Eine der frühesten erschien 1785 in Berlin bei Joh. Friedr. Unger, von den späteren erlangte die von A. Lewald (1839) die weiteste Verbreitung. [2] E. Hanslick, Die moderne Oper 1892, S. 36 ff. Marchesan, Della vita e delle opere di L. da Ponte 1900, S. 218 ff. H. Bulthaupt, Dramaturgie der Oper 1902, S. 111 ff. E. Istel, Das Libretto 1919, S. 169 ff. und die Mozartbiographien. [3] So Schurig II 89 ff [4] S. o. S. 111 f.

Dichter die Waffen gestreckt haben? Gewiß hat ihm der weit geschicktere da Ponte weniger Mühe gemacht als Stephanie und Varesco, aber seine uns bekannten dramatischen Grundsätze[1] hat er auch ihm zuliebe sicher nicht aufgegeben. Wohl aber war da Ponte ein sehr anpassungsfähiger Literat und außerdem schlau genug, um sich zu sagen, daß er nur zu seinem eigenen Vorteil handelte, wenn er der Eigenart seines Komponisten möglichst entgegenkam. Von dem Ruhme der „Sensation" fiel ja immer noch genug auf ihn zurück. Denn das war dieser Figaro auf alle Fälle. Man stelle sich nur einmal vor, ein moderner Komponist unternähme es, ein geistvolles soziales Lustspiel von gleich „aktueller Tendenz" (wir haben nur leider keines) zu einer Oper umarbeiten zu lassen.

Die Wahl der Gattung war durch die äußeren Umstände gegeben: es mußte eine opera buffa werden, auf deren Gebiet sich da Ponte ja bereits bewährt hatte. In diesem Sinne ist es zu verstehen, wenn er in seiner Vorrede[2] bemerkt, er habe den Beaumarchais nicht übersetzen, sondern nur nachahmen wollen. Die Umarbeitung konnte insofern keine besonderen Schwierigkeiten machen, als bereits das Original in einzelnen Situationen, Charakteren und Motiven so manches enthielt, was auch der Buffooper seit alters geläufig war, so vor allem die Verkleidungs- und nächtlichen Verwechslungsszenen, aber auch z. B. die äußere Situation der beiden Duette (1, 5), von Figaros „Militärarie" (9)[3] u. dgl. Derlei bedurfte nur einiger grelleren Lichter, um unverfälscht buffomäßig zu wirken. Aber da Ponte hat dem noch eine ganze Reihe typischer Buffozüge beigesellt, von denen das Original nichts weiß. Namentlich die Nebenpersonen Bartolo, Marzelline und Basilio bedienen sich in ihren Arien (4, 24, 25) des waschechten Buffotones, mitunter aber auch die Hauptpersonen, wie z. B. Figaro mit dem chitarrino seiner Kavatine (3), den suonatori des zweiten Aktschlusses[4] und namentlich seiner Philippika gegen die Weiber (26)[5], die da Ponte an die Stelle des berühmten, hochpolitischen Monologs des Helden im fünften Akt gesetzt hat[6].

Noch wichtiger freilich ist die Stelle da Pontes in seiner Vorrede, wo er die Länge seines Buches entschuldigt mit der „Vielfältigkeit und Verschiedenheit der musikalischen Stücke, die man hineinbringen mußte,

[1] I 938 ff. [2] Bei O. Teuber, Burgtheater, S. 78 f. [3] I 435. [4] I 428, 448. [5] I 437. [6] Auch die parodistische Erwähnung der Geschichte von Mars, Venus und Vulkan im Larghetto des letzten Finales gehört hierher.

um nicht leider oft die Akteurs untätig zu lassen, um den Ekel und die Einförmigkeit der langen Rezitative zu vermeiden, um verschiedene Leidenschaften, die da vorkommen, mit verschiedenen Farben auszudrücken, besonders aber wegen der fast neuen Art des Schauspiels, so wir diesem gnädigsten, verehrungswürdigsten Publico zu geben wünschten". Das klingt abermals sehr vernehmlich an die Grundsätze an, die Mozart bei der Komposition der Entführung ausgesprochen hatte[1], und deutet doch sehr stark darauf hin, daß er auch beim Figaro nicht anders verfuhr als damals: er komponierte nicht einfach kritiklos drauf los, was ihm sein Poet vorlegte, sondern verständigte sich mit ihm zunächst über den allgemeinen „Plan", gestaltete aber auch zugleich schon dessen Ausführung aus seiner eigenen musikalischen Phantasie heraus, und es mag auch hier vorgekommen sein, daß die Musik des einen oder andern Stückes bereits „in seinem Kopf herumspazierte", ehe er die Verse dazu in Händen hatte. Die Rolle, die da Ponte dabei spielte, hat sich sicher wohl dem Grade, nicht aber der Art nach von der Stephanies unterschieden[2].

Von jeher ist es als der Hauptunterschied zwischen Komödie und Libretto empfunden worden, daß da Ponte die ganze politische Satire ausgemerzt hat. Wohl mag dabei die Rücksicht auf Kaiser Joseph mitgespielt haben, dagegen ist der Grund, daß politische Stoffe der Musik überhaupt unzugänglich seien, nicht stichhaltig[3]. Gewiß läßt sich die Politik als solche musikalisch nicht darstellen, wohl aber ihre Wirkung auf das Seelenleben derer, die sie machen, und derer, die davon betroffen werden. Die ganze Geschichte der französischen Oper, der ernsten wie der komischen, liefert den Beweis dafür. Auch beim Figaro wäre darum ein gänzliches Tilgen alles Politischen nicht nötig

[1] I 938 ff. Mit Recht weist E. Lert, Mozart auf dem Theater, S. 372, auf diesen Zusammenhang hin. [2] Was in da Pontes Buch am stärksten sowohl vom französischen Original als auch vom durchschnittlichen Brauche der opera buffa abweicht, ist die Rolle der Gräfin, und gerade darin wird man wohl mit Recht Mozarts Hand erblicken dürfen. Schon ihre Einführung ist bedeutungsvoll: sie erfolgt nicht wie bei Beaumarchais schon im ersten Akt, zusammen mit einer ganzen Schar anderer Personen, sondern an weithin sichtbarer Stelle, zu Beginn des zweiten und auch nicht in voller dramatischer Aktion, sondern in Form einer lyrischen Soloszene, die dann im Folgenden eine zweite ähnlichen Schlages (19) nach sich zieht. Damit aber stehen wir vor einer jener Veränderungen des Originals, die über alles Dramaturgisch-Technische hinweg dessen innersten Kern umgestalten und tatsächlich ein ganz verschiedenes Werk erzeugen mußten. [3] J II⁴ 292.

gewesen. Der eigentliche Grund davon lag sicher in Mozarts gänzlich mangelndem Sinn dafür[1]. Alle die Lockrufe der nahenden Revolution, die Ideen von Freiheit, Gleichheit und Staatsverbesserung waren für ihn nichts Greifbares, Lebendiges, sondern abstrakte Theorien, mit denen er nichts anzufangen wußte. Ihn fesselten auch hier wiederum nur die Menschen und nicht die Theorien. Gewiß spielt der Gegensatz der Stände, also das politische Zeitbild, auch in seiner Oper noch eine große Rolle, eine größere als in allen übrigen, aber er ist doch nicht die Hauptsache, sondern nur die äußere Form, in der sich das Widerspiel der einzelnen Persönlichkeiten vollzieht. Nicht um ein Sittenstück aus der Rokokozeit war es Mozart zu tun, sondern um eine rein menschliche Komödie im Spiegel jener Zeit, ohne politische oder soziale „Tendenz". Auch die vielberufene „Frivolität" des Stoffes kam für ihn nicht in Frage. Er hat sich weder vorgenommen, sie zugunsten gemeiner Moral zu mildern, noch aber auch besonderes Behagen dabei gefunden. Schon die opera buffa an sich kannte ja, soweit sie nicht zum Rührstück geworden war, keinen moralischen Maßstab, sondern stellte sich ganz naiv, ohne jedes sittliche Pathos, auf den Boden ihrer Zeit, und deren Moral wich allerdings von den modernen Anschauungen erheblich ab. Die Zersetzung hatte vom Adel aus bereits auch die übrigen Stände durchdrungen und fand z. B. in der Unterhaltungsliteratur einen beredten Ausdruck. Es fällt diesen Schriftstellern nicht ein, an der Gesellschaft in dem Sinne Kritik zu üben wie vorher Molière oder nachher etwa Ibsen, sondern sie huldigten dem Grundsatze: leben und leben lassen, suchen jene Zustände in möglichst rosiges Licht zu setzen und durch anmutige und geistvolle Darstellung zu verschönern. Sie verstanden es, Wieland an der Spitze, auch aus solchen Giftblumen Honig zu saugen, und die opera buffa versuchte dasselbe, nur mit ungleich weniger Geist und Geschmack. Gerade Wien aber war vielleicht die deutsche Stadt, deren geistiges Leben jene überreife Kultur mit ihren starken und schwachen Seiten am deutlichsten widerspiegelte. Dort herrschte „damals ein fröhlicher, für jedes Schöne empfänglicher, für jeden Genuß offener Sinn"[2], aber auch jene sittliche Läßlichkeit, die Verhältnisse, wie die im Figaro geschilderten als etwas durchaus Reales empfand. Auch Mozart machte keine Ausnahme, er fühlte sich von dergleichen weder

[1] S. o. S. 12. [2] C. Pichler, Denkwürdigkeiten I 103 f.

besonders abgestoßen noch angezogen, und vollends seine künstlerischen Absichten galten ganz anderen Zielen als einem zeitgenössischen Sittenspiegel als solchem.

Sein scharfes Auge erkannte sicher auf den ersten Blick, daß dieser Stoff seiner persönlichen Art dramatisch zu gestalten wie kein zweiter entgegenkam. Er bot ihm eine Fülle lebendiger und dabei gegensätzlicher Charaktere dar, denen sich dank der ungemein spannenden Handlung ungeahnte psychologische Entwicklungsmöglichkeiten abgewinnen ließen. Einem kleineren Geiste mochte es wohl noch glücken, ihn vermittelst der alten Buffotypen zu bewältigen, einen Seelenbeobachter von Mozarts Schlage dagegen mußte er geradezu reizen, den alten Rahmen einmal gründlich zu sprengen und seinem unbändigen Schöpfertrieb freie Bahn zu lassen. Verkennt man doch das Wesen des Genies überhaupt, wenn man glaubt, es begnüge sich mit dem Nachbilden eines Musters, und hieße dieses auch Beaumarchais. Sein Ziel ist, etwas Neues zu schaffen, sein Werk aber ein Typus für sich, der in Äußerlichkeiten wohl noch mit der Tradition zusammenhängen mag, seinem innersten Wesen nach aber nichts mehr damit zu tun hat. Das gilt auch für Mozarts Verhältnis zu da Pontes der Buffooper angenähertem Text. Seine Phantasie schmolz auch diese Vorlage ein und schuf daraus ein neues Gebilde, das in seinem Kern weder französisch noch italienisch, noch freilich auch deutsch war, wie schon so manche patriotischen Gemüter gemeint haben, sondern eben spezifisch Mozartisch. Und das geschah wiederum dadurch, daß er in diesen Stoff sein eigenes Weltbild, das des Genies, hineintrug.

An wenigen Beispielen läßt sich so deutlich wie am Figaro der Unterschied erweisen zwischen dem, was das Genie, und dem, was das bloße Talent als „Wirklichkeit" empfindet. Für Beaumarchais bestand sie in der staatlichen und sozialen Ordnung des damaligen Frankreichs mit all ihren zur Lösung drängenden Problemen, also in dem, was er unmittelbar vor Augen sah. Nicht anders war es mit der opera buffa: auch sie hielt sich stets an den Ausschnitt des Lebens, der die jeweilige Zeit besonders beschäftigte. Mozarts Wirklichkeit dagegen kennt keine derartige Begrenzung, sondern umfaßt den Gesamtgehalt des Lebens. Sie war völlig unabhängig von dem, was seine Zeit unter Wirklichkeit verstand, sie war kein Nachbild eines bereits Fertigen, sondern ein Urbild, und er hat sich auch damit wieder als Schöpfer, nicht als ein wenn auch noch so begabter Nachahmer er-

wiesen. Gewiß hat er im Figaro, mehr als in allen andern seiner großen Opernwerke, die Symbole des Weltbildes, das er entrollt, einer bestimmten, d. h. seiner eigenen Zeit entnommen. Aber es sind eben Symbole; alle diese Gestalten weisen über ihre äußerliche, gegenwärtige Erscheinung hinweg auf einen höheren Lebenskreis hin. Mozarts Figaro ist, wie alle großen Kunstwerke, nicht „aktuell", sondern zeitlos, während der Beaumarchaissche trotz allem sprühenden Geist an seiner Zeit haften bleibt. Daraus erklärt sich auch ohne weiteres das verschiedene Schicksal beider Werke.

Mozart geht also weder auf Politik noch auf Moral aus, weder auf Kultur- und Sittengeschichte noch auf Belustigung des Verstandes und Witzes. Es ist ihm vielmehr nur darum zu tun, in naiver Bildnerfreude Gestalten zu schaffen, in denen sich, losgelöst von allem sittlichen Pathos, aber auch von allen Zufälligkeiten eines bestimmten Alltags, ein Stück des ewigen menschlichen Lebensreichtums widerspiegelt, gesehen im Lichte eines überragenden ironischen Humors. Man mag es mit Recht beklagen, daß das Libretto da Pontes dem Original so viel von seinem Schmelz genommen, daß es z. B., um nur das Wichtigste zu nennen, die Gestalt des Figaro wieder in die Reihe der Kammerdiener zurückgestoßen hat, aus der sie Beaumarchais mit so viel Geist und Grazie emporgerissen hatte. Aber was ist unter Mozarts Händen aus ihm geworden? Zwar weder ein politischer Räsonneur noch ein verschmitzter Buffodiener, wohl aber eine lebensvolle Persönlichkeit ohne jede Maske, dafür aber mit einem recht verwickelten Seelenleben, in dem sich die Lebensfreude mit Schwerblütigkeit und allerlei grämlichen Anwandlungen seltsam mischt. Und so ist es bei allen übrigen Gestalten. Sie sind keine Träger bestimmter Eigenschaften und Ideen, aus denen sich dann mit logischer Notwendigkeit diese oder jene Art des Handelns ergibt, sondern individuelle Mischungen lebendiger Seelenkräfte, die sich als Eigenschaften oder Handlungen äußern. Daher kommt ihr Reichtum, ihre Originalität und Lebenswahrheit; sie bezwecken nichts, sie demonstrieren nichts, sie wirken nur durch die Fülle des von ihnen ausstrahlenden unmittelbarsten Lebens. Deshalb verstand Mozart aber auch unter dramatischer Handlung etwas ganz anderes. Ihre rein stoffliche Seite, auch die Intrige, kam als solche für ihn nicht in Betracht, darum genügte ihm für ihr äußeres Fortschreiten mit Ausnahme der Höhepunkte das flüchtige Secco vollständig. Was ihn beschäftigte, war allein die Frage: welche neuen Kräfte wird

die Handlung in ihren einzelnen Phasen im Charakter dieser oder jener Person entbinden? Die landläufige Opernkomik von damals begnügte sich entweder überhaupt mit einem roh zusammengezimmerten Geschehen oder wollte zeigen, wie aus bestimmten Eigenschaften bestimmte Handlungen und aus diesen wieder bestimmte Folgen hervorgehen. Mozarts Gestalten sind von aller lehrhaften Färbung frei, ihr Handeln ist nichts anderes als das in Taten umgesetzte Spiel jener inneren Kräfte. Deshalb fesselte ihn der Figarostoff ganz besonders, denn er spannt die Charaktere fortwährend bis aufs äußerste an und holt die letzten Kräfte heraus, die in ihnen beschlossen sind. Sie sind in andauernder Bewegung[1] und entfalten so, ganz anders als die regelmäßigen Typen der älteren Oper, immer wieder neue Seiten ihres Wesens. Es herrscht ein fast unerschöpfliches Leben in diesem Stück, wenn auch freilich nicht im Sinne der opera buffa, die zugunsten der Lachmuskeln des lieben Publikums die Charaktere nur zu oft vergewaltigt und das wirkliche Leben zu gemeiner Theaterwirkung verengert und verzerrt[2].

Über dieser ganzen reichen Gestalten- und Lebensfülle waltet nun aber eine wunderbare Einheit. Sie liegt nicht bloß im Festhalten einer Grundstimmung, sondern vor allem darin, daß sich dieselbe Empfindung in immer wieder neuer Strahlenbrechung widerspiegelt. Auch der Figaro hat sein „Grundthema", wenn auch nicht im Gluckschen Sinne einer monumentalen ethischen Grundidee, deren Verdeutlichung das Ganze diente. Es handelt sich überhaupt nicht um eine Idee, sondern um einen menschlichen Urtrieb, den gewaltigsten, den es gibt, die Liebe[3]. Sie ist die eigentlich treibende Kraft des ganzen Stücks. Nur sehe man dabei von vornherein von allen Parallelen mit der modernen Erotik und ihren Problemen völlig ab, von der schwülen Sinnlichkeit so mancher literarischen Sexualphilister ganz zu geschweigen. Aber auch von irgendwelcher moralisierenden Tendenz

---

[1] I 944. [2] E. Hanslick spricht denn auch von der „starken Verwendung der langsamen (gemäßigten) Tempi" in dieser Oper. Allerdings kommt die eigentliche Bezeichnung für Langsam, Adagio, überhaupt nicht (außer in ganz kurzen Übergangspartien), Larghetto nur sehr selten vor, seltener als in mancher opera buffa. Das häufigere Andante gehört aber nicht zu den langsamen, sondern zu den gemäßigten Tempi. Richtig ist die von Hanslick konstatierte auffallende Bevorzugung des geraden Taktes vor dem ungeraden. Nur ist nicht einzusehen, wieso der gerade Takt sich zum Ausdruck heiterer Empfindungen weniger eignen sollte als der ungerade. [3] S. o. S. 16.

ist keine Rede. Die Liebe tritt im Figaro als reine Naturkraft auf, die je nach ihrer Vermischung mit anderen Trieben bei den einzelnen Personen immer wieder neue Seiten ihres Grundwesens offenbart. Das Ergebnis ist vom ethischen Standpunkte aus bald mehr, bald weniger rein: bei der Gräfin reicht es dank der eigentümlichen Beimischung von Resignation an wirkliche Größe heran, bei Cherubin tritt es überhaupt nicht aus dem Stadium des Traumhaften und Unbewußten heraus, das noch alle ethischen Möglichkeiten offen läßt. Auch die Moral gehört ja für Mozart zu den Wirklichkeiten des Weltlaufs, wenngleich nicht über, sondern neben zahllosen andern, und wenn die Gräfin am Schlusse dem ungetreuen Gatten verzeiht und dadurch die dramatische Spannung löst, so ist das ja nicht etwa als Triumph der Tugend im Sinne des Rührstücks aufzufassen, sondern als natürlicher Abschluß des Widerspiels zweier lebendigen Charaktere.

Daß die Komik des Mozartschen Stücks von ganz anderer Art ist, als man sie bis dahin gewohnt war, ist schon früh bemerkt, ja von einzelnen besonders stilempfindlichen Kritikern sogar leise getadelt worden[1]. Und doch war sie nur die natürliche Folge von seinem ganzem Verhältnis zu seinem Stoff. Seine Absicht konnte es durchaus nicht sein, die Tollheit und den Übermut der Italiener um jeden Preis zu überbieten. Alle Komik beruht auf Gegensätzlichkeit. Die opera buffa erblickte sie in dem Kontrast zwischen der Wirklichkeit und deren Zerrbildern, die durch das Herausgreifen und groteske Vergrößern einzelner Charaktereigenschaften entstanden. Die rationalistischere Pariser opéra comique karikierte zwar nicht so stark, maß aber das Tun und Treiben ihrer Gestalten an bestimmten Grundsätzen, die sie, sei es im Stück selbst oder, wie zumeist, in der Schlußmoral, offen verkündete. Keinem dieser Autoren aber fiel es jemals ein, sich selbst mit seinen Geschöpfen etwa gleichzusetzen. Sie gaben sich vielmehr durchaus als Satiriker, d. h. sie stellten nur die Beschränktheit anderer dar, von der sie selbst frei waren oder doch zu sein glaubten. Mozart dagegen hat dieser Art von Humor einen weit feineren Zug beigemischt. Bei den Nebenpersonen Bartolo, Marzelline und Basilio nähert auch er sich dem Standpunkt der opera buffa, jedoch ohne sich die Freiheit der Charakterbilder durch verengernde Karikatur schmälern zu lassen. Er zeichnet ihr Wesen als scharfer, aber innerlich unbeteiligter Beob-

[1] Stendhal, Vie de Mozart, Neudruck S. 359; Hanslick, Mod. Oper S. 42f.

achter, er hat ihre Schwächen nicht an sich selbst erfahren. Ganz anders verfährt er dagegen bei den Hauptpersonen, nämlich ironisch, nicht bloß satirisch. Er fühlt ihre Freuden und Leiden selbst mit und behandelt sie als seine eigenen Angelegenheiten, stellt sie aber zugleich doch von einem Standpunkt dar, der ihrer Sphäre hoch entrückt ist. Diese Fähigkeit scheidet ihn grundsätzlich von der Welt der opera buffa, die ihre Gestalten rein um der äußeren Wirkung willen meist recht erbarmungslos wie Schachbrettfiguren hin und her schiebt, und die natürliche Folge ist denn auch ein ganz anderes Verhältnis des Zuschauers zum Kunstwerk. Denn auch er wird durch diesen feinen ironischen Humor seelisch ganz anders in Mitleidenschaft gezogen, als dort, wo nur an seine Kombinationsgabe und an seine Lachmuskeln appelliert wird.

An der äußeren Struktur der Buffooper fand Mozart nichts zu ändern. Da Ponte verwies die eigentliche, d. h. stoffliche Handlung in engem Anschluß an Beaumarchais, aber so stark wie möglich verkürzt, ins Seccorezitativ, die Musikstücke aber verteilte er im Sinne und wohl auch häufig nach den Wünschen des Musikers oder besser gesagt des musikalischen Dramatikers über das Stück hin. Da stehen Stücke, die unter ganz allgemeiner Andeutung der äußeren Situation nur auf das Seelische eingehen und festumrissene Charakterbilder entwerfen (10), neben solchen, die eine unter dem Druck der momentanen Situation entstehende prägnante Augenblicksstimmung schildern (14), und endlich solchen, die, wie die Mehrzahl, die Charaktere an der Hand der wechselnden Situationen gleichsam vor den Augen des Zuschauers weiter entwickeln. An den Höhepunkten aber, wo die Intrige sich zum eigentlichen imbroglio verdichtet und die Personen so nahe aufeinander rückt, daß das Verhalten der einen aus der Seele der andern unmittelbar Feuer schlägt, tritt Mozarts Hauptform des musikalisch-dramatischen Geschehens in ihre Rechte, das Ensemble. Es hat im Finale des zweiten Akts zu einem Wurfe allerersten Ranges geführt, an dem allerdings auch das Geschick des Dichters einen guten Anteil hat. War doch da Ponte mit der Technik des Finales wohl vertraut; er hat diese Partien, die er freilich zunächst im reinen Buffosinne auffaßte, einmal nicht unzutreffend Komödien innerhalb der Komödien genannt[1].

[1] Bei Gelegenheit seines Ricco d'un giorno, Mem. cap. II: „Das Finale, das unter anderem aufs Engste mit der übrigen Oper verbunden sein muß, ist eine Art

So war es trotz einigen Unebenheiten, die aber den sonst in der opera buffa für erlaubt gehaltenen dichterischen Kapriolen gegenüber wenig besagen wollen, ein im ganzen sehr geschickt ausgeführter, den Durchschnitt entschieden überragender Buffotext, den da Ponte dem Kaiser vorlegte. Unter keinen Umständen dürfen wir ihn aber vom Standpunkt der deutschen Übersetzungen aus beurteilen, die das düsterste Kapitel in der Geschichte des Werkes bilden. Der Verfasser der ersten Übersetzung, in der es z. B. 1790 in Berlin aufgeführt wurde, ist unbekannt geblieben[1], 1791 folgte Knigge in Hamburg (für Schröder[2]), 1792 Gieseke in Wien und 1794 Vulpius, dessen böser Geist bis auf heute sein Wesen auf unsern Bühnen treibt. Auch Carl Niese hat in der Gesamtausgabe zwar die gröbsten Schnitzer und Geschmacklosigkeiten ausgemerzt, aber leider neue hinzugefügt und jedenfalls bei weitem keine ganze Arbeit getan. Ist doch schon so mancher Satz aus Knigge und Vulpius zum geflügelten Wort geworden, gegen dessen Entfernung sich viele Philister aus Leibeskräften wehren. Und doch muß diese Ehrenpflicht unseres Volkes einem seiner größten Meisterwerke gegenüber einmal erfüllt werden. Daß es freilich nicht leicht ist, haben die in letzter Zeit mit dem Don Giovanni angestellten Versuche deutlich genug erwiesen. Es gehört mehr dazu

---

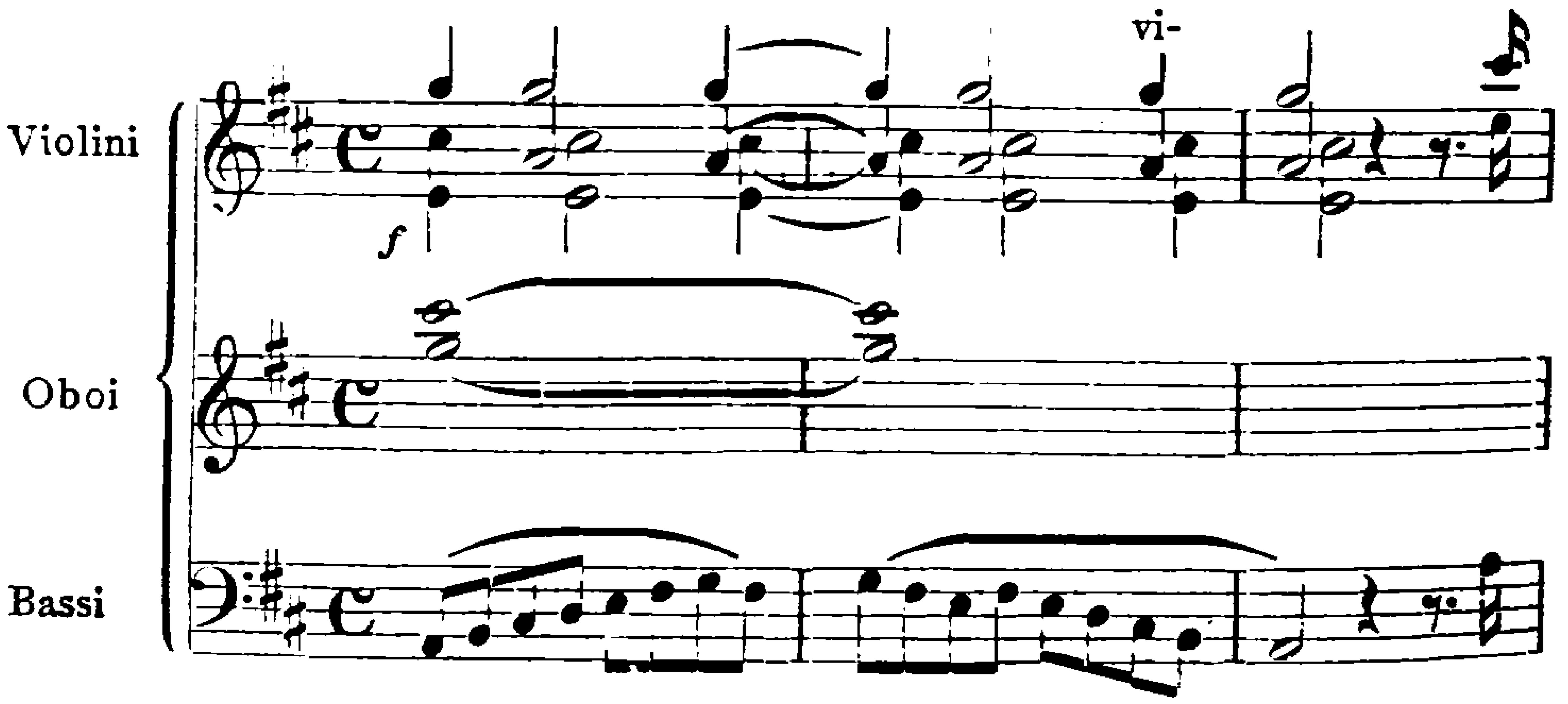
von Komödie oder von kleinem Drama für sich und verlangt eine neue Verwicklung und ein ganz besonderes Interesse. Hier muß sich das Talent des Kapellmeisters und die Kunst und Kraft der Sänger bewähren, es muß die ganze Oper auf ihren Höhepunkt führen. Das Rezitativ ist davon ganz ausgeschlossen, alles wird gesungen, und jede Gesangsart muß darin vertreten sein, das Adagio, das Allegro, das Andante, das Amabile, das Armonioso, das Strepitoso, das Arcistrepitoso und das Fortissimo, mit dem das Finale fast immer schließt, und das man die Chiusa oder Stretta nennt — ich weiß nicht, ob deshalb, weil sich darin die ganze Kraft des Dramas zusammenzieht, oder deshalb, weil es gemeinhin das Hirn des armen Poeten, der es zu schreiben hat, nicht ein, sondern hundert Mal in die Enge treibt. In einem Finale müssen nach altem Theaterbrauch alle Sänger auf der Bühne erscheinen, und wären es auch dreihundert, um einzeln, zu zwei, drei, sechs, zehn, sechzig Arien, Duette, Terzette, Sextette, Sessantette zu singen, und sollte es der Gang des Stückes nicht erlauben, so muß der Dichter dennoch Mittel und Wege finden, es zu ermöglichen, wenn es sein muß, gegen alle gesunde Vernunft und alle Aristotelesse der Welt. Findet man dann, daß es schlecht geht, um so schlimmer für den Dichter." Das ist echter Buffogeist; wie aber alle diese Klippen mit Anstand und Geschick zu umschiffen sind, hat da Ponte selbst im Finale des zweiten Figaroaktes gezeigt.

[1] Schneider, Gesch. d. Oper in Berlin S. 59.

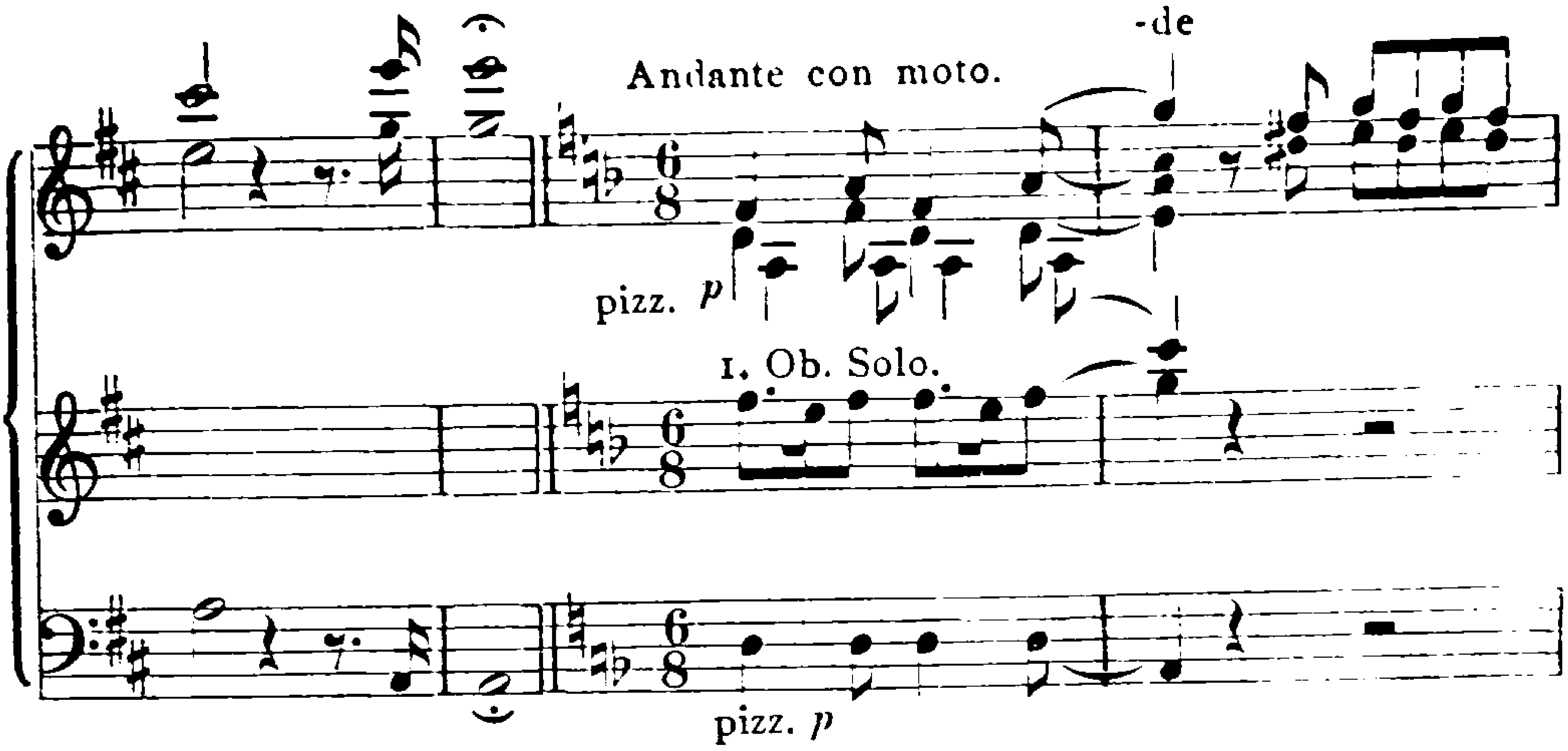
[2] Aus einer alten Kiste S. 177. Meyer, L. Schröder II 55.

als eingehende Kenntnis des Italienischen und der Opernpraxis des heutigen Spielplans: ein schöpferischer, poetischer Kopf, der in der ganzen Kultur jener Zeit zu Hause ist und vor allem seinen Mozart nicht bloß „kennt", sondern auch innerlich erlebt hat[1].

Die Ouvertüre, die übrigens wie alle ihresgleichen als das letzte aller Musikstücke der Oper entstanden ist, scheint Jahn[2] durch Beaumarchais' Nebentitel La folle journée angeregt zu sein. Aber man darf sicher nicht an die zahlreichen Intrigen und Überraschungen dieses „tollen Tages" denken. Denn die waren für Mozart, wie bereits bemerkt, nur Mittel zum Zweck. Auch hat er während der Arbeit eine sehr wichtige Änderung vorgenommen. In der Originalpartitur kommt nämlich der Fluß der Bewegung unmittelbar vor der Rückkehr ins erste Thema auf der Dominantharmonie plötzlich ins Stocken und macht einem Andante con moto im $^6/_8$-takt Platz, dessen Hauptmelodie von einer Solooboe vorgetragen und von den Streichern pizzicato begleitet wird:



[1] 1793 wurde in Paris Mozarts Musik mit dem ganzen Dialog von Beaumarchais zusammen aufgeführt (Castil-Blaze, L'Acad. impér. de mus. II 19). Der Dichter billigte die Einrichtung, rügte aber die Darstellung (Loménie p. 585 ff.). In der Berliner Musik. Zeitg. von 1793 heißt es darüber S. 77: „Die Musik hat uns schön, reich an Harmonie und mit vieler Kunst gearbeitet geschienen. Die Melodie ist angenehm, ohne eben pikant zu sein. Einige Ensemblestücke darinnen sind von der höchsten Schönheit." Die heute gebräuchliche französische Übersetzung ist von Barbier und Carré, es fehlen darin fünf Stücke des Originals. Wilder, Mozart S. 223. In Wien hat andererseits Gustav Mahler versucht, die ganze Gerichtsszene des Beaumarchais in die Oper wieder einzuführen und dazu eigene Seccorezitative komponiert. Immer derselbe aussichtslose Versuch, Oper und Lustspiel, also heterogene Dinge, zu vereinigen! [2] II[4] 332.



Das Blatt, worauf der Verlauf dieses Andantes und die Rückkehr ins Presto gestanden hatte, ist ausgerissen und die durch vi-de eingeschlossene Stelle durchstrichen[1]. Mozart strebte also zunächst eine Form an, wie er sie schon in der Ouvertüre zur Entführung angewandt hatte: von dem buntbewegten Hintergrund sollte sich ein ruhigeres Bild abheben, dem in diesem Falle ein aus Elegischem und Pikantem eigentümlich gemischtes Gepräge zugedacht war[2]. Dann aber geschah das Ungewöhnliche: der Komponist wurde noch im letzten Stadium der Reinschrift von der sprühenden Flut seines Prestos selbst so unwiderstehlich mit fortgerissen, daß jener Mittelsatz einfach weggeschwemmt wurde.

Wenn es irgendwo verfehlt ist, gemäß der Vorliebe unserer modernen intellektualistischen Zeit nach einem bestimmten Programm zu schnüffeln, so ist es bei diesem Meisterstück einer Lustspiel-Ouvertüre der Fall. Auch von einer wenn auch noch so freien Andeutung bestimmter Gestalten des Stücks kann keine Rede sein. Weder vorher noch nachher ist der natürliche, unbändige Lebenstrieb nach seiner heiteren, daseinsfrohen Seite so unmittelbar in Töne umgesetzt worden wie hier. Bewegung in der höchsten Potenz ist alles an diesem Stück. Wie von weiter Ferne kommt sie in dem berühmten Siebentakter herangehuscht, erst nach zweimaligem Ansetzen ihren vollen Lauf gewinnend. Dann aber regt sich's an allen Ecken und Enden, lacht, kichert, triumphiert, im Vorüberbrausen springen beständig neue Quellen

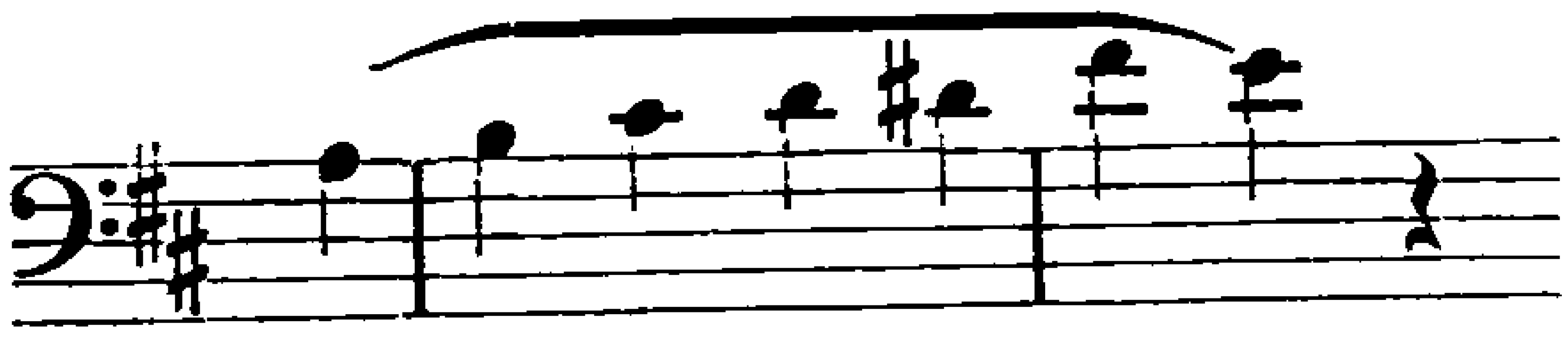
[1] Ob das verschollene Orchesterstück in D moll (K.-V. Anh. 101) dieser Mittelsatz war (Deutsche Mus. Ztg. 1862, S. 253 f.), ist zweifelhaft. [2] Zum Ständchencharakter und Orchesterkolorit vergleiche man Susannes Gartenarie.

auf, und schließlich jagt das Ganze in bacchantischem Schwall dem jubelnden Ende zu. Es ist, ganz entsprechend der Grundauffassung Mozarts von seinem Stoffe, eine Apotheose des unbändigen heiteren Lebensdranges, wie sie hinreißender nicht zu denken ist.

Dieser Gesamtcharakter der Ouvertüre bestimmt auch ihre Form. Sie ist die des Sonatensatzes, aber ohne Durchführung; für thematische Auslegung und Entwicklung war bei diesem beständigen Wechsel der Erscheinungen kein Raum. Wohl aber hängt Mozart dem Ganzen noch eine große Coda an, die die Stimmung nochmals auf eine ungeahnte Höhe treibt. Auch innerhalb der einzelnen Satzglieder und Unterabschnitte, ja mitunter bis in die Gliederung der einzelnen Themen hinein macht sich diese unausgesetzte Bewegung bemerkbar, die „flutend strömt gesteigerte Gestalten". Schon das Hauptthema bildet einen Komplex von drei verschiedenen Bestandteilen, jenem Unisonomotiv, dem übrigens das Fagott gleich einen ironischen Ton beimischt[1], dann den nächsten fünf Takten, deren neues Motiv beständig von den zwei Bläsergruppen hin und her geschaukelt wird, ein schönes Beispiel „durchbrochener Arbeit", und endlich dem vollen Tuttiausbruch, der mit seinem ritterlichen Bläserabklang deutlich an die analoge Stelle der Don-Giovanni-Ouvertüre gemahnt. So finden sich schon innerhalb dieses engen Raumes die verschiedensten Stimmungen zusammen. Und doch stehen sie in engem innerem Zusammenhang von Vorbereitung, Steigerung nnd Entladung. Mit welch feiner psychologischer Wirkung sind hier das uralte italienische Mittel des Orgelpunktes[2] und die Dynamik verwandt, die nicht in einem landläufigen Crescendo, sondern ruckweise verläuft! Bei der Wiederholung gesellt sich ganz nach der Art des späteren Mozart wie von ungefähr ein kantabler Kontrapunkt in den Flöten hinzu. Dann folgt die Übergangsgruppe, abermals mit zwei gegensätzlichen Gedanken, einem in rauschenden Skalen und einem auf dem übermütigen Kraftrhythmus ♩ | ♩ ♩ 𝄽 aufgebauten; zugleich erscheint auch die erste einschneidende Modulation nach der Dominante, nachdem alles Vorhergehende mit Nachdruck den

[1] Zur Rhythmik dieses Themas vgl. das Anfossische I 447, zur Melodik den Beginn von Grétrys Ouvertüre zu den Deux avares und vor allem von Salieris Ouvertüre zum Rauchfangkehrer (1781), bei der auch noch das Geigenunisono hinzukommt. Mehr als flüchtige, unbewußte Anregungen darf man darin freilich nicht erblicken. [2] Man beachte überhaupt die Rolle des Orgelpunkts in dieser Ouvertüre; er nimmt von ihren 294 Takten volle 119 in Beschlag.

hellen Ddur-Charakter betont hatte. Das Seitenthema in Adur wird in der von Chr. Bach her bekannten lärmenden Art mit scharfem Halbschluß vorbereitet. Sie hat hier aber einen leise ironischen Anstrich. Denn dieses mit so großem Pomp eingeführte Seitenthema ist eines der originellsten Gebilde Mozarts. Eingeführt wird es zwar in italienischer Buffomanier durch das Trio der drei oberen Streicherstimmen[1], aber seine exzentrische Laune ist ohne jedes Vorbild. Während die beiden Unterstimmen in Terzen die Bewegung regelmäßig sequenzierend nach abwärts führen, versucht die obere darüber ein kantables Thema anzustimmen. Aber schon das zweimalige Hängenbleiben auf dem dis″ mit Sforzato ist bedenklich, und in dem ganz überraschenden italienischen Schleifermotiv verpufft der ganze Gesang wie eine Seifenblase. Zwar finden sich die Oboen zu seiner Aufnahme ein, jedoch nur, um das Ganze nach ihrem Sinn, mit einem ganz neuen Kadenzmotiv, zum Schlusse zu führen. Auch dieser zweite Hauptteil der Themengruppe ruft immer neue Gedanken auf den Plan. Zunächst erzeugt jenes kapriziöse Wesen einen recht erregten, unwirschen Nachhall im Orchester, bei dem das Kraftmotiv von drei Vierteln wieder eine Rolle spielt (s. o.). Zum erstenmal erscheint auch die Molltonart; eine merkliche Spannung des Affekts tritt ein. Zwar setzt sich unter einem flimmernden Geigentremolo in den Bässen das herrische neue Motiv:



durch, aber auch ihm heftet sich bald in der Chromatik ein grämlicher Zug an, und meisterhaft ist die Art, wie dieses Motiv alsbald von den Geigen ins Kleinlaute, ja Flehende umgebildet wird. Gerade jener chromatische Zug wird hier in einer höchst genialen Erweiterung noch gesteigert. Auch dieser unbändige Lebensdrang hat mithin seine kritischen Augenblicke. Daß freilich die Krisis nicht zu ernst wird, dafür sorgt nicht allein das Fagott mit seinen gänzlich untragischen Eulenspiegelsprüngen, sondern auch die im Folgenden sich ohne jeden Kampf vollziehende Aufhellung. Strahlender und wärmer denn je tritt in dieser Schlußgruppe, die das eigentliche Gesangsthema des Satzes darstellt, die Sonne hinter den Wolken hervor, und in innigem Glücksgefühl schaukelt sich die schöne Melodie auf ihrer Adur-Harmonie dahin. Gleich darauf

[1] I 258f.

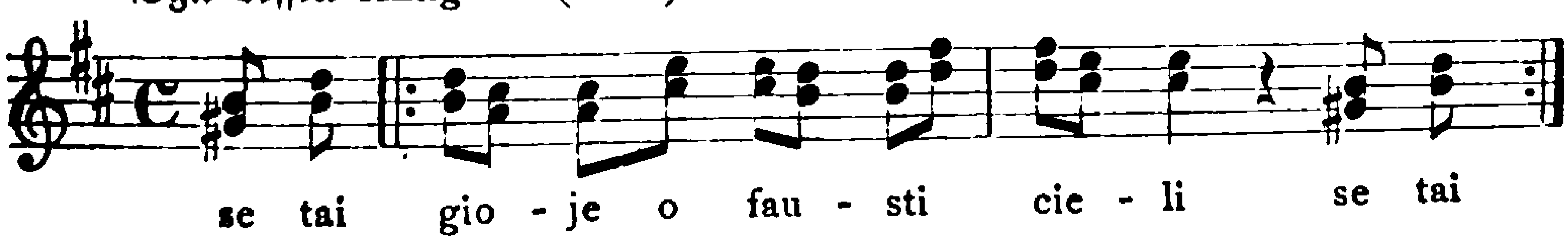
setzt der alte wilde Wirbel ein und stürmt unter grellen Schlägen auf den Dominantseptakkord los, um dann, in echt Mozartscher Weise plötzlich umbiegend, mit heimlichem Terzengeflüster in den Geigen, das bereits das Hauptthema ahnen läßt, in die Reprise zurückzuführen. Sie verläuft mit einzelnen geistvollen Varianten regelmäßig und mündet dann in jene Coda aus, die, was für Mozarts Dynamik sehr bezeichnend ist, das einzige, aber um so wirksamere Crescendo Mannheimer Schlages bringt. Denn der groß angelegten Spannung entspricht auch eine gewaltige Entladung, in der vor allem jenes Dreiviertelmotiv seine volle Macht entfaltet; auch ist Mozart hier mit Wiederholungen einzelner Satzabschnitte freigebiger als zuvor, als könnte er sich von diesem Bilde überschäumender Lebenslust gar nicht trennen; eine rauschende Fanfare beschließt den Satz.

Der erste Akt beginnt mit dem dramaturgischen Wagnis zweier von denselben Personen gesungener Duette[1] mit Allegrocharakter. Mozart hat sie aber sehr geschickt gegeneinander abgestuft, indem er dem ersten den Charakter eines einfachen, heiteren Situationsbildes im Stile der italienischen introduzioni verleiht, dem zweiten dagegen bereits einen Tropfen dramatischen Blutes beimischt. Jenes zeigt die beiden Charakter noch in voller Ruhe, ohne jede Belastungsprobe, dieses beginnt die Wellen der dramatischen Erregung schon merklich zu kräuseln. Darum hat das erste auch das am breitesten und behaglichsten ausgeführte Ritornell der ganzen Oper. Es bringt gleich die beiden Hauptgedanken des Stückes. Der eine malt das Ausmessen des Zimmers durch Figaro. Die vom Fagott unterstützten Bässe reden mit ihrem Synkopenmotiv eine unmißverständliche Sprache, die Musik zeigt zugleich aber auch die merkwürdig zähe Energie, die Figaros gesamtes Tun begleitet. Der zweite, von den Bläsern angestimmte Gedanke gehört Susanne: mit der ganzen Anmut und Innigkeit, aber auch mit der ganzen Leidenschaftlichkeit ihres Temperaments freut sie sich ihres Hochzeitsstaates[2]. Während nun aber Figaros Thema schließlich verschwindet, schwingt sich das Susannes allmählich zum Hauptgedanken des ganzen Satzes auf und kehrt

[1] Mozart nennt sie Duettinos, wie auch sämtliche übrigen Zwiegesänge des Figaro, mit Ausnahme von Nr. 16, das er Duetto überschreibt; der Name stammt sichtlich von der Knappheit der Form. [2] Man beachte dabei besonders das plötzlich hervorbrechende Sechzehntelmotiv in den Geigen bei contenta und die Staktatotriolen bei sembra fatto in ver, bei denen man förmlich die bunten Bänder flattern zu sehen glaubt.

nach Rondoart immer wieder. Das ist sehr charakteristisch. Susanne hat in diesem Liebesbunde von allem Anfang an die Führung: erst allmählich findet auch ihr schwerfälliger Bräutigam den Anschluß an ihre Melodie, wobei ihm selbst immer wärmer ums Herz wird. Schließlich wird jenes Thema in beider Munde zum Symbol ihres innigen, bräutlichen Glückes. Es ist seiner melodischen Linie nach ein unverkennbarer Absenker Piccinnis[1], den naiv herzlichen Ton und damit seine eigentliche Seele hat ihm freilich erst Mozart eingehaucht. In dem Paisielloschen Nachsatze[2], der übrigens später noch öfter, zuletzt als Hauptthema der Gartenarie wiederkehrt, mischt sich dem gemütvollen Ton ein bei aller Schalkhaftigkeit doch unverkennbarer Zug von Energie bei. Man sieht schon hier deutlich, wes Geistes Kinder diese beiden Brautleute sind. Noch klarer wird dies im zweiten Duett, in dem die dramatische Verwicklung beginnt. Schon die Tonart ist bedeutend dunkler: B- statt Gdur. Auch die Form ist verschieden: sie besteht aus zwei durch das kleine Rezitativ voneinander getrennten, selbständigen Teilen, deren zweitem eine Motiven des ersten entnommene Coda angehängt ist. Dieser erste hat dreiteilige Liedform und einen vollen Abschluß in der Haupttonart. Zunächst scheint es sich um eine Fortsetzung des ersten Duetts zu handeln, denn Figaro beginnt, wiederum von seinem Fagott unterstützt, in harmloser Fröhlichkeit; das klingende Glöckchen gehört zu den allbeliebten Buffoscherzen[3]. Aber Susanne zerstört dieses Zukunftsidyll gründlich. Sie geht zwar scheinbar auf Figaros Ton ein, spielt ihn aber ganz unversehens nach Gmoll hinüber. Es ist dieselbe Szenerie, aber in der Beleuchtung eines drohenden Gewitters, und namentlich aus den Oboen klingt's wie ein vielsagender Klageruf. Dabei nimmt jedoch Susanne den Inhalt ihrer Worte selbst keineswegs allzu tragisch, denn sie ist ihrer Person auch dem Grafen gegenüber durchaus sicher. Aber die phlegmatische Ahnungslosigkeit ihres Figaro reizt sie, ihm einen kleinen Denkzettel zu geben,

[1] Vgl. dessen Antigono (1771) III 8:



[2] I 437. [3] Man beachte die humorvollen Gegensätze: die Gräfin klingelt leise und manierlich, der Graf laut und kräftig, das zweitmal scheint er geradezu an der Klingel zu reißen.

dessen Wirkung sie bei seiner Neigung zur Eifersucht sicher ist. Es gewährt ihr selbst ein prickelndes Behagen, sowohl mit der bedenklichen Situation als mit Figaro zu spielen. Halb scherzhaft, halb unheimlich plätschert die Musik dahin bis zu dem hastigen Crescendo bei ihren Worten ed ecco in tre salti ... Aber weiter kommt sie nicht, denn schon tritt die Wirkung bei Figaro ein: ganz benommen vor Schreck klammert er sich mit seinem Susanna, pian pian zunächst samt seinem Fagott an die letzte Phrase des Themas an, die er immer wiederholt, als könne er den entsetzlichen Gedanken gar nicht fassen. Dann folgen mit der Kraft einer Gebärde seine langgezogenen Rufe — er will gar nichts weiter hören. Das macht nun aber Susanne besonderen Spaß, in hellem Übermut stachelt sie seine Wut immer wieder auf; dazu erhebt sich im Orchester ein prickelndes, aufreizendes Summen, immer um den Ton B im Basse herum: Figaro hat sich tüchtig festgerannt, und auch Susanne muß ihn sich zunächst auf seiner Fermate austoben lassen. Dann aber fährt sie mit ausgezeichneter psychologischer Wirkung im Rezitativ fort[1], ihn alsbald mit sich reißend. In diesem zweiten Teil nimmt sie ihn noch schärfer an die Zügel. Sie liebt ihn aufrichtig, aber auch den leisesten Zweifel an ihrer Treue muß sie sich doch energisch verbitten. Die kleine Standrede, die sie ihm jetzt hält, läßt denn auch an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. Mit haarscharfer, vom Orchester unterstrichener Deklamation raunt sie ihm zunächst leise ihr se udir brami il resto zu, um dann alsbald mit vollem Temperamentsausbruch fortzufahren: discaccia i sospetti che torto mi fan; man beachte, daß dieser ganze Satz von zwei Fermaten eingerahmt wird! Figaro aber hat nunmehr die Fassung gänzlich verloren; es ist rührend, wie er Susannes Melodie einfach nachsingt[2] und schließlich ganz gebrochen beendet. Dann treten die Charaktere in gesteigertem Kontrast einander gegenüber: sie mit der spitzen Synkope, er nach wie vor hin und her geschleudert zwischen Kummer und verhaltener Wut. Der Schluß ihres Zusammensingens zeigt deutlich, wie gründlich die harmlose Heiterkeit des Anfangs bereits gestört ist: Figaro zieht sich auf dieselbe Phrase zurück, bei der er schon einmal seine Zuflucht gesucht hat, während Susanne ihn nochmals kategorisch zur Ruhe verweist. Ganz seltsam aber ist das leise, halb bösartige

---

[1] Die kleinen Rezitativepisoden sind schon sehr alt, vgl. I 420. [2] Man beachte auch sein melodisches Absteigen im Gegensatz zu Susanne und die ganze tiefe Lage überhaupt.

Schnurren, mit dem sich das Orchester empfiehlt, ein deutliches Zeichen der ungelösten Spannung, die dieses Stück hinterläßt.

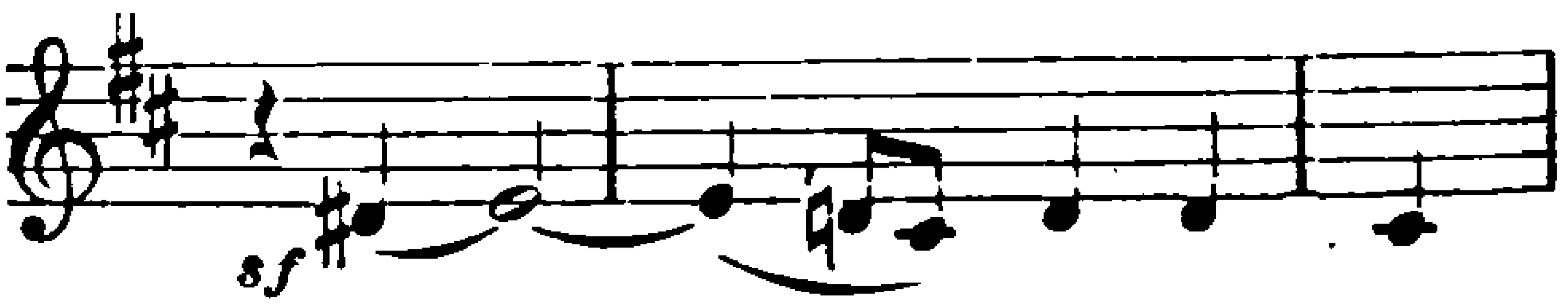
So treten in den beiden Duetten die Charaktere bereits mit unmißverständlicher Plastik hervor: die frische, temperamentvolle Susanne, die die äußeren Widerstände liebt, weil sie ihr Lebensgefühl steigern, und die darum auch schwierige Situationen mit überlegenem Humor meistert, und der schwerblütige Figaro, dem die Dornen auf seinem Lebensweg doch recht zu schaffen machen, und dessen aktive Lebensgeister erst durch einen Druck von außen, nach Überwindung einer guten Dosis von Grübelei, ja von Pessimismus, entfesselt werden müssen.

Zunächst fühlt er freilich, von Susanne gewarnt, seinen Mut wiederkehren. Das zeigt sich schon in dem der berühmten Cavatine (3) vorangehenden Rezitativ mit seinen angriffslustigen Bässen[1]. In der Cavatine selbst aber versetzt er sich mit ingrimmiger Freude in die Situation hinein, wo er mit dem chitarrino dem Grafen zu seinem Tanze aufspielen wird. Es ist durchaus kein standesgemäßer Tanz, den er da dem hohen Herrn zugedacht hat, und man lächelt bei dem Gedanken, den eleganten Aristokraten sich zu dieser ungehobelten Volksweise mit ihrem Hörnerklang im Tanze drehen zu sehen. Bald aber wird die Malice noch deutlicher. Schon in den herausfordernd hervorgeschleuderten beiden sì verrät sie sich[2]. Im zweiten Teil aber gehen äußeres Tanzbild und seelischer Ausdruck beständig ineinander über. Bereits bei dem Trillermotiv in den Geigen legt sich eine lauernde Stimmung über das Ganze, aus der die beiden Fortes bei se vuol venire und la capriola wie Wetterschläge hervorzucken. Dann hört der Tanzrhythmus völlig auf: immer höher fliegen Figaros Rachepläne, so hoch, daß er selbst gar keine Worte mehr dafür findet[3]. Da biegt er plötzlich um und mahnt sich selbst zur Ruhe. Wieder kehrt jene geheimnisvolle Spannung zurück, diesmal verschärft in Dmoll: List und Verstellung sollen den Sieg bringen. Diesen Gedanken führt nun der Prestoteil in italienischen Zungen aus: Rhythmik[4], Melodik, Orchesterbegleitung, alles ist italienisch. Es ist der Figaro des Barbier, der hier auftaucht; nach dem Vorhergehenden

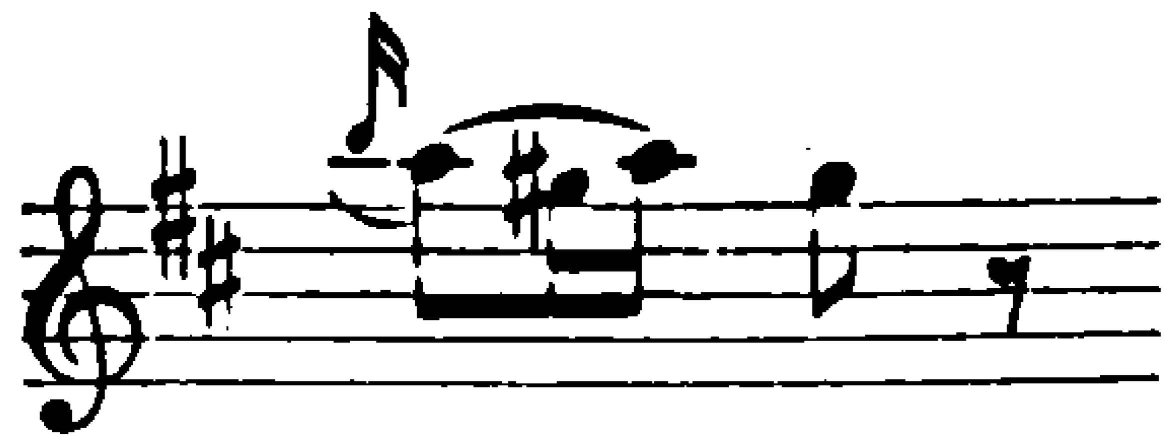
[1] Hübsch ist auch der Liebesblick, den er im Andante Susanne nachsendet.
[2] Vgl. Galuppi I 451. [3] Bezeichnend für Mozart ist, daß er auch hier auf ein Crescendo verzichtet hat und die Sforzati vorzieht. [4] Vgl. I 434. Hierin berührt sich unser Teil mit der Champagnerarie des Don Giovanni.

fragen wir uns freilich, ob diese Erhitzung vom Komponisten nicht ironisch gemeint ist, d. h. ob die hier geäußerte Lebendigkeit des Burschen im Ernstfall nicht doch in seinem eigenen Innern auf einige Hemmungen stoßen wird. Und richtig erscheint auch ein Schalk im Orchester, nämlich die in Synkopen nachhumpelnden zweiten Geigen und Bratschen des Nachspiels; ganz zum Schluß wird die Partie sogar noch von Oboen und Fagotten übernommen — es ist, als geriete der triumphierende Figaro da bei seinem Abgang noch ins Stolpern.

Und wie Figaro hier in Gedanken über den Grafen triumphiert, so **Bartolo** in der nächsten **Arie** (4) über Figaro, seinen alten Gegner vom Barbier her. Aber das Rachegefühl lockt bei ihm doch ganz andere Seiten seines Wesens hervor. Bei Figaro kommt es ganz naiv zum Ausdruck, und er leidet auch selbst darunter, bei Bartolo dient es zur Steigerung des Selbstgefühls, die um so komischer wirken muß, je geringer dessen innere Berechtigung ist. Der Humor des Stückes liegt in dem Kontrast zwischen dem übertriebenen Pathos, mit dem er am Anfang nach echter Philisterart seinen Weisheitsspruch verkündet, und der kläglichen Art, wie er darnach die Folgerungen daraus zu ziehen gedenkt. Ganz italienisch ist der Beginn mit seinem hohlen Lärm, der Fanfarenmelodik und dem Zusatz von Pauken und Trompeten: Bartolo gebärdet sich hier fast wie ein Held der opera seria. Weit individueller wird seine Sprache, wenn er auf die bassezza und viltà zu reden kommt: das ist ihm doch trotz aller Verachtung, die er dafür äußert, eine weit vertrautere Sphäre. Es ist eine ganz köstliche Stelle namentlich wegen der schillernden Bedeutung des wegwerfenden, imitatorisch durchgeführten Orchestermotivs:



Es wird nicht nur bald in die Verkleinerung:



hinaufgetrieben, sondern erscheint auch im weiteren Verlaufe, wenn Bartolo sich an seinen eigenen Plänen berauscht, immer wieder. „Nur die Lumpe sind bescheiden, Brave freuen sich der Tat“, scheint es da aus dem Orchester hervorzutönen; freilich bleibt die Frage offen, ob

die Instrumente dabei dem Bartolo sekundieren oder nicht vielmehr den Vorwurf der bassezza und viltà spöttisch gegen ihn selber kehren. Zunächst reißt ihn doch der Gedanke an die Schwierigkeit seiner Aufgabe plötzlich aus seinem Taumel heraus: il fatto è serio klingt's emphatisch mit überraschender Modulation. Indessen, große Geister geraten nicht dauernd aus der Fassung. Mit selbstgefälligem Schmunzeln fährt Bartolo fort: ma credete, si farà und packt nun in unverfälschtem italienischem Buffogeplapper vergnüglich seinen ganzen rabulistischen Kram aus — gerade darnach raunt ihm übrigens das Orchester wieder geheimnisvoll sein è bassezza, è ognor viltà zu. Dann kehrt der Anfang wieder; mit gesteigertem Pomp reckt sich die Heldengestalt empor, nur bei der Nennung des Namens Figaro ergreift ihn eine ganz plebejische Wut. Darnach scheint er in dem hier augenscheinlich parodistisch gemeinten, hohlen Pathos der italienischen Bettelkadenz dem Ende zuzustürmen, kann aber damit noch nicht genug bekommen, sondern hängt noch sechs Takte eines ebenso lärmenden als im Grunde trivialen Triumphgesangs an.

Trotzdem Mozart hier die Buffofarbe stärker aufträgt, haben wir doch nicht den Eindruck einer Karikatur im italienischen Stil. Dieser Bartolo ist ein verärgerter, anspruchsvoller Philister, den die schöne Gelegenheit, sich an seinem Feinde zu rächen, ziemlich außer Fassung bringt. Die Arie ist nicht ohne Grund so reich an unvermittelt aufeinander stoßenden Gegensätzen; oft reißt die Entwicklung plötzlich ab und wird dann in ganz anderer Richtung fortgeführt — das Bild einer kleinen Seele ohne jede Disziplin der Gedanken und Gefühle und vor allem ohne jede Kenntnis der eigenen Kräfte. Es ist psychologisch fein beobachtet, wie dieser Philister sich zunächst an einer Trivialität berauscht und dann durch das aus dieser Erregung geschöpfte Hochgefühl, das die Kräfte seiner Natur weit übersteigt, in natürlicher Reaktion veranlaßt wird, diese selbst in ihrer ganzen Unzulänglichkeit zu offenbaren. Darin liegt die Komik des Stückes.

Zwei Damen, die sich unter den artigsten äußeren Formen Gift und Galle an den Hals wünschen, entsprechen gleichfalls durchaus dem Buffogeiste. So hat auch Mozart aus dem Duettino (5) ein pikantes komisches Situationsstückchen gemacht. Greifbar malt das Orchester das fortwährende Knixen mit dem Motiv[1]:

[1] Es wird spannend von der Dominanttonart aus eingeführt.

und sorgt durch die kaum einmal aussetzende Triolenbewegung für das Festhalten der prickelnden Erregung. In den Singstimmen hat Marzelline den Vortritt, während Susanne sich mit überlegenem Humor anschließt. Ihr macht diese ganze Unterhaltung, die sich mehr und mehr zu einem unverkennbaren Gackern und Schnattern steigert, besonderen Spaß. Auf die Dauer können die beiden natürlich doch nicht an sich halten; hier setzt denn auch erstmals die Bewegung im Orchester aus, und sehr witzig ist, wie es (T. 33 ff.) der Marzelline vor Wut die Sprache verschlägt, während Susanne sich gerade jetzt, bei dem Eintritt der Bläser, ganz besonders behaglich fühlt. An der entsprechenden Stelle des zweiten Teils wird der Kontrast noch größer: Marzelline stößt ihre Worte ganz atemlos hervor, Susanne tändelt mit boshafter Liebenswürdigkeit in einer Koloratur darüber hin, und schließlich erscheint im Orchester sogar ihr Paisiellosches Motiv aus dem ersten Duett (T. 66 ff.).

Niemals ist wohl in der ganzen dramatisch-musikalischen Literatur die noch halb unbewußt in einem Knabenherzen erwachende Liebe mit all ihrer fieberhaften Erregung, ihrer süßen Qual und ihrer ganzen Direktionslosigkeit so lebenswahr geschildert worden, wie in der berühmten ersten Arie Cherubins (6)[1]. Dieses unbestimmte heiße Sehnen nimmt wohl immer wieder Anläufe zu voller Entladung der Leidenschaft und träumt sich auch gelegentlich in Glück und Seligkeit hinein, aber dann reißt den Knaben der Strom der Gefühle wieder unaufhaltsam fort, neuen Zielen zu, die ihm freilich ebensowenig festen Boden gewähren. Mozart ist gerade einem solchen Seelenzustand gegenüber, wo alles flutende Bewegung ist, besonders in seinem Element. Das ist, wie etwa die berühmte Arie Don Giovannis oder Taminos Bildnisarie, keine musikalische Schilderung oder „Nachahmung" eines bestimmten natürlichen Zustandes mehr, sondern selbst ein Stück elementarster Natur, das sich mit all seiner schillernden Bewegung unmittelbar in Töne umsingt. Im Orchester, das erstmals

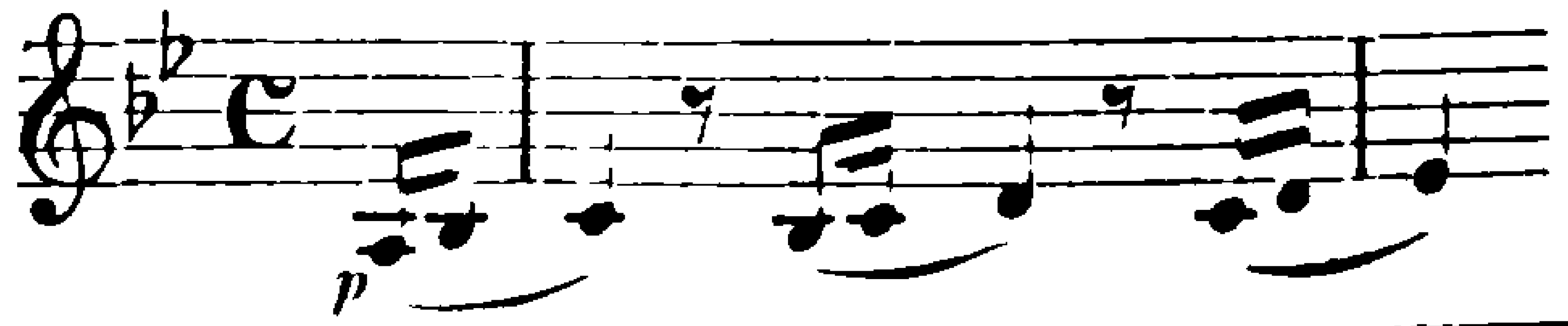
1 Ähnliche Situationen kennt freilich auch die italienische opera buffa, vgl. Eugenios Tenorarie in Galuppis Amante di tutte I 12 mit dem Text: Quando sono vicino a una femina, non v'è caso, non posso più star; sento un foco, una smania, un furore che pian piano crescendomi al core mi fa tutto di dentro avvampar. Aber der Ton ist ganz kavaliermäßig, und von irgendwelcher Herzensnot ist nicht die Rede.

Klarinetten bringt, wogt es zunächst ganz unbestimmt durcheinander[1], darüber ergeht sich die Singstimme mit fliegender Hast in anapästischen Rhythmen, und sehr bezeichnend für den Seelenzustand des Knaben sind gleich die ganz unverhofften Fortes am Schluß der beiden ersten Zeilen mit den darübergesetzten gepreßten Seufzerlauten in den Bläsern. Das gibt der Atemlosigkeit einen höchst realistischen Ausdruck. Dann aber erfolgt der erste explosive Ausbruch auf die bezeichnenden Worte ogni donna, wieder mit Bläsern, während das palpitar, das sich kaum ein Italiener hätte entgehen lassen, ganz im Schatten bleibt. Im ersten Seitensatze bringt die Chromatik einen neuen Zug in das Bild. Wie rührend drängt die süße Qual da die melodische Linie nach aufwärts, um sie dann gleich wieder in dem herben Synkopenmotiv sinken zu lassen, während darüber die Klarinette mit ihrem langgezogenen f'' das ganze Gefühl wie in einem einzigen Naturlaut ausströmen läßt! Bei un desio wird der Kontrast zwischen Glück und Pein noch deutlicher, namentlich wie sich bei der Wiederholung die beiden Bläser der Singstimme beigesellen. Befreiung wird auch jetzt nicht erreicht, wir gleiten vielmehr ohne weiteres in den Anfang zurück. Der zweite Seitensatz, der übrigens die ersten größeren Pausen in der Singstimme bringt, taucht mit seinen satten Bläserklängen und dem doppelten Motiv in den Streichern[2] noch tiefer in die weiche, sinnliche Stimmung unter. Der Text ist hier mit seiner Naturszenerie, in der auch das Echo nicht fehlt, echte Rokokopoesie. Die Musik dagegen löst alle diese Bilder aus ihrer Erstarrung, sie verzichtet auf alle die in solchen Fällen üblichen Randzeichnungen, die doch nichts mehr bedeuteten als Kulissen, und schildert die ganze Situation aus einem individuellen, bewegten Herzen heraus. Landschaft und Gefühl werden eins; der durch das Herkommen festgelegte Apparat verstandesmäßig gezeugter Naturbilder ist der Rumpelkammer überwiesen. Und insofern ist unsere Arie auch für den Durchbruch eines neuen Naturgefühls in der Musik wichtig. Im allgemeinen kommt es in diesem Teil zu einer starken Steigerung des Gefühls, aber nicht ohne realistische Stockungen, wie gleich die erste Fermate zeigt. Und was ist das dann für ein seltsam krauser Anlauf, der mit der zweiten Fermate auf g'' den Gipfel der Leidenschaft erreicht,

[1] Die Begleitungsfigur ist nichts weniger als originell, es soll aber auch nur die Bewegung ganz allgemein wiedergegeben werden. [2] Das Motiv in den ersten Geigen ist nichts als eine Vergrößerung des Motivs der zweiten.

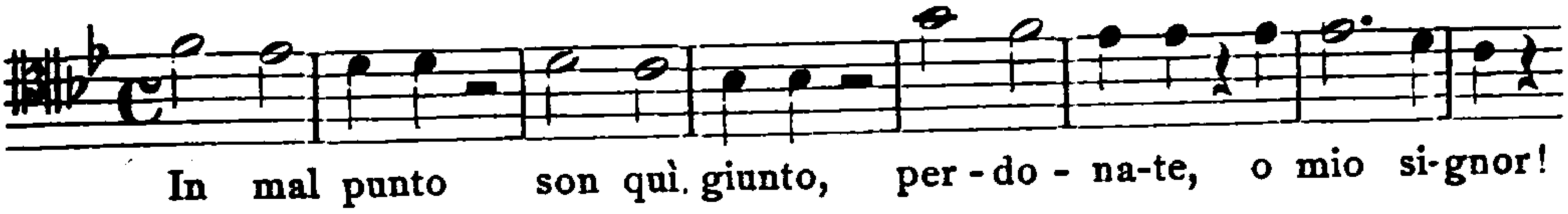
um alsbald wie gebrochen wieder zurückzusinken? Nun wiederholt sich derselbe Vorgang, nur von veränderter Basis aus[1]. Auch im Orchester erscheint dabei (T. 76 ff.) eine ganz neue, rührende Gestalt, die dem guten Jungen in seinen Träumen beständig über die blonden Locken zu streicheln scheint. Ganz am Schluß, auf die zwei letzten Zeilen e se non ho chi m'oda, parlo d'amor con me, überkommt es den Einsamen wie leises Schluchzen. Freilich bleibt's auch dabei nicht lange; es reißt ihn aufs neue in die Höhe mit jenem Gemisch von Mitleid mit sich selbst und Trotz, das diesem Alter zu eigen ist. So endet das Stück mit einem krampfhaften Aufschwung; der Hörer wird durch den Schluß völlig überrascht, denn auch das Orchester sieht von jedem Nachspiel ab. Die Arie flutet an unserem Ohr vorüber wie ein Frühlingssturm, der alle Augenblicke Stärke und Richtung wechselt. Dieser Charakter hat nun aber auch die Form bestimmt. Bis Takt 51 verläuft der Satz als regelmäßiges Rondo; dann sollte, wie eine noch erhaltene Skizze zeigt[2], eine zweite Episode in As dur und die dritte Wiederholung des Hauptthemas folgen. Diese beiden Teile hat Mozart indessen gestrichen, er fährt gleich mit der dem Ganzen als Coda zugedachten Partie (T. 51 ff.) fort, und so entstand schließlich eine merkwürdige Zwitterform, die mit ihrem Abbiegen von der Regel jenen fluktuierenden Gemütszustand ausgezeichnet wiedergibt.

Das Terzett (7) ist das erste der hochdramatischen Ensembles des Figaro und als solches gleich ein besonderer Treffer. Die meisten Italiener hätten diesen szenischen Vorgang wohl dem Seccorezitativ anvertraut und dessen Gang höchstens durch eine Auftrittsarie Basilios oder durch eine Wutarie des Grafen unterbrochen. Mozart stellt statt aller Auftrittsarien die beiden Figuren des Grafen und des Basilio gleich in voller dramatischer Aktion einander gegenüber. Wie eine lodernde Flamme bricht in den drei ersten Takten die Leidenschaft bei dem Grafen aus. Aber alsbald faßt er sich auch wieder; einer Kreatur wie Basilio gegenüber vergibt sich ein hoher Herr nichts. Mit dem herrischen und bestimmten Motiv:



[1] Sehr schön ist hier der Orgelpunkt zur Bezeichnung des traumhaften Zustandes verwandt. [2] N.-B. S. 79. Ein Klavierauszug dieser Arie mit Begleitung einer Violine, ganz von Mozarts Hand geschrieben, befand sich bei Jul. André.

gibt er kurz, von oben herab, seine Befehle. Nur der stockende Gang dieses Motivs deutet noch auf eine gewisse innere Unruhe hin; erst bei dem Forte, bei dem man ihn förmlich mit dem Fuße aufstampfen hört, ist er wieder völlig Herr der Lage. Das zeigt sich sofort in dem unvergleichlichen Charakterbild Basilios, das nun folgt:

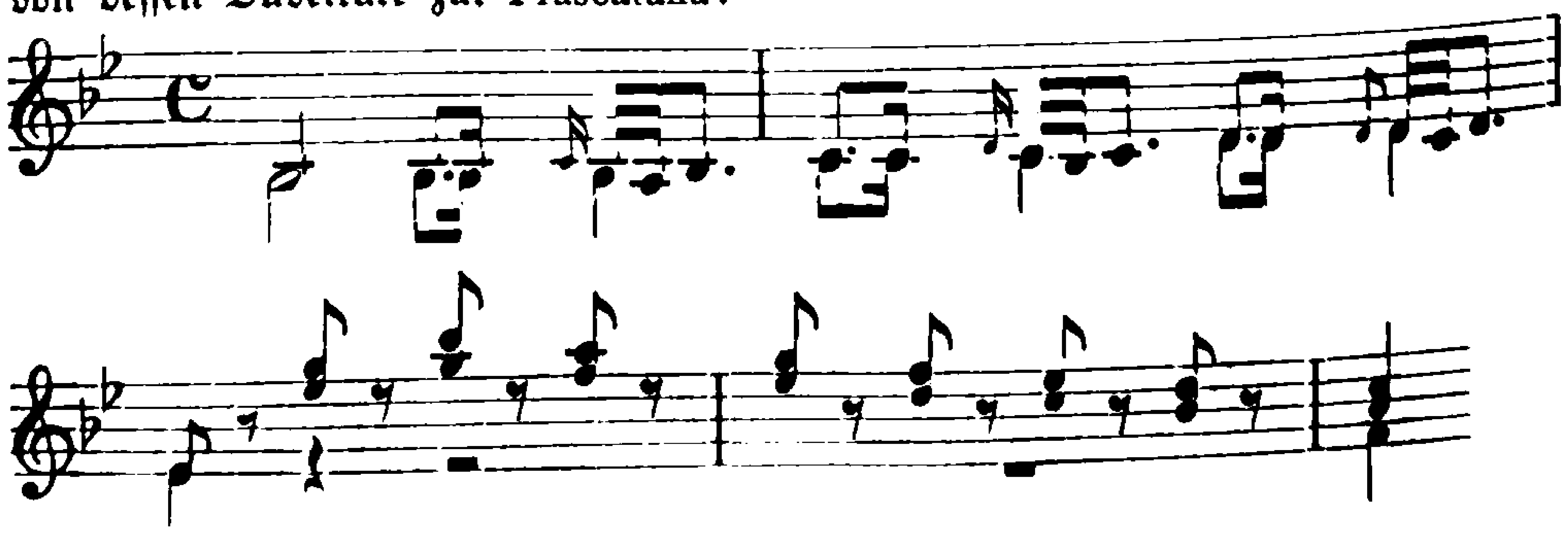


Das ist typische italienische Buffomelodik[1] zum Ausdrucke unterwürfiger Angst. Aber es liegt zugleich etwas Lauerndes darin[2], und tatsächlich entpuppt sich Basilio schon in diesem Stücke als ein Ehrenmann dunkelster Sorte, der in allen Sätteln gerecht ist. Zunächst nimmt freilich kein Mensch von ihm Notiz. Er wiederholt zwar seine Litanei, die Hauptteilnahme wendet sich aber Susanne und ihrer Angst zu. Ihre Rolle in diesem ganzen Stück ist typisch für Mozarts Bestreben, die „Akteurs möglichst wenig untätig zu lassen“ (s. o.), denn sie schwankt beständig hin und her zwischen wirklicher, ehrlicher Bestürzung und dem Versuch, durch fingierte Angst der Lage Herr zu werden, d. h. die beiden Männer um jeden Preis aus dem Zimmer zu entfernen. Am Anfang ist ihre Angst entschieden echt, aber schon bei den Worten me meschina kommt ein krampfhaftes Pathos zutage, das denn auch unmittelbar zu dem erheuchelten Ohnmachtsanfall führt. Und so geht es weiter: wahre und verstellte Empfindungen kreuzen sich bei ihr beständig, sie äußern sich auch stets mit dem für Susanne charakteristischen Temperament, bis sie schließlich unter dem Druck der Ereignisse die Verstellung aufgeben muß. Ihr Ohnmachtsanfall hat einen für sie recht unerwünschten Erfolg. Denn den Grafen und Basilio trennt zwar sonst eine ganze Welt, sobald es sich aber um „Ritterdienste“ bei einem Mädchen handelt, finden sie sich gleich, und das Komische daran ist, daß Basilio die Initiative ergreift und zunächst auch den Ton angibt. Von prachtvoller Komik ist das unerwartete Fdur, in dem sich die beiden nach Susannes pathetischem Fmoll an ihr Samariterwerk machen, und echt buffomäßig die Tonmalerei, mit der sie das Klopfen des „lieben Herzchens“ schildern. Alles scheint ihnen nach Wunsch zu gehen, sogar Susannes früherer Fmoll-Seufzer

[1] Vgl. das Sextett in Piccinnis Viaggiatori II 8. [2] Vgl. auch die verminderten Intervalle im Baß.

erscheint jetzt in Dur, und Basilio kann den Kavalier weiter spielen und das Mädchen zum Sessel geleiten. Da kommt sie erstaunlich rasch wieder zu sich und sucht ihr Heil jetzt in gut gespielter Entrüstung. Es ist kein Zufall, daß sie in dieser höchsten Not nach dem tragischen Gmoll auszubrechen sucht. Aber die Beiden kehren sich nicht dran: mit abermaliger unerwarteter Modulation betonen sie, jetzt noch feierlicher (in Esdur!), ihre Hilfsbereitschaft. Und nun nimmt Basilio, der möglichst bald aus der ganzen unangenehmen Situation herauskommen möchte, alle seine Worte über den Pagen als unverbindlichen Verdacht zurück. Aber der Graf besteht energisch auf der Entfernung des Pagen, was nun wieder Basilio und Susanne einen gemeinsamen Ausruf des Bedauerns entlockt; das Stück scheint sich hier zum Anfang zurückzuwenden[1]. Jener Ausruf reizt jedoch den Grafen; er begründet seinen Entschluß durch die Erzählung der Vorgänge im Gärtnerhause, zuerst im Rezitativ, in dessen Sechzehntelmotiv seine Wut wieder deutlich durchbricht, dann aber fährt er auf Basilios Motiv, wie um dessen letzte Worte Lügen zu strafen, fort: ed alzando pian pianino etc., mit ingrimmigem Behagen anderthalb Oktaven in die Tiefe steigend, und — entdeckt den Pagen auf dem Sessel. Diese Krise ist musikalisch höchst originell wiedergegeben. Wohl kaum ein damaliger, geschweige denn ein späterer Komponist hätte hier auf einen Fortissimoausbruch des Orchesters auf einer Dissonanz verzichtet. Mozart dagegen, nicht minder wahr und jedenfalls realistischer, schildert einfach eine Situation, bei der allen Beteiligten vor Staunen der Verstand stille steht. Kein Laut impulsiver Überraschung, keine Reaktion des Verstandes oder Willens erfolgt. Alles ist wie vor den Kopf geschlagen, und deshalb läuft auch die Maschinerie zwar zunächst gleichsam automatisch im alten Geleise weiter, bleibt aber schließlich von selbst stehen, da ihr

[1] Die Musik erinnert hier ganz auffallend an Paisiello, vgl. das Seitenthema von dessen Ouvertüre zur Frascatana:



die Triebkraft entzogen ist. Die Streicher bleiben einfach an dem Thema Basilios hängen, das sie wie ziellos hin und her drehen; tief unten in den Fagotten und später auch in den Klarinetten regt sich dieselbe Gestalt, aber bereits träge, unförmig, wie aufgequollen, die eine Oboe endlich und die beiden Hörner bleiben gleich von Anfang an in dreifacher Oktave auf der Dominante in geheimnisvoller Erstarrung liegen. Die Dominantharmonie erweist noch eine Zeitlang ihre Spannkraft, dann läßt aber auch sie nach, und schließlich steht das ganze Räderwerk auf einer Generalpause still. Auch die abgerissenen Rufe der Singstimmen klingen wie unbewußtes, blödes Gestammel; nur über Basilios Antlitz fliegt's wie hämisches Vergnügen. Für alle drei hat sich die Situation jetzt natürlich gewaltig geändert. Der Graf erlebt zwar die Genugtuung, die scheinheilige Susanne entlarvt zu haben[1], wird aber dessen nicht recht froh, da er ja selbst Absichten auf sie hat und sie deshalb nicht allzuscharf anfassen darf. So kommt er nur zu einem unterdrückten, aber mit bitterster Ironie durchtränkten Ausdruck des Triumphs; die Worte onestissima signora rufen zwar sein Herrenmotiv wieder auf den Plan, aber pp — es klingt wie hinter den Zähnen hervorgezischt. Susanne aber ist am Ende ihrer Verstellungskünste angelangt. Weit davon entfernt, die Lage zu beherrschen, befindet sie sich in einer ziemlich hoffnungslosen und verzweifelten Defensive. Die größte Freude erlebt dagegen der jetzt von allen geheimen Ängsten befreite Basilio. Ihr Ausdruck ist zwar ordinär wie alle seine Äußerungen, aber durchaus echt, und das Witzige ist, daß auch das Orchester an diesem Geschmunzel und Getänzel teilnimmt. Ja, er kann jetzt sogar seinerseits noch den Ironiker spielen: ah del paggio quel che ho detto etc. Aber unmittelbar nachdem die drei Stimmen den höchsten Grad ihrer Verselbständigung im Ensemble erreicht haben, schließen sie sich wieder zum homophonen Gesang zusammen, und zwar in ganz eigentümlicher Ironie unter dem Zeichen derselben Weise, die vorher im Munde der beiden Männer Susannes Herzklopfen geschildert hatte. Aber jetzt singt Susanne selbst mit, es ist ihr zudem bitter Ernst (accader non può di peggio, giusti Dei che mai sarà!), und so ergreift schließlich, wie in so manchen Mozartschen Ensembles, dieselbe unruhige Stimmung alle Beteiligten. Gewiß bedeutet das weder eine Entladung, noch auch nur eine Klärung des

[1] Man beachte, wie er später die Worte onestissima signora noch mit einem vielsagenden Synkopenmelisma versieht.

Affektes, wohl aber eine beständige Steigerung, ohne daß sich ein Ausweg zeigte; es ist, als triebe ein Dämon die Geister vor sich her, einem unbekannten Ziele zu. Denn auch das Orchester gerät unversehens in eine eigentümlich prickelnde Bewegung: die Figuration wird gesteigert, allerhand kleine, nach kurzer Spannung wieder verpuffende Crescendos stellen sich ein, und schließlich jagt noch ein unheimliches Streicherunisono im pp mit nachschlagenden Bläserharmonien daher, in dessen Verlaufe sich die drei Stimmen zum letztenmal kurz teilen, dann huscht gleich einem Kobold noch einmal die Gestalt Cherubins, das »poverino«, durchs Orchester, und das Ganze verschwindet wie ein toller Spuk leise im Dunkel.

So bringt dieses Terzett in lebendigster Aktion den ersten Zusammenstoß der beiden temperamentvollen Hauptgegenspieler der ganzen Oper, des Grafen und Susannes. Den Grafen führt es überhaupt erstmals in das Stück ein und zwar gleich als fest umrissenen Charakter. Mit dem jähen Aufflammen der ersten Takte steht er sofort in seiner ganzen elementaren Leidenschaftlichkeit vor uns. Das ist kein Kavalier mehr, der die Liebe lediglich als galanten gesellschaftlichen Sport kennt und pflegt. Er hat Kämpfe und Nöte auszufechten, von denen die landläufigen italienischen contini sich überhaupt nichts träumen lassen, weil er eben nicht bloß wie sie ein Gesellschaftswesen, sondern zugleich auch ein Naturwesen ist. Wohl ist auch er Aristokrat durch und durch, mit allen Ansprüchen, aber auch mit allen gesellschaftlichen Bindungen seines Standes. Er pocht auf sein Herrenrecht bei Susanne, aber indem er diesem Ziele zustrebt, übermannt ihn, durch ihren Widerstand nur noch gesteigert, die elementare sinnliche Leidenschaft, die Liebe als nackter menschlicher Urtrieb, der ihn sofort über den Horizont der Galanterie emporreißt und über dem Besitz der Begehrten alles andere vergessen läßt. Zwischen diesen beiden in ihm gleich mächtigen Trieben, Standesgefühl und Leidenschaft, Kultur und Natur, wird er aber von nun an beständig hin und her geschleudert. Keine der beiden Kräfte läßt die andere sich voll entfalten, sie kreuzen und hemmen sich beständig oder zwängen einander in andere Richtungen hinein, und in diesem Zwiespalt liegt der Charakter und das Schicksal Almavivas beschlossen, das sich somit weit über ein bloßes Tändelspiel hinaus zu einem allgemeinen Menschenschicksal erhebt. Kein Wunder, daß die Entwicklung dieses Charakters mitunter bis ans Tragische streift, zumal in den Momenten, wo ihm selbst jener Zwiespalt blitzartig zum

Bewußtsein kommt (17). So fehlt ihm von Anfang an jedes Zeug zu einer landläufigen Buffofigur, die Karikatur so gut wie alle jene plumpen Drücker, die rein auf die Lachmuskeln des Publikums bestimmt sind. Sein ganzes Handeln ist von der Überzeugung getragen, daß es recht und seiner Natur gemäß ist. Daß ihn freilich eben diese Natur mit allen ihren Gegensätzen und Hemmungen beständig in Unzulänglichkeit und Unfreiheit hineinführt, davon merkt er selbst nichts, wohl aber merkt es der Zuschauer, und hierin liegt die Komik dieser Gestalt. Sie ist weit entfernt von der knalligen Drastik der Buffospäße und wurzelt in jenem bereits erwähnten ironischen Humor, der über all dem närrischen Treiben des Grafen nie das dahinter steckende Stück ernsten Menschenschicksals vergißt.

Das Terzett offenbart aber auch noch eine andere Seite der Mozartschen Dramatik: die Kontrastwirkung. Während die beiden starken Naturen des Grafen und Susannes dank ihrem heißen Temperament innerlich mehr und mehr in die Enge geraten und die Herrschaft über die Situation verlieren, schreitet Basilio, der ordinäre Durchschnittsmensch und krasse Opportunist, den kein Kampf gegen ein seelisches Chaos beschwert, immer zuversichtlicher durch den ganzen Wirrwarr hindurch und fühlt sich schließlich als der eigentliche Held der Lage. Kann er doch schließlich noch die reinste Freude gemeiner Seelen genießen, edlere Naturen leiden zu sehen und dabei auch noch seine platte Philisterweisheit auskramen zu dürfen. Basilio triumphans — das ist ein Zug, der eines Shakespeare würdig wäre.

Endlich gehört dieses Ensemble noch insofern zu den Meisterleistungen seiner Gattung, als es Musik und Drama in geradezu idealer Weise verschmilzt. Das vermochte wirklich nur ein Meister, in dessen Phantasie sich das Widerspiel der dramatischen Charaktere unmittelbar in Töne umsetzte. Er läßt der Musik den vollen Spielraum, dessen sie zu ihrer vollen Wirkung bedarf, freilich auch — im Gegensatz zu den stets zur Geschwätzigkeit neigenden Italienern — niemals mehr, gibt seinem Stücke eine klare, übersichtliche Gliederung und sorgt durch sparsame Wiederholung einzelner Gedanken, daß der Hörer den überzeugenden Eindruck eines geschlossenen Ganzen gewinnt. Mozart ging nicht wie Gluck und Wagner darauf aus, die Architektonik des musikalischen Dramas von außen her zu revolutionieren, wozu allerdings bei dem reichen und lebendigen Formenschatz der opera buffa auch kein Grund vorlag, wohl aber hat er sie, und zwar gründlich,

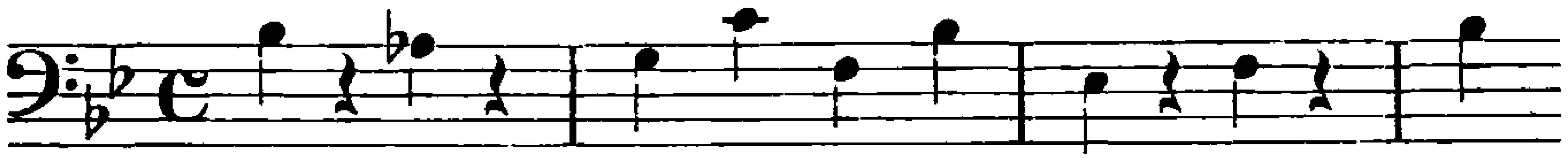
von innen aus erneuert. Er wußte den einzelnen Formen seiner Zeit das Letzte abzugewinnen, was an Möglichkeiten überhaupt in ihnen beschlossen war. Was bereits zur Schablone zu erstarren drohte, gewann unter dem Hauche seines Geistes plötzlich wieder neues Leben und neuen Sinn. Er regenerierte auf diese Weise jedoch nicht allein die bestehenden Formen, sondern er schuf auch neue, indem er Elemente aus der einen in die andere hinüber verpflanzte, wie er z. B. mit der dreiteiligen Arie und dem Rondo verfuhr. Das Endergebnis war nicht minder neu, als es bei Gluck gewesen war. Denn der Musiker, der diese neue Formenwelt schuf, war zugleich ein dramatisches Genie, er war nicht, wie bei Gluck, der Diener des Dramatikers, sondern dessen anderes Ich, er brauchte nicht erst dessen Direktiven abzuwarten, sondern trug sie gleich von Anfang an in sich.

Unser Terzett ist ein sprechendes Beispiel für Mozarts neue dramatische Formbehandlung[1]. Nach der kurzen, mit der Wucht einer Gebärde wirkenden Einleitung, die den Hörer mit Gewalt in die Haupt-

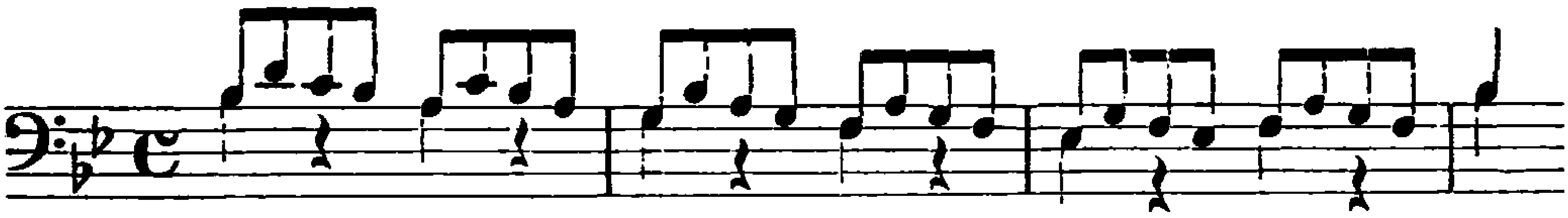
[1] Der erste Teil A bringt nach den vier Takten der Einleitung das Thema des Grafen a (Takt 5ff.), des Basilio b (Takt 16—23) und der Susanne c (Takt 23—27) nebst deren freier Wiederholung im Ensemble (Takt 27—43) mit dem Abschluß auf der Dominante. Dann kommt die erste große Episode B (Takt 43—100), die unter Anführung Basilios die Bemühungen der beiden Männer um die ohnmächtige Susanne und deren Versuche, sie von dem Sessel zu entfernen, enthält. Sie besteht ebenfalls aus einem Komplex mehrerer Themen, dem Fdur-Gedanken d (Takt 44ff.), dessen tonmalerische Fortsetzung d¹ (Takt 47—57) später wieder eine Rolle spielt, und einem Übergangsthema, das, als der Susanne angehörend, dem Thema c verwandt ist (c¹) und eine entscheidende Modulation nach Gmoll bringt. Darauf folgt die Wiederholung von d in der unverhofft eintretenden, feierlichen Tonart Esdur (Takt 70—84), Basilio hinkt mit seinem Thema b hinterdrein (Takt 85—92), gefolgt von einem Thema Susannes, das abermals in die Familie von c gehört (c²); auch die Begleitung in gestoßenen Achteln erweist sich im weiteren Verlaufe als wichtig (Takt 92—100). Dann folgt die frei variierte Wiederholung des Teils A (Takt 101—121) mit dem gräflichen Thema a und dem Begleitmotiv von c². Sie schließt eine kleinere Episode ein, die mit dem Rezitativ beginnt und mit einer längeren Ausspinnung des Themas b endet (Takt 121—146). Darauf wird das Thema des Grafen wiederholt (Takt 147—155). Nun folgt die dritte große Episode C, die den Höhepunkt auch der dramatischen Polyphonie bringt (Takt 155—201). Sie führt zunächst einen ganzen Komplex neuer Gedanken ein, die auf die verschiedenen Stimmen verteilt sind (e), von Takt 168 ab aber mischt sich das alte Thema d¹ wieder ein, und endlich kann es sich Basilio auch hier nicht versagen, spöttisch sein Thema b anzuhängen, das tatsächlich mehr und mehr zum Helden des ganzen Satzes aufsteigt. Dann werden

tonart Bdur hineinreißt, folgt ein Satz, den man zunächst seiner Modulationsordnung und der Wiederholung des Anfangs halber für ein wenn auch sehr freies zyklisches Gebilde halten möchte, nähme nicht die weitere Fortsetzung ihren eigenen, völlig selbständigen Verlauf. Der Reichtum an Themen, von denen die hauptsächlichsten im Verlaufe wiederkehren, weist auf das Rondo hin. Aber auch hier versagt die Schulregel, denn das eigentliche Hauptthema des Anfangs vermag sich als solches keineswegs durchzusetzen, vor allem macht ihm das Thema des Basilio den Rang streitig, das sich mit seiner Heuchlermiene den meisten übrigen Gedanken als Refrain aufdrängt. Es ist zugleich das einzige, das im Munde seiner Figur seine Gestalt nicht verändert. Bei allen übrigen wendet Mozart ein Mittel an, dessen er sich in seinen Ensembles fortan mit erstaunlicher Kombinationskraft bedient, die Variation. Es ist alles eher als die rein musikalische Art der Instrumentalvariationen, man kann sie vielmehr nur als dra-

die Gruppen d^1 und e wiederholt, und es folgt die große Coda D, die aber nur scheinbar Neues bringt, denn sie setzt lediglich die vorhergehende Baßharmonie:



in der vereinfachten Form:



fort, und auch die Achtelfigur ist bereits im Vorhergehenden vorbereitet. Auch der letzte Abklang ist, wenigstens im Orchester, durchaus motivisch. Das Schema des Terzetts ist demnach folgendes (die kleinen Zahlen a^1 usw. bezeichnen Varianten der betreffenden Gedanken):

Einleitung: 4 Takte.
Hauptteil A: Themen a, b, c: 39 Takte.
Teil B (erste Episode): Themen d, c^1, d, b, c^2: 58 Takte.
Teil A^1: Themen a^1, c^2, Rezitativ, b, a^1: 55 Takte.
Teil C (zweite Episode): Themen e, d^1, b, e, d^1: 46 Takte.
Teil D (Coda): Motive aus d^1 und c^2: 21 Takte.

Die harmonische Struktur ist so einfach wie nur möglich: eine einschneidende Modulation enthalten nur die Teile A (nach der Dominante) und B (Rückkehr über die parallele Moll- und Unterdominanttonart nach der Haupttonart); von A^1 an wird nur ganz vorübergehend moduliert. Um so stärker wirken die plötzlichen Rückungen, die stets von Susanne hervorgerufen werden, wie das Fmoll in A und der wirksame Trugschluß in B.

matische Variation bezeichnen, denn sie folgt mit absoluter Freiheit einzig und allein dem Wandel der Situation. Das eine Mal wird, wie bei der Wiederkehr des ersten Gedankens, nur dessen Hauptmotiv aufgenommen und dann völlig frei fortgeführt, das andere Mal bleibt nur ein bestimmter charakteristischer Zug, z. B. des Rhythmus, bestehen, und alles übrige verläuft frei. Man vergleiche dazu die drei Episoden Susannes gleich am Anfang (Che ruina etc., Dove sono? etc. und È un' insidia etc.): sie sind alle auf demselben musikalischen Stamme gewachsen, aber als immer wieder neue Triebe. In einem andern Fall kommt es vor, daß ein neuer Gedanke plötzlich die Fortsetzung eines früheren erhält. Das alles geschieht mit einer Selbstverständlichkeit, die nirgends den Eindruck des Gesuchten oder rein Mechanischen aufkommen läßt, weil es sich eben organisch aus der Situation heraus entwickelt. Dazu kommt aber ein weiteres Moment. Mozart wiederholt seine Themen mehrfach auf andere Texte und deutet sie dadurch um. Er wendet also ein Mittel an, das dann im größten Maßstab in der leitmotivischen Kunst des 19. Jahrhunderts zur Verwendung gelangte. In letzter Linie beruht es auf der poetischen Ausnützung der Ideen- und Gefühlsassoziation in der Seele des Zuhörers. Wenn der Graf z. B. auf dieselbe Melodie, die vorher seine entrüstete Antwort auf Susannes Fürbitte: parta parta il damerino begleitet hatte, nunmehr an Susanne die neuen Worte onestissima signora richtet, so ruft die Melodie im Hörer sofort das Bild der früheren Situation wach, verschmilzt es aber zugleich mit der neuen, durch den veränderten Text erzeugten Vorstellung zu einem neuen Gefühlseindruck. Die Musik knüpft also hier blitzartig zwischen den beiden Situationen ein Band an, von dem die Dichtung überhaupt nichts weiß. Es kommt aber auch vor, daß die Musik, wenn auch stets innerhalb desselben Stückes, durch solche Assoziationen plötzlich ganz überraschende Einblicke in das Innere der Personen erschließt[1] oder gar vorübergehend dem Orchester die Rolle des idealen Zuschauers zuweist. Derlei klingt schon sehr vernehmlich an die späteren Grundsätze R. Wagners an, indessen darf dabei ja nicht vergessen werden, daß alle solchen Erscheinungen bei Mozart gleich allem andern auf musikalisch-dramatischer Grundlage erwachsen und nicht wie bei Wagner und seinen Vorläufern auf dichterischer, und daß sie für ihn ein dramatisches

[1] Vgl. Bartolos Arie oben S. 302 f.

Mittel neben vielen andern bedeuten. Ein System darauf zu begründen wäre ihm vollends nie in den Sinn gekommen. Dazu war der schöpferische Musiker in ihm viel zu mächtig.

Der folgende, ebenso einfache wie anmutige Chor der Landleute (8) mischt dem italienischen Festklang trauliche Töne aus dem deutschen Liede bei; auch deuten die unausgesetzt tätigen Bläser (Flöten, Fagotte und Hörner) auf die Festmusik dieser Leute hin; das klingt wie eines der damals in Wien ja so überaus beliebten Bläserständchen. Auch pastorale Klänge fehlen nicht, wie gleich am Anfang der Dudelsackorgelpunkt und gegen Schluß das Wechselspiel der Bläser mit dem — übrigens echt Mozartschen — wiegenden Motiv des dritten Taktes. Endlich ist auch hier die Dynamik bemerkenswert wegen des beständigen Wechsels der Tonstärke; es ist, als mahnten sich diese biederen Bauern vor dem hohen Herrn fortwährend zur Ruhe und Manierlichkeit.

Die Arie Figaros Non più andrai (9) war schon zu Mozarts Lebzeiten das populärste Stück der ganzen Oper. Formell ein einfaches Rondo mit zwei Episoden, von leicht eingänglicher, plastischer Tonsprache, bietet sie dem Verständnis gar keine Schwierigkeiten, falls man sich nur durch die deutschen Übersetzer nicht irreführen läßt. Denn diesen hat's der Schlachtendonner, der durch die zweite Hälfte des Stücks dahinhallt, dermaßen angetan, daß sie auch schon in der ersten von Blut und Leichen fabeln, wo das Original einen ganz andern Gedankengang bringt[1]. Von militärischen Dingen ist da überhaupt keine Rede, sondern Figaro zeichnet voll Ironie lediglich das Bild eines jungen, eleganten Aristokraten, stutzerhaft, parfümiert, hinter allen Damen her, kurz, er hält dem Cherubin einen Spiegel seines eigenen bisherigen Lebens vor. Dazu paßt der forsche Marschrhythmus des Anfangs vortrefflich: für eine wirkliche Kriegsmusik ist diese Melodie

[1] Man vergleiche nur die erste Strophe der Übersetzung, die heute noch den Petersschen Klavierauszug verunziert:

Dort vergiß leises Flehn, süßes Wimmern (!!),
Da wo Lanzen und Schwerter dir schimmern (!),
Sei dein Herz unter Leichen und Trümmern (!)
Nur voll Wärme (!) für Ehre und Mut!

mit dem auch formell ungleich anmutigeren Original:

Non più andrai, farfallone amoroso,
Notte e giorno d'intorno girando,
Delle belle turbando il riposo,
Narcissetto, Adoncino d'amor.

viel zu elegant, und vollends die zweite Strophe hat durchaus nichts Martialisches, sie führt uns im Gegenteil den vornehmen Flaneur mit seinen fliegenden Bändern, seinem federgeschmückten Hut auf dem wohlgepflegten Haar und den raschelnden seidenen Gewändern leibhaftig vor; entzückend ist dabei vor allem auch das heimliche Raunen und Wispern des Orchesters. Erst die zweite Episode (Tra guerrieri poffar Bacco) bringt den scharfen Gegensatz dazu, den die deutsche Übersetzung geradezu tölpelhaft verwischt: das zukünftige Schicksal des Pagen beim Militär. Jetzt erst nimmt auch die Musik einen kriegerischen Anstrich an. Das Orchester, das sich bisher der Singstimme weich und zart angeschmiegt hat, emanzipiert sich von ihr und fährt ihr fast nach jeder Phrase mit großem Lärm dazwischen, wobei auch Trompeten und Pauken tüchtig mitwirken; beide Teile können sich in der Schilderung des Kriegslebens nicht genug tun. Nur einmal stockt der wilde Schwall: an jener köstlich kleinlauten Stelle in Emoll, wo das alte Lied vom leeren Geldbeutel des Soldaten berührt wird: da erscheint sogar eine vielsagende Fermate! Aber bald ist's überwunden, und nun zieht, dem Text entsprechend, eine wirkliche banda, nur aus Bläsern (vorerst ohne Trompeten und Pauken) bestehend, mit einem Marsch, zunächst piano, auf. Die Singstimme scheint dabei die Rolle der fehlenden Trompete übernehmen zu wollen, denn sie schmettert mit Fanfarenmotiven tüchtig drauf los. Noch einmal gleitet das Bild des adligen Stutzers vorüber, dann ertönt jener Marsch zu dem Kampfrufe Figaros Cherubino alla vittoria, alla gloria militar! aufs neue, diesmal mit Pauken und Trompeten, die sich alsbald mit einer blinkenden Fanfare beteiligen, und wenn Figaro geendet hat, da bricht ganz unerwartet das ganze Orchester mit jener Marschweise los. Von allen Seiten schmettern die Kampfrufe dem guten Jungen in die Ohren, dem der Sinn doch nach ganz andern Dingen steht als nach vittoria und gloria militar! Darin liegt ja die Komik des Stückes, daß Figaro, heilfroh, den gefährlichen Burschen jetzt loszuwerden, die Gelegenheit benützt, ihm eine ironische Moralpauke zu halten; er freut sich dabei, auch einmal sein Mütchen an einem Vertreter der hohen Aristokratie kühlen zu können. Nur darf auch diese Szene nicht in die Niederung gewöhnlicher Theaterkomik herabgedrückt werden, wozu die deutsche Übersetzung den Darsteller nur allzuleicht verleitet.

Auf die Verwandtschaft dieser Szene mit ähnlichen Situationen sowohl der italienischen wie der französischen komischen Oper ist schon

öfter hingewiesen worden[1], ja es konnte sogar ein bestimmter Typus der „Militärarie" festgestellt werden. Nur verwandelt er sich bei Mozart durch die Umgebung, in die er gestellt ist, gleichfalls wieder in etwas Neues und Individuelles. Denn die Arie steht nicht als pikantes Kunststückchen für sich da, sondern sie gliedert sich ebensowohl der Charakteristik Figaros ein, wie sie die des Pagen erweitert. Sie fügt dem Bilde des unvergorenen Knaben noch einen weiteren Zug hinzu: den jungen Grafen. Ihr erster Teil ist somit ein Seitenstück zum zweiten von Leporellos Registerarie; beide Male wird von dritter Hand ein Bild von der äußeren Erscheinung eines Kavaliers entworfen, im Don Giovanni eines gereiften, im Figaro eines jungen. Endlich hat Mozart mit dieser Arie noch einen sehr wirksamen Aktschluß erzielt, auf den er stets großen Wert legte. Man erinnere sich des ersten Aktschlusses der Entführung und dessen, was er im Anschluß daran seinem Vater über Aktschlüsse überhaupt schrieb[2], und vergleiche unser Stück damit, so wird einem der ganze gewaltige Fortschritt im Dramatischen sofort klar werden. Jener Schluß macht wohl „recht viel Lärmen", aber auch nichts darüber hinaus, dieser dagegen ist neben dem Lärm auch noch durch und durch dramatisch.

Im zweiten Akt strahlt uns zunächst, wie aus einer andern Welt, das hoheitsvolle und edle Bild der Gräfin an (10), eine einfache zweiteilige Cavatine. Schon in den beiden ersten Takten wird sie ganz besonders spannend und feierlich eingeführt, und auch die Tonart Esdur ist mit ihrer dunkeln Glut bemerkenswert: tatsächlich klingt der Text an die beliebten feierlichen Anrufungen der Liebesgottheit an[3]. Endlich hat das Stück ein für seinen Umfang auffallend langes Vorspiel von äußerst prägnantem, echt Mozartschem Charakter, denn es sieht von jeder herkömmlichen Gliederung mit Halbschlüssen und Dominantmodulationen ab, rückt dafür die Hauptgedanken des Folgenden in ebenso freier wie gedrängter Folge innerhalb der Haupttonart selbst aneinander und gibt uns damit einen Einblick in die Gefühle, die in der Seele der Gräfin durcheinanderwogen, ohne daß zunächst eines oder das andere schärfer hervorträte. Im Gegenteil: die Regungen der Sehnsucht, der Zuversicht, der bangen Ahnung und des zarten Hoffens kreuzen sich beständig. Dabei hat das Ritornell

[1] I 435, 448, 651. Vgl. noch außerdem Anfossi, La vera costanza I 11. Grétry, L'ami de la maison I 2 und L'amant jaloux II 8. [2] I 958. [3] Vgl. H. Abert, Jommelli S. 179.

lediglich vorbereitenden Charakter; von dem prachtvollen Aufschwung der zweiten Hälfte der Arie läßt es überhaupt nichts verlauten. Das Hauptthema beginnt mit einem altbekannten neapolitanischen Typus, der Mozart schon von Chr. Bach, aber auch von Gluck her im Ohre gelegen haben mag[1]. Mozartisch ist daran nicht allein die Synkope des dritten Taktes, die dann die Dehnung des Seufzermotives im vierten nach sich zieht, auch nicht die Begleitung mit ihren sehnsüchtig-schmerzlichen chromatischen Wechselnoten, sondern vor allem die vollständig freie melodische Gestaltung des Nachsatzes[2]. Die Liebe dieser Frau zu ihrem ungetreuen Gatten ist weder ein flackerndes Irrlicht, noch eine verzehrende Flamme, sondern ein reines, stilles Feuer, das ihr ganzes Wesen durchglüht. Gewiß ruht auch sie auf sinnlichem Grunde; um das ganz zu verstehen, darf man sie nur mit den Gluckschen Helden der Gattenliebe vergleichen. Diese haben stets eine hohe ethische Mission, bei Mozart ist das Gefühl nur um seiner selbst willen da, als ein das ganze Wesen der Gräfin durchflutender und durchwärmender Urtrieb, der dem Geliebten über alle Schranken hinweg entgegendrängt und allen Kummer durch Zuversicht immer wieder aufs neue besiegt. Auch diese Liebe liegt jenseits aller Moral, sie geht auf keine Bekehrungsversuche bei dem Ungetreuen aus, sondern strebt instinktiv einzig und allein nach der Wiedervereinigung. Klingt es nicht aus dem schwellenden Klarinettenthema in Bdur wie die Erinnerung an vergangene süße Stunden, die dann der Singstimme die Worte o mi rendi il mio tesoro — o mi lascia almen morir entpreßt? Daß diese Gräfin alles eher als eine Asketin ist, beweist der ganze zweite Teil der Arie von der Fermate ab. Er schlägt melodisch ganz neue Bahnen ein und wiederholt damit im Großen, was wir bei der Bildung der einzelnen Perioden im Kleinen beobachtet haben. Hier bricht das Pathos ihres eigentümlichen Liebesgefühls elementar hindurch, es ist eine einzige mächtige Temperamentswallung, ein Sich-

---

[1] I 67, 236. Dazu vgl. Bach, Temistocle I 3, Lucio Silla I 7, auch Sacchini, Creso (1765) III 9 (Arie der Ariene). Das jüngste Beispiel war wohl das Largo von Ph. E. Bachs Bdur-Sonate in der 5. Sammlung der Klaviersonaten von 1785. Auch bei Mozart selbst erscheint der Typus bereits früher öfter, so namentlich im Agnus Dei der Cdur-Messe (K.-V. 337, s. I 797), wo die Fassung noch ganz italienisch ist. [2] Die meisten übrigen Komponisten spinnen den Nachsatz aus dem Vordersatz heraus, so namentlich Gluck in dem Priesterinnenchor der Taurischen Iphigenie (Contemplez ces tristes apprêts) am Schluß des zweiten Aktes.

aussingen sehnsüchtiger Liebe, eingetaucht in den denkbar süßesten sinnlichen Wohllaut[1]. In dieser Seele ist kein Raum für galante Tändelei, und wenn die Gräfin sich später doch an der Intrige gegen den Gatten beteiligt, so tut sie es eben nur in der Hoffnung, auf diese Weise besser zum Ziel zu kommen. Sie trägt aber auch keinen Zwiespalt in ihrem Innern wie ihr Gatte und erweist sich damit als die stärkere Natur, der die seinige schließlich unterliegen wird — „stärker" freilich im dynamischen, nicht im moralischen Sinne.

Ganz anders ist die Liebe, von der Cherubin in seiner bekannten Canzone (11) Kunde gibt. Bei Beaumarchais steht hier eine echt französische, halb balladenhafte Romanze auf die Melodie des Marlboroughliedes[2]; da Ponte hat eine italienische Canzonetta daraus gemacht mit dem noch heute im italienischen Straßenliede sehr beliebten Thema cos' è l'amore? Die Apostrophierung der Frauen im Gedicht, die Gitarrenbegleitung durch das Pizzikato der Streicher[3] halten den Canzonettenton mit Glück fest. Aber Cherubin, der Verfasser, behandelt das Thema natürlich von seinem eigenen, uns von seiner Arie her bekannten Standpunkt. Freilich, was dort rein subjektiver Gefühlserguß gewesen war, das ist hier zum dichterischen Bild geworden. Die schmerzlich-süße Liebe, die dort gleichsam sich selbst in Tönen ausgesungen hatte, wird hier zum „Gegenstand", dessen sich die dichterische Erregung des Knaben zu bemächtigen sucht. So will es die Situation, und der Librettist hat denn auch mit den bewährten Bildern und rationalistischen Geistesblitzen aus der galanten Gesellschaftspoesie, wie gelare und avvampare oder ricerco un bene fuori di me nicht gespart. Auch Mozart folgt ihm, wenn auch diskret, und malt alle die Bilder des diletto und martir, des gemere, palpitar usw. leicht aus. Der eigentliche Kern sitzt jedoch weit tiefer. Hinter dieser Canzonetta lauert eine nur mühsam verhaltene Erregung. Schon der gleichmäßig fortskandierende Rhythmus, der unentwegte Gang des Basses und die reichere und bewegtere Harmonie deuten darauf hin, noch weit mehr aber die Bläser, die bei einem reinen Gitarrenliedchen zum mindesten überflüssig wären. Das Stück ist

[1] Wie wahr wirkt die Tonsymbolik des Auf- und Absteigens der melodischen Linie bei dem letzten o mi rendi il mio tesoro o mi lascia almen morir!

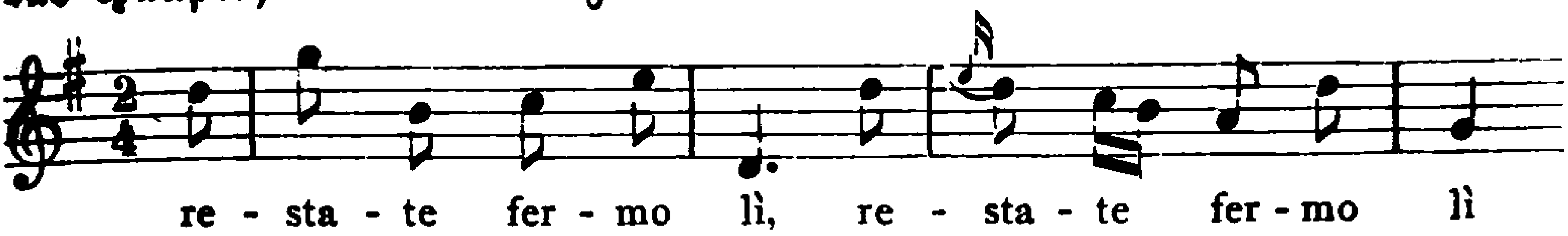
[2] Auch diese »timbres« sind uns von der opéra comique her bekannt, vgl. I 645.

[3] Die Bratschen gehen streng mit dem Baß, so daß also der primitive Charakter der Gitarrenbegleitung voll gewahrt bleibt.

der einzige richtige Sologesang im ganzen Figaro, der sämtliche Holzbläser solistisch vereinigt und außerdem noch zwei Hörner hinzufügt. An der Gesangsmelodie nehmen sie nur sporadisch teil, indem sie einzelne Konturen daraus aufgreifen und dann wieder fallen lassen. Im allgemeinen aber begnügen sie sich mit kleinen, ausdrucksvollen Phrasen, oft auch mit der bloßen Klangwirkung: es ist eine Sprache, deren Äußerungen sich unterhalb der Grenze des voll Bewußten halten. Die Bläser künden dem Hörer, was im Herzen des jugendlichen Dichters und Sängers vorgeht. Für den, der das Ohr dafür besitzt, rundet sich schon aus der Klangfarbe das Bild dieser verliebten Knabenseele zusammen: der naive Klang der Flöte, der elegische der Oboe, der sinnlich schwellende der Klarinette, der dunkel schmachtende des Fagotts und die ahnungsvolle Romantik der Hörner — sie alle lösen einander ab, kreuzen und vermischen sich und vereinen sich so zu einem Seelenbilde von unübertrefflicher Prägnanz. Der Ausdruck im allgemeinen ist der einer drängenden, schmachtenden Liebesempfindung, aus der sich hie und da stärkere Lichter herausheben. Was ist das z. B. für ein entzückender knabenhafter Ausbruch der Flöte und Oboe gleich auf das erste vedete und nel cor! Bei den Worten sospiro e gemo etc. nimmt der Ausdruck mit der Chromatik in Bässen und Oberstimmen eine dunklere, schmerzlichere Färbung an, und als hätten die Bläser schon zu viel verraten, setzen sie bei der Rückkehr in den Anfang sofort wieder aus: Cherubin hat seine Fassung zurückgewonnen. Man beachte den feinen Unterschied zwischen seinen beiden Gesängen in der Wirkung auf die Frauen: der erste ist echter, aber auch ungebändigter und knabenhafter und mag deshalb auf ein Frauenherz mehr belustigend als bestrickend wirken, um so gefährlicher ist dagegen der zweite, der bei gleicher Intensität des Gefühls mehr äußere Kultur entfaltet.

Tatsächlich zeigt sich auch gleich die Wirkung auf Susanne in deren nächster Arie (12). Es ist kein Charakter-, sondern ein Situationsstück, das die Verkleidung des Pagen behandelt, also in letzter Linie ein Absenker französischen Geistes, und dem entspricht die führende Rolle des Orchesters, das die einzelnen Vorgänge schildert, während die Singstimme zum großen Teil deklamatorisch gehalten ist: das Heranwinken des Pagen gleich am Anfang, dann seine ungeschickten Bewegungen in der ungewohnten Tracht (pian pian or via giratevi; la faccia ora volgetemi), seine verliebten Blicke nach der Gräfin

hin, seine kleinen Schrittchen (vedremo poscia il passo), ja selbst das Hauptthema des Ganzen:



wurzelt deutlich in einer äußeren Gebärde: Susanne hebt den Finger auf und senkt ihn dann (bei dem Nonensprung) deutend nach der Stelle, wo Cherubin hintreten soll. Sehr anmutig ist die Umdeutung am Schluß, wenn sie beim Anblick des hübschen Jungen zu dem Schlusse kommt: se l'amano le femmine, han certo il lor perchè! Und wie fein ist es in diesem Falle durch das entzückende Geflüster Susannes zur Gräfin hinüber vorbereitet! Dieses Thema ist der immer wiederkehrende Refrain des Satzes, der somit abermals jene freie Mozartsche Rondoform aufweist. Aber auch hier spielt sich hinter der äußeren Tonmalerei noch eine kleine Herzensgeschichte ab. Susanne müßte nicht das temperamentvolle, sinnenfrohe Geschöpf sein, das sie ist, wenn ihre Sinne bei dieser Verkleidungsprozedur nicht selbst in Wallung gerieten; der hübsche junge Bursche gefällt ihr immer besser. Ihre Triolenmelodik am Schluß und vor allem der folgende holde Gruß in den Bläsern klingen doch recht verräterisch. Aber das alles vollzieht sich echt Mozartisch, d. h. mit der natürlichen Anmut der Jugend, die sich zur Jugend hingezogen fühlt, ohne jeden Beigeschmack lüsterner Erotik, in der eine gewisse Moderne „der Liebe wahrstes Wesen" zu erkennen scheint. Figaro mag um die Treue seiner Braut nach wie vor unbesorgt sein.

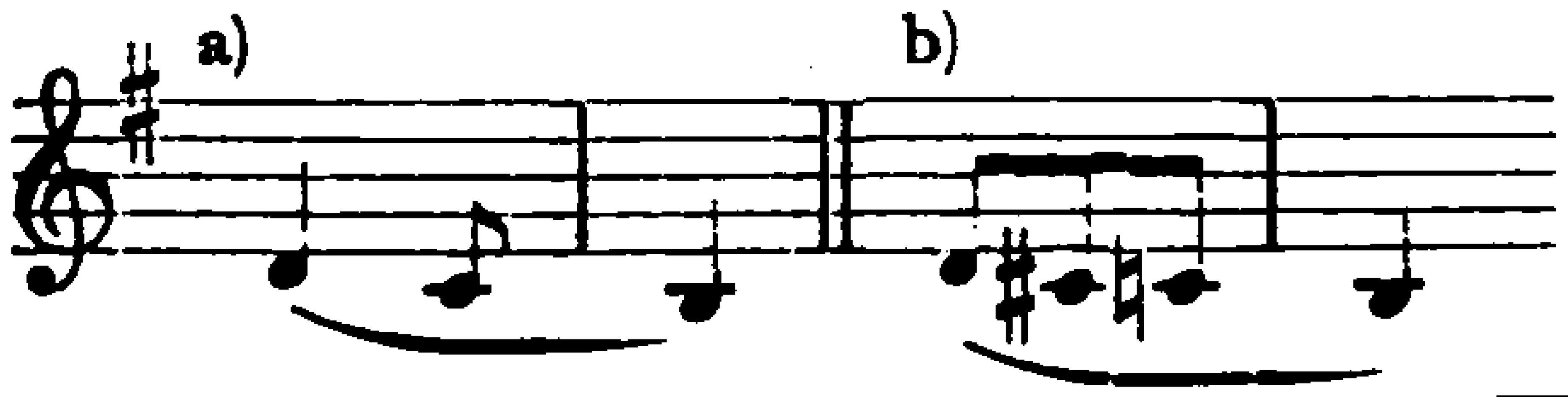
Das Terzett (13) unterscheidet sich von seinem Vorgänger (7) durch seinen mehr lyrischen Charakter, der auch seine Form bestimmt hat: Dreiteiligkeit mit variiertem Dakapo. Die Situation bleibt von Anfang an dieselbe und hält alle Drei andauernd unter fieberhafter Spannung, die auch nicht gelöst wird, sondern in den verschiedensten Erscheinungsformen bis zum Schlusse anhält. Verschieden ist nur die Art, wie die einzelnen Personen des Druckes Herr zu werden suchen. Mit einem trotzigen, aus Paisiello stammenden[1] Motiv geht der Graf zum Angriff vor und ruft alsbald den ersten der lastenden Orgelpunkte hervor, die für die Stimmung dieses Stückes charakteristisch sind; der zweite, durch die chromatischen Mittelstimmen noch ver-

[1] I 488.

schärfte, folgt gleich bei den Worten der Gräfin un' abito da sposa provando ella si sta und führt hier sehr bald zu einem ernsten Grade der Beklemmung (bei der Wendung nach Gmoll). Er wirkt um so mehr, als das gräfliche Paar unter allen Umständen die äußere Form zu wahren sucht; liegt doch dem Ganzen der Menuettrhythmus, das Symbol der gesellschaftlichen Etikette, zugrunde. In der seltsam erregten Stelle in Emoll mit dem in Sequenzen absteigenden Baß und den Sforzatos in den Geigen beginnt es bereits bedenklich zu knistern[1]. Da gelingt es Susanne, die hier überhaupt alle ernsten und tiefen Seiten ihres Wesens hervorkehrt, die Spannung auf kurze Zeit zu lösen: in jener schmerzlich aufsteigenden chromatischen Koloratur, nach der die atemversetzende Bewegung plötzlich stockt, um unter Susannes Führung einer zart verträumten Partie Platz zu machen. Im Text redet Susanne von ihrem Entschluß, alles zum Guten zu wenden, die Musik aber verheißt bereits Erfüllung, und sehr poetisch ist es, wenn diese schöne Melodie gleich darauf von der geängsteten Gräfin übernommen wird[2]. Freilich ist es nur ein kurzer Lichtstrahl, und bei der Wiederholung im dritten Teil nimmt auch diese Stelle eine getrübtere Färbung an: die Zuversicht ist entschieden kleinlauter geworden. Das ganze Stück aber ist wiederum alles andere als buffomäßig im Sinne der Italiener. Für diese wäre der imbroglio, die nervenkitzelnde Situation, die Hauptsache gewesen, und höchst wahrscheinlich hätte die in die Enge getriebene Gräfin ohne Erbarmen die Zeche bezahlen müssen, während Susanne mit spöttisch-koketter Überlegenheit über das Ganze hinweggetänzelt wäre. Mozart kennt dagegen auch hier keine Konvention. Bei ihm zieht die peinliche Situation weder den Grafen noch die Gräfin ins Niedrig-Komische herab, und vollends Susanne tritt nicht als Richterin, sondern als Helferin ihrer Herrin auf. Sie erfaßt also den Konflikt, der sich hier anspinnt, sofort in seinem ganzen Ernste, ohne jede selbstgefällige Tändelei. Auch hier ist an die Stelle des Starren, Maskenhaften das Individuelle, Menschliche getreten.

[1] Die Stelle ist verwandt mit einer Partie des Quartetts aus Grétrys Fausse magie Sc. 11. [2] Die Gräfin hatte in dem Stück beim Zusammensingen ursprünglich die oberste Stimme, was Mozart später zugunsten Susannes geändert hat, dabei wurden auch verschiedene Änderungen im Text nötig. Das ist offenbar durch die Rücksicht auf die Sängerinnen veranlaßt worden. In den beiden Finales war diese Frage bereits bei der Ausarbeitung entschieden.

Das Duettino (14) ist in seiner ursprünglichen Gestalt[1] um zehn Takte (zweimal vier und einmal zwei) länger gewesen, als es in der Gesamtausgabe vorliegt. Die Verkürzung ist indessen schon im Autograph durch Einklammern mittelst Rotstift vermerkt. Ob wir hierin Mozarts Hand erblicken dürfen, ist nicht sicher, auch läßt sich über die Berechtigung der Kürzungen immerhin streiten, zumal bei dem zweiten Viertakter. Denn er enthält textlich die für später wichtigen Worte Cherubins un vaso o due di fiori, più mal non avverrà, und bringt auch musikalisch nach dem drängenden Aufstieg der sechs vorhergehenden Takte eine drastische Entladung in der hohen Lage des Orchesters, die man vom dramatischen Standpunkte aus nur ungern vermißt. Die beiden früheren Kürzungen mag man dagegen mit Rücksicht auf die gespannte Situation, die kein Verweilen duldet, wohl anerkennen. Das Duett ist wiederum ein Situationsstück in französischem Geiste mit durchlaufendem Orchester. Diesmal enthält jedoch das motivische Material nur ein einziges Thema mit seinen beiden Untergliedern (Takt 1[2] und 3—4), die in der mannigfaltigsten Weise durchgeführt werden. Die Begleitung besteht nur aus Streichern, der Vortrag bleibt pp bis zum Schlusse, wo in einem jähen Crescendo der zu Sechzehnteln gesteigerten Begleitung Cherubins Sprung durch das Fenster erfolgt. Die Singstimmen aber ergehen sich in hastigen, mehr deklamierten als gesungenen Phrasen; nur einmal, gegen den Schluß, bei Cherubins Worten pria di nuocerle in foco volerei etc. findet sich ein Anflug eines stärkeren Pathos (in Gmoll), der uns plötzlich wieder einen flüchtigen Einblick in Cherubins Seele verstattet. Bei aller Kürze ist das Stück eines der originellsten der ganzen Partitur, voll atemversetzender, prickelnder Erregung, durch allerhand kleinere und größere Spannungen belebt, wie z. B. die oben erwähnte; man vergleiche ferner auch den Wechsel in der die halbe Note des Hauptthemas begleitenden Mittelstimme zwischen der einfachen und der chromatischen Form:



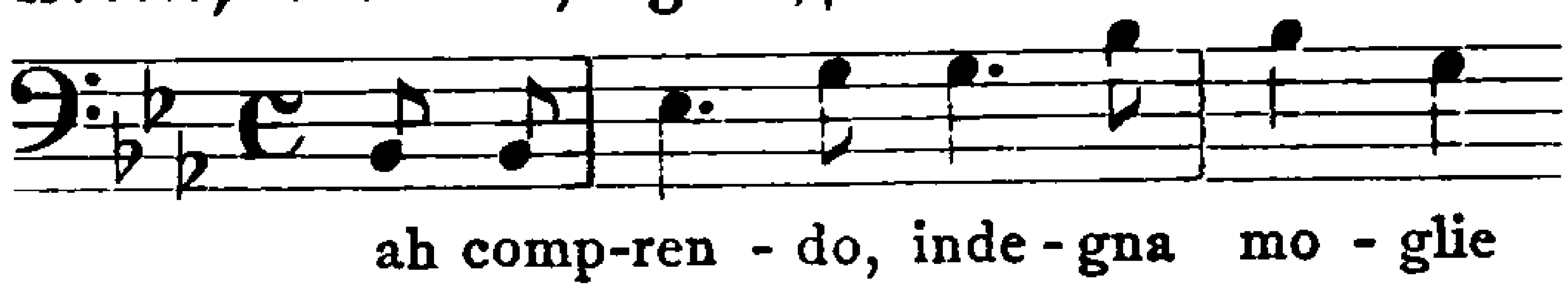
[1] Abgedruckt im Anhang der Partitur der G.-A. S. 403 ff., vgl. K.-V. S. 80. Mozart scheint noch eine andere Fassung geplant zu haben, von der einige Takte mit der Überschrift Atto 2do Scena 3 in vece del Duetto di Susanna e Cherubino erhalten sind (K. V. S. 80). [2] Dasselbe Thema liegt dem Finale der Ddur-Sinfonie (K.-V. 504) aus dem Jahre 1786 zugrunde.

An den schauspielerischen und musikalischen Vortrag stellt gerade diese Nummer besonders große Ansprüche; jede Unebenheit, jede Schwere stört die Gesamtwirkung empfindlich.

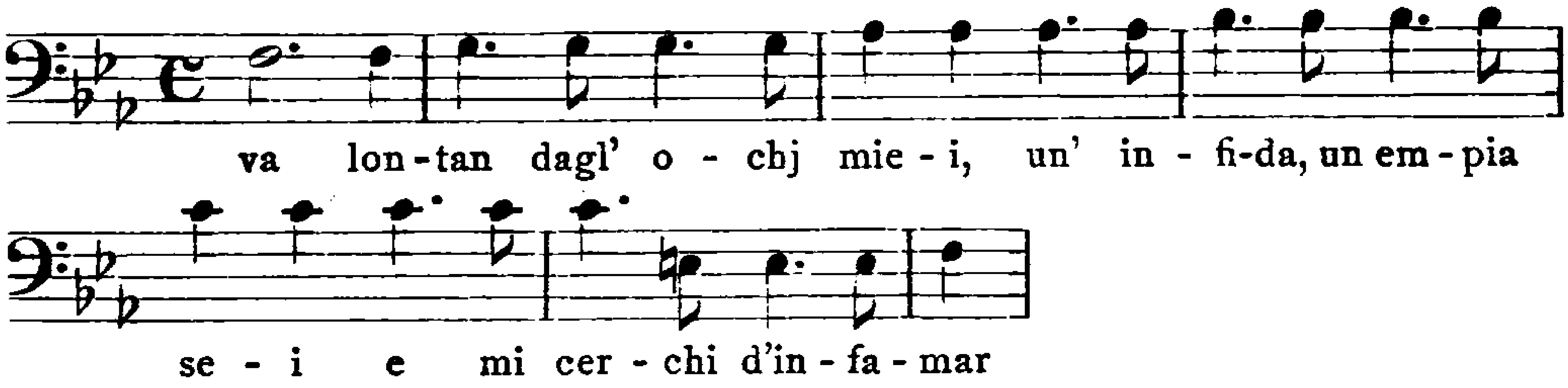
Mit der Rückkehr des gräflichen Paares beginnt das erste Finale (15), das mit Recht bis auf heute als ein Höhepunkt seiner Gattung betrachtet wird. Welchen Anteil Mozart an seinem dichterischen Aufbau hat, wissen wir nicht, auf alle Fälle aber ist hier von da Ponte die dichterische Grundlage gelegt worden, auf der jenes dramatisch-musikalische Kunstwerk überhaupt erst möglich war. In diesem großen Komplex ist ein geradezu idealer Ausgleich zwischen Drama und Musik geschaffen. Der dramatische Fortgang vollzieht sich in fortwährender Steigerung, ohne jeden toten Punkt, und gestattet doch der Musik nicht allein die freieste Entfaltung, sondern fordert sie geradezu heraus. Da ist schon rein äußerlich der beständige Zuwachs der Personenzahl mit jedem Abschnitt, der von der Zweistimmigkeit bis zur Siebenstimmigkeit führt. Aber diese Steigerung des äußeren Klangs dient doch, so wirksam sie auch schon vom rein musikalischen Standpunkt sein mag, von Anfang an den Zwecken des Dramas. Dieses entwickelt sich in acht selbständigen Abschnitten, von denen jeder einzelne einen Knoten schürzt und auch bis zu einem gewissen Grade löst, doch so, daß die Lösung von dem folgenden Abschnitt immer wieder umgeworfen und durch eine neue Verwicklung verdrängt wird. Das hat natürlich stets eine neue Gruppierung der handelnden Personen zur Folge. Jeder dieser Abschnitte ist aber zugleich auf eine bestimmte, dem musikalischen Ausdruck besonders günstige Grundstimmung angelegt und dauert gerade lange genug, daß die Musik imstande ist, sie mit ihren formalen Mitteln zu erschöpfen. Das Problem der Einheit innerhalb der Mannigfaltigkeit ist in jedem Satz geradezu vollendet gelöst. Denn die einzelnen Charaktere sind in fortwährender Bewegung; sie entwickeln sich sozusagen beständig aneinander weiter, dem Schlage folgt sofort der Gegenschlag, und neben dem Gesamtcharakter jedes Abschnittes geht die schärfste Individualcharakteristik her. Ein kleines Meisterstück der Librettistik ist die Umgestaltung des Beaumarchaisschen Aktschlusses: da Ponte schließt mit dem Höhepunkt der Erregung, der beim Dazwischentreten der Partei Marzellines eintritt, und hat alle bei Beaumarchais noch folgenden Verhandlungen zwischen Susanne und der Gräfin über das Stelldichein im Garten gestrichen. So ballt sich das Ganze schließlich

zu einem echt lustspielmäßigen Knäuel von Verwirrungen zusammen, der trotz der argen Verlegenheit der Partei Figaros keine endgültige Lösung findet und den Hörer in vollster Spannung entläßt.

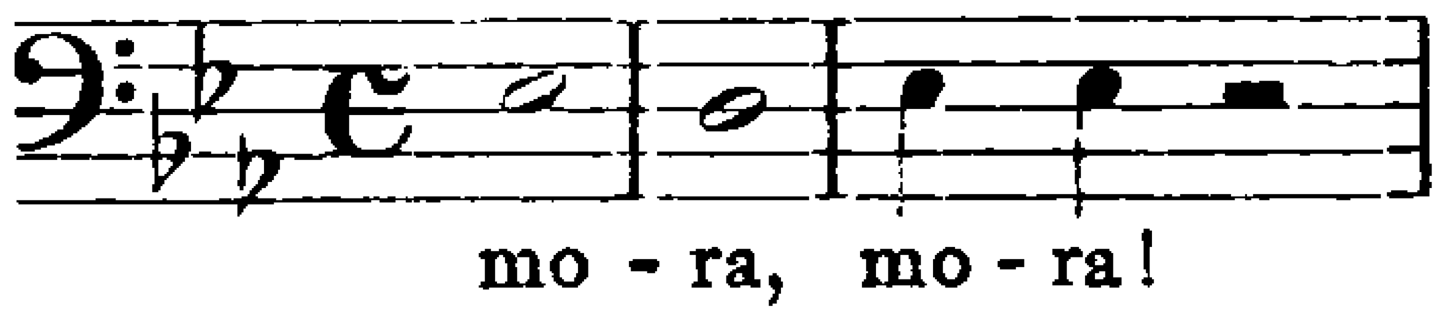
Der erste Abschnitt, das Duett zwischen Graf und Gräfin, spitzt die Lage gleich dergestalt zu, daß eine Katastrophe unvermeidlich scheint. Der Graf ist vor Zorn und Eifersucht kaum mehr Herr seiner selbst, die Gräfin dagegen wird zwischen den Gefühlen bitteren Gekränktseins und blasser Furcht vor dem Rasenden hin und her geschleudert. Während ihr Gesang sich zumeist in ängstlich flatternden Phrasen bewegt[1], tritt er mit harten, trotzigen Rhythmen auf, so gleich mit folgendem Motiv, das er ihr gleichsam vom Munde reißt:



und das als einziges von allen mehrfach wiederholt wird. Denn der Graf verbraucht in seiner fessellosen Leidenschaft eine ganze Menge von Motiven, die ihn mehr und mehr an die Grenze des tragischen Pathos führen. Ausbrüche der Wut, wie z. B.:



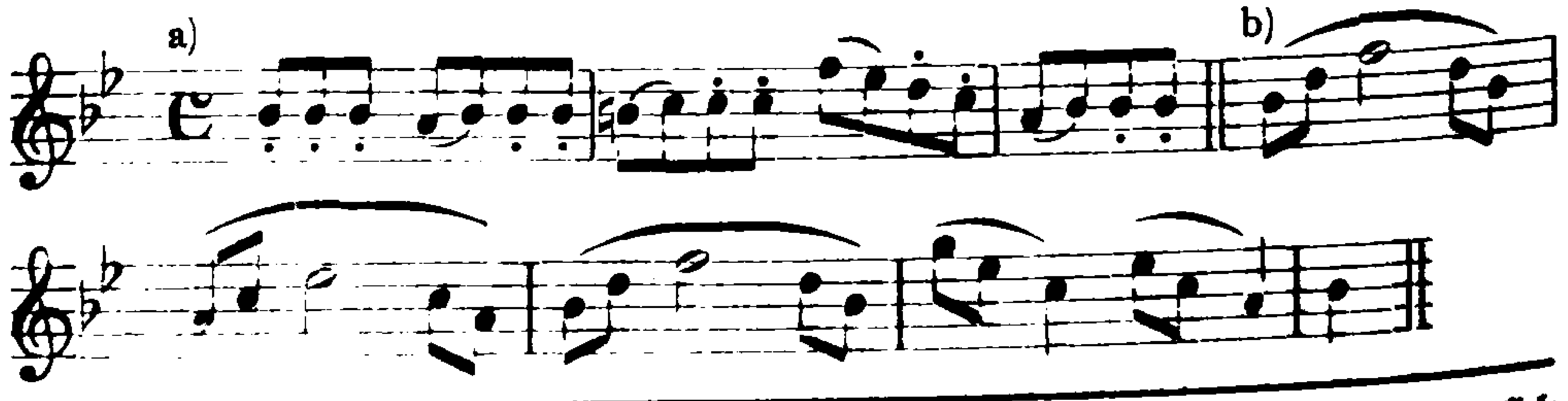
oder gar das gärende:



mit den züngelnden Bläserskalen streifen schon fast an die Sphäre Othellos. Aufs schärfste führt die Musik die Gegensätze manchmal aufeinander, wie z. B. bei dem barschen Quà la chiave des Grafen mit vollem Orchester und der Antwort der Gräfin egli è innocente mit den rührenden Bläserklängen. Das Stück ist vollständig frei zweiteilig, nur die Schlüsse der beiden Teile entsprechen einander. Knirschend dreht sich am Schlusse dieses düster-leidenschaftlichen Bildes der Schlüssel im Schlosse. Die Überraschung über das Erscheinen

[1] Hier erscheint bei den Worten Mi fa torto quel trasporto auch jenes Piccinnische Motiv, das Mozart schon in der Finta giardiniera gebracht hatte, s. I 473.

Susannes wird nun ähnlich wie im Terzett (7) zunächst durch ein leises, ratloses Auslaufenlassen des letzten Motives mit folgender Generalpause gekennzeichnet, nur daß hier noch eine entschiedene Modulation stattfindet. Die beiden nächsten Abschnitte verhalten sich zueinander wie Vorbereitung und Erfüllung. Beide stehen im denkbar schärfsten Gegensatz zum Vorhergehenden. Das wilde Pathos schlägt in ironischen Humor um. Zum erstenmal setzt den Grafen seine zügellose Leidenschaftlichkeit seiner Frau gegenüber ins Unrecht, aber auch diese fühlt sich durchaus nicht frei von Schuld. Zunächst wirkt allerdings in dem Molto andante (B dur 3/8)[1] die Situation durch ihre eigene Wucht. Aus dem Motiv des Orchesters klingt's wie aussetzender Herzschlag[2], auch Susanne paßt sich mit vollendeter Verstellungskunst der Situation an, indem sie auf eine unschuldige, an das deutsche Lied anklingende Melodie die völlig Ahnungslose spielt — tritt sie doch „tutta grave" aus dem Kabinett. Und wieder drückt ein langer Orgelpunkt das lastende Staunen der Übrigen aus, indes oben im Sopran sich die Schelmin in kichernden Triolen des gelungenen Streiches freut. Aber erst der dritte Abschnitt (Allegro B dur C) zieht die Folgerungen aus der veränderten Lage. Klare Verhältnisse werden freilich nicht geschaffen, und namentlich das gräfliche Paar fügt sich nur mit halbem Herzen. Der Graf muß seine Gattin versöhnen, ohne innerlich überzeugt zu sein, und ihr wird hinwiederum die Freude des Verzeihens durch das drückende Gefühl der eigenen Schuld getrübt. Susanne endlich setzt ihr Mittleramt teils belustigt, teils in wirklicher Ergriffenheit fort — kurz, die Gedanken und Empfindungen sind in fortwährendem Schwanken, und die Musik hat darum vollste Gelegenheit, ihre Kunst, den Hörer zwischen den Zeilen lesen zu lassen, nach allen Seiten zu entfalten. Daß Mozart die Szene mit dem Auge des Humoristen ansah, beweisen schon die beiden Hauptmotive des Satzes:



[1] Nicht Andante con moto, wie früher gedruckt war. [2] Über die Parallele dieser Szene mit Grétrys Amant jaloux vgl. I 666.

Beide sind Piccinnischer Abkunft[1]. Aus jenem klingt's trotz seinen beiden scharfen Vorhalten wie heimliches Gekicher, dieses aber, das zuerst auf Susannes Worte più lieta, più franca erscheint, wird trotz allen auch ihm anhaftenden schelmischen Zügen doch mehr und mehr zum Träger des Versöhnungsgedankens. Es ist das einzige Motiv, das wirklich, und zwar nach allen Regeln der Kunst, durchgeführt wird. Es begleitet Susannes Zureden zum Guten, wie den kleinen Krieg zwischen den beiden Gatten mit seinem Trotz und seinem Schmollen, aber auch seinen verstohlenen Liebesblicken und seiner Sehnsucht nach Versöhnung, und senkt sich schließlich bei den Worten aller Da questo momento etc. als Friedenstaube herab. Aber dieser Sieg wird nicht ohne Rückschläge errungen. Zwischen jene Hauptmotive mischen sich allerhand Episoden ein, in denen der ganze schillernde Humor der Lage zum Ausdruck kommt. Da ist gleich im neunten Takte das wilde Schleifermotiv: der Graf braust auch jetzt wieder jäh auf, gewiß nicht aus Reue, sondern aus Wut darüber, hereingefallen zu sein; wie gequält klingt doch darauf seine erste Bitte um Entschuldigung, aus der schließlich abermals sein ganzer Trotz herausfährt! Und wie köstlich wirkt der Redeschwall, mit dem ihm die beiden Damen den Kopf waschen (Le vostre follie non mertan pietà!)! Aber bald darnach wird der Graf bedeutend kleinlauter (quell' ira, Susanna, m'aita a calmar); die Sache spitzt sich von jetzt ab zu einem Zwiegespräch zwischen ihm und Susanne zu, wobei diese Gelegenheit nimmt, an ihrem Gegner tüchtig ihr Mütchen zu kühlen[2]. Schließlich hat sie ihn doch so weit, daß er ihr ihre Bitte einfach nachsingt (Signora! — Rosina!). Mit dem Zusammensingen in As dur auf das Motiv b (Confuso, pentito) sind wir der Versöhnung bereits sehr nahe. Da rührt der Gedanke an den Pagen dem Grafen nochmals die Galle auf, die Gegensätze wiederholen sich, nur verschärft; sehr fein ist, daß Susanne nunmehr auch der Gräfin auf jenes Scheltmotiv eine kleine Standrede über das Los der Frauen den Männern gegenüber hält. Und nun erfolgt die Wendung in echt Mozartscher Weise in jener bereits erwähnten Stelle (da questo momento), wo sich die Stimmen mit einem Male in einfachster Homophonie zusammenfinden unter geheimnisvollen Bläserharmonien und beschwichtigendem, fast verklärtem Niedersteigen des Motives b. Es ist, als

[1] I 426ff. [2] Zu diesem Scheltmotiv vgl. Guglielmi I 444.

senkte sich ein sanfter Schleier auf all die unruhvollen Herzen hernieder, als öffnete sich ihnen plötzlich der Ausblick in ein Paradies des Friedens, in dem alles Vergangene wie ein böser Traum hinter ihnen liegt. Das ist so unitalienisch wie nur möglich.

Die formale Gestaltung ist abermals höchst eigentümlich. Im Grunde liegt ein völlig freies Rondo vor, dessen einzelne Episoden dem Gang der Handlung entsprechend frei variiert werden, während die Hauptthemen, namentlich b, auf längere Strecken wirklich durchgeführt werden, allerdings ebenfalls nicht in rein musikalischer, sondern in dramatischer Tendenz. Bemerkenswert ist endlich auch der harmonische Gang des Stücks. Die Dominante (Fdur) wird nur am Anfang berührt, im allgemeinen herrschen die Tonarten der Unterdominante, Es- und Asdur vor — eine Seltenheit bei dem damaligen Mozart, die sich hier aus der trüben, schwankenden Stimmung des Ganzen erklärt. Denn diese bildet die Grundlage des Ganzen: es ist eine beständig flutende Bewegung, die sich selbst immer wieder aufscheucht und doch nie zum Ziele führt. Auch der Schluß macht nicht den Eindruck einer vollen, realen Lösung, sondern wirkt mehr wie ein Exkurs ins Traumhafte, Unwirkliche, das durch die vorhergehende starke Spannung psychologisch wohl motiviert ist, aber keine Gewähr der Dauer in sich trägt.

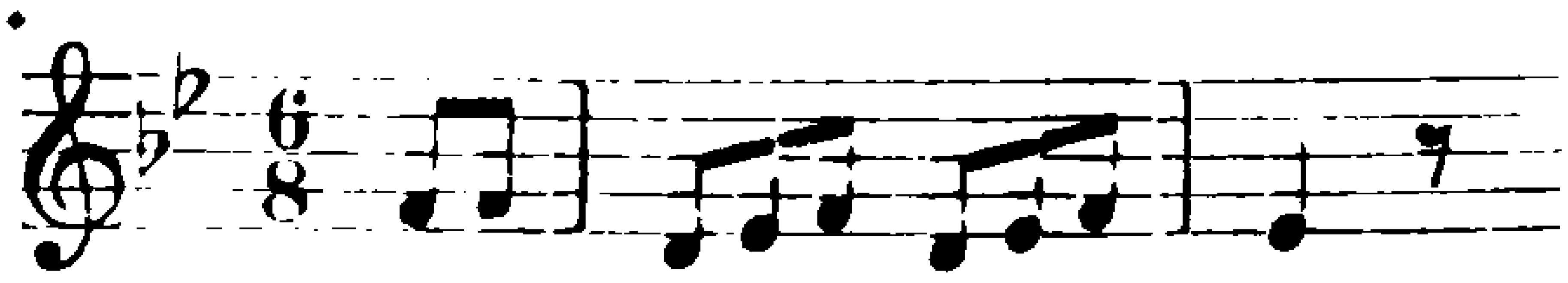
Nun platzt der ahnungslose Figaro mit seinem hellen Gdur herein und verschiebt die Lage damit von Grund aus (Allegro con spirito Gdur $^3/_8$). Auch hier wird zunächst die neue Situation ganz objektiv geschildert. Die Musik nimmt sich wie eine ausgelassenere Fortsetzung des früheren Bauernchores (8) aus; übermütig schmettern die suonatori ihre Juchzer zwischen Figaros Rede hinein. Aber bald erfolgt die Rückwirkung auf die Anwesenden; plötzlich dämpft der Graf den Jubel ab, ohne sich um Figaros aufgeregten Zwischenruf la turba m'aspetta zu kümmern, und bremst das Ganze mit einem unheimlichen Triller. Damit beginnt die Stimmung bereits recht schwül zu werden. Instinktiv findet sich Figaro, der sofort merkt, daß hier etwas nicht im Lote ist, mit den beiden Damen zu einer Gruppe zusammen, deren innere Unsicherheit in dem plötzlichen Forte auf com' ha da finir? explodiert, während der Graf, vom Fagott unterstützt, die Führung übernimmt. Die eigentlichen Folgerungen aus der durch Figaros Erscheinen geschaffenen Lage zieht aber erst der fünfte Abschnitt (Andante Cdur $^2/_4$), der sich somit zum vierten verhält wie

der dritte zum zweiten. In dem Grafen wirkt zwar immer noch die Versöhnungsstimmung nach, aber er kann es sich doch nicht versagen, den Figaro wegen des Briefchens, das ihm die ganze Suppe eingebrockt hat, gehörig ins Gebet zu nehmen und bei der Gelegenheit seine Hochzeit zu verzögern. Höchst leutselig, freilich stark ironisch fragt er ihn im Tone der Leute aus dem Volke[1] nach dem Briefe. Figaros vorsichtige Antwort nol conosco begleitet das Orchester mit einem vielsagenden Schmunzeln, und nun beginnen die angelegentlichen Bemühungen der beiden Damen, ihm beizubringen, daß der Scherz bereits erledigt sei; das Orchester begleitet hier mit ganz unmißverständlichen heimlichen Winken. Im Folgenden ist namentlich das barsche Einfallen aller Instrumente auf den Nachsatz des Hauptthemas bei den Worten des Grafen Tu c'intendi? già capisci? bemerkenswert. Figaro benimmt sich wie ein vollendeter Diplomat; überhaupt ist die ganze Art, wie sich hier die einzelnen Parteien gegenseitig behutsam behorchen, ein Muster feinen Lustspielhumors. In einem Schlußsatze von einer merkwürdig strengen Stimmführung über einem Orgelpunkt erfolgt die innerliche Verständigung der drei Verbündeten. Ein leichtes Geplänkel zwischen dem Grafen und Figaro und ein schalkhaft scheltendes Gekicher der Damen leitet zum Anfang zurück, wo Figaro nun mit der Melodie des Grafen keck auf seine Hochzeit zu sprechen kommt, um, wie er sagt, die Komödie zum gebührenden Ende zu führen. Jener polyphone Satz breitet sich nun in mehrfacher Wiederholung auf alle Vier aus. Wiederum senkt sich eine jener geheimnisvollen Stimmungen auf das Ensemble herab, der sich auch der Graf nicht mehr zu entziehen vermag; die weiche Fürbitte der beiden Frauen lullt ihn ein, und nur ganz in der Tiefe seines Herzens regt sich der Wunsch nach dem erlösenden Erscheinen Marzellines.

Aber statt ihrer stellt sich im sechsten Abschnitt (Allegro molto F dur C) der betrunkene Gärtner Antonio mit seinem zerbrochenen Nelkentopf ein. Der feine Ton des letzten Satzes weicht einer bis an das Burleske streifenden Derbheit. Kein Wunder darum, wenn sich die Musik wieder stark der italienischen Buffosphäre nähert, von den Schleifern des Anfangs ab bis zu der rollenden Triolenorgie, die im Orchester fast das ganze Stück beherrscht, beides deutliche Symptome für den angesäuselten Zustand des neuen „Helden", der

[1] I 431.

denn auch längere Zeit braucht, bis er mit seinem Berichte beginnen kann. Er bringt ihn auf einem großen Orgelpunkt mit tölpelhafter Hast vor, wie überhaupt die Melodik in diesem Abschnitt ein höchst turbulentes, realistisches Gepräge trägt. Ganze Strecken lang ist es nur die Dynamik, die die inneren Vorgänge andeutet, so bei dem echt gräflichen Aufflammen der Leidenschaft bei Cosa sento?, dann gleich darauf bei der erwachenden Angst der Partei Figaros und ihren krampfhaften Versuchen, den Trunkenbold niederzuschreien und das immer drohender werdende Verhör Antonios durch den Grafen zu stören. Da läßt Figaro seine Bombe platzen; in gewaltigem Crescendo verkündet er: sono io stesso saltato di lì. Hier hört sogar das Triolengerassel zugunsten des zuckenden Schleifermotivs auf, und kostbar ist es, wie auf die halb erstaunte, halb pfiffige Frage des Gärtners come mai diventasti si grosso die Orchesterbewegung zum ersten Male in dem Satze überhaupt aussetzt. Allerdings faßt sich Antonio gleich darauf wieder, die Hetzjagd beginnt aufs neue, und je drangvoller sie wird, desto mehr scheinen dem Figaro die Schwingen zu wachsen. Mit einem auch aus dem Don Giovanni bekannten Unisonomotiv ironisiert er den hartnäckigen Gegner, was dieser allerdings in seiner täppischen Einfalt durch einfaches Fortsetzen jenes Motivs gar nicht übel pariert. Nun kommt aber noch die gefährlichere Auseinandersetzung Figaros mit dem Grafen selbst. In zwei schweren Orgelpunkten, unter fieberhafter Erregung spinnt Figaro sein Lügengewebe weiter, biegt dann aber plötzlich die Spannung um und schildert in echter Schelmenart und zum Greifen deutlich seinen Sprung aus dem Fenster und die ach! so schmerzliche Verrenkung seines Fußes. Die Form ist in diesem Stück die denkbar lockerste; einzelne Partien werden zwar wiederholt, aber ganz nach dem Belieben des Dramatikers. Ganz anders steht es in dieser Hinsicht mit dem siebenten Abschnitt (Andante ma non troppo B dur 6/8), einem Satze von fast hundert Takten, der ausschließlich von dem pochenden Orchestermotiv:



beherrscht wird. Das Orchester beschränkt sich also hier auf die Wiedergabe des allgemeinen Stimmungshintergrundes, ohne auf Einzelheiten der Handlung einzugehen. Es ist eine bis zum Bersten gesteigerte innere Spannung, die doch zu keiner Entladung führt, und dabei in

ihrer Zurückhaltung weit beklemmender als im vorhergehenden Satze mit seinen physisch weit derberen Ausbrüchen. Des Grafen seelischer Druck ist bedeutend gewachsen, der Verdacht gegen seine Gattin nicht nur neu geweckt, sondern auch durch den Gedanken, daß sie sich mit seiner Dienerschaft gegen ihn verschworen, noch bedeutend verschärft. Figaro aber, kaum der einen Falle entronnen, sieht sich plötzlich in eine zweite verstrickt, aus der ihn die beiden Frauen nur mit höchster innerer Erregung lösen können. Am Schlusse ist der Graf am Ende seiner Weisheit angelangt: er weiß überhaupt nicht mehr, was er von der ganzen Situation halten soll. Bei Sätzen wie diesem tun wir gut daran, uns zu erinnern, daß bei einer Oper, und zumal bei einer komischen[1], neben dem Dichter und dem Musiker auch der Darsteller seine Rechte fordert. Nicht umsonst kommt gerade Mozart immer wieder auf die Wichtigkeit der „Aktion" zurück. Er drückt in seiner Musik durchaus nicht immer den vollen Affekt aus, sondern regt ihn zu Zeiten nur an und überläßt es dem Sänger, ihn in möglichst freier Tätigkeit durch rhetorisch-mimische Ausführung vollends fertig auszumalen. Wohl hält er ihn dabei unsichtbar so fest am Zügel, daß er ihm seinen Grundriß nicht verwirren kann, aber er rechnet doch so stark mit seiner selbständigen Mitwirkung, daß das Bild ohne sie unfertig bleibt. Das vergißt der nur zu leicht, der Mozartsche Opern allein nach der Partitur und nicht nach der lebendigen Aufführung beurteilt. Namentlich in der nachmozartschen Oper hat es Komponisten genug gegeben, die den ganzen Affekt, und zwar in beständiger Hochspannung, ausschließlich dem Musikalischen anvertrauten. Sie schreiben dem Sänger auch die kleinste Schattierung in Ausdruck und Gebärdenspiel vor und machen ihn zur Puppe in ihren Händen. Auf diese Weise hat das Musikertum ja wohl eine gründliche Rache an seinen früheren Unterdrückern genommen, aber nicht zum Segen des musikalischen Dramas. Mozart stellt in dieser Hinsicht ein vollendetes Gleichgewicht dar. Gerade darin zeigt sich, daß er nicht allein ein großes musikalisches, sondern ein überragendes dramatisches Genie war: er weiß, wenn es das Drama erfordert, den Musiker zugunsten des Darstellers zurückzuhalten. Er weiß aber als feiner Kenner der Wirklichkeit zugleich auch, daß das Wesen eines Menschen sich nicht in beständigem Überschwange des Affekts äußert, wenn er seinen Intentionen nachjagt. Selbst die leidenschaftlichsten

[1] I 402.

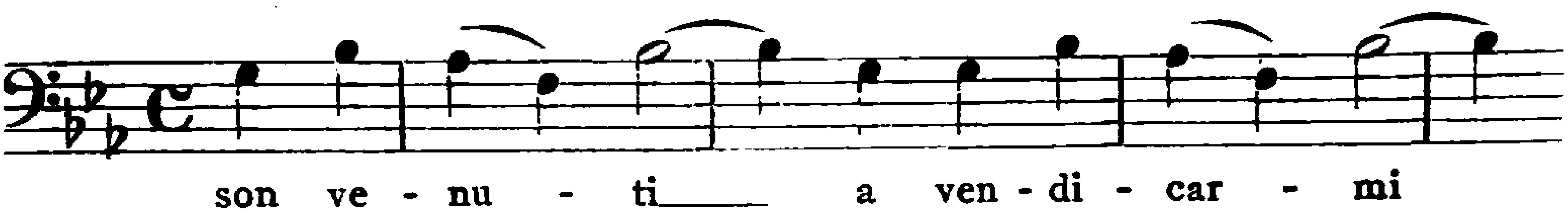
Menschen haben, wenn sie nicht gerade personifizierte Leidenschaften sein sollen, ihre Augenblicke und Stunden, wo wir sie im Gewande des Alltags, in gleichgültiger Berührung mit anderen sehen, wo sie sich benehmen wie jeder andere. Man sehe sich daraufhin nur einmal Shakespeares Tragödien an. Daß die komische Oper noch weit stärker mit diesem Momente rechnet, ist ganz natürlich, und es ist ihr namentlich in neuerer Zeit oft genug zum Verhängnis geworden, daß sie durch die Technik des ernsten Wagnerschen Musikdramas sich verleiten ließ, ihre Charaktere beständig in gesteigertem Affekt vorzuführen, womöglich durch jedes Wort, jede Rede die Spannung zu vermehren und affektlose Partien mit dickem instrumentalem Pathos anzufüllen[1].

Szenen dieser Art, wo trotz aller feinen Arbeit der Musiker dem Darsteller den Vortritt läßt, haben wir im Figaro schon mehrfach getroffen (z. B. 5, 14); auch in unserem Abschnitt hält die Musik lediglich die schwüle Spannung des Ganzen fest. Sie gibt den Darstellern ihre Aufgabe nur in den allgemeinen Grundzügen an, läßt ihnen aber in der Ausführung volle Freiheit und nimmt vor allem die Aufmerksamkeit des Zuhörers nicht derart in Beschlag, daß sie sich nicht der Handlung, dem beständigen geheimen Bearbeiten Figaros durch die Frauen und seinem listigen Eingehen darauf, voll zuwenden könnte.

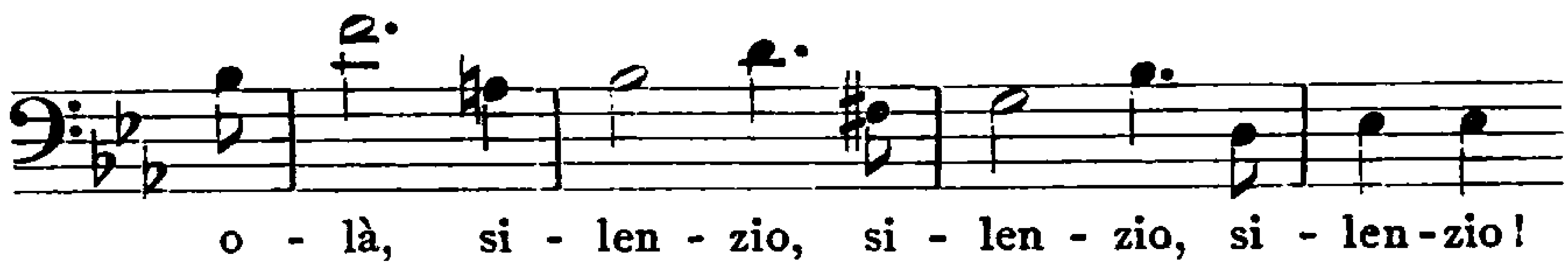
Anders steht das Verhältnis beim letzten Abschnitt (Allegro assai Esdur[2] C, dann Più moto und schließlich Prestissimo), dem längsten des ganzen Finales. Er gliedert sich der Handlung nach in zwei Teile, von denen der erste wiederum die neue Situation, das Auftreten der Gegenpartei und ihre Klage gegen Figaro, der zweite dagegen den Reflex dieser Wendung in der Seele der Handelnden schildert. Beide sind motivisch miteinander verbunden, wie wir denn hier überhaupt wieder eines jener lockeren dramatischen Rondos vor uns haben. Der Satz arbeitet schon äußerlich mit einem gewaltigen Aufgebot an Mitteln: dem siebenstimmigen Ensemble gesellt sich erstmals das volle Orchester (mit Trompeten und Pauken) zur Seite. Von Anfang an

[1] Es mag daher wohl bald eine Zeit kommen, die sich mit dem Problem des Seccorezitativs, das die Italiener (vgl. Verdi) eigentlich überhaupt niemals aufgegeben haben, wieder ernsthaft beschäftigt. [2] Man beachte auch die Reihenfolge der Tonarten im ganzen Finale: Es-, zweimal B-, G-, C-, F-, B- und wieder Esdur, und vergleiche damit den Gang der Handlung.

herrscht helle Kampfstimmung; man hat gleich den Eindruck, als ginge es jetzt aufs Ganze. Geschlossen und siegesgewiß tritt die Partei Marzellines auf den Plan und erzeugt bei der Gegenpartei zunächst ein wirres Durcheinandersingen. Nur der Graf singt voll Behagen, daß er jetzt wieder festen Boden unter den Füßen und Gelegenheit zur Rache hat, sein:



Und wie ein scharfes Schwert schneidet im Folgenden immer wieder sein in letzter Linie aus Italien stammendes Motiv:



alle Versuche der Gegner ab, die Ankömmlinge nicht zu Worte kommen zu lassen; das erstemal künden Flöte und Klarinette deutlich die geheime Freude über sein Richteramt an. Marzelline, Bartolo und Basilio bringen den Fall ganz ihrem Wesen gemäß vor, mit ordinärem Triumphgeplärr, das sich sehr bald in hastiges Buffogeplapper überschlägt. Wiederum vollzieht sich der dramatische Vorgang mit vollendeter musikalischer Symmetrie. Das Più moto bringt die Rückwirkung des Geschehenen auf alle Beteiligten. Die Parteien treten sich geschlossen gegenüber; die Figaros unterscheidet in sich wieder den ruhigeren Figaro von den beiden viel aufgeregteren Frauen, die weit kompaktere Partei Marzellines dagegen hat sehr bald die Genugtuung, den Grafen als Glied ihrer Gruppe zu begrüßen, der damit im dunkeln Drange seiner Leidenschaft wieder alle Standesrücksichten vergißt und mit den Plebejern paktiert. Das Originelle dabei ist, daß diese Gruppe, statt in ein Triumphgeheul auszubrechen, das bei einem Italiener sicher nicht gefehlt hätte, ihrer Freude über den gelungenen Streich einen in seiner selbstsicheren, scheinheiligen Ruhe geradezu infam wirkenden Ausdruck verleiht. Die Aufregung können sie ruhig den Gegnern überlassen, hinter denen auch meist das volle Orchester her ist, während die vergnügten Gesichter der Vier nur von Bläserharmonien bestrahlt werden; einmal spenden ihnen

die Bläser sogar einen leibhaftigen Tusch. Dann aber spitzt sich der Gegensatz besonders scharf zu. Während die Figaropartei die Dazwischenkunft der Gegner für ein Werk des Teufels hält, erblicken diese darin das Walten eines Nume propizio. Sie stimmen, auch noch a capella, eine getragene Weise von fast religiöser Weihe an[1], was natürlich die anderen vollends außer Fassung bringt (son confusa, son stordita). Susanne tritt übrigens von hier ab mit stets wachsendem Temperament hervor. Das zeigt sich, nachdem sich die Gegner im Abstande von nur einem Takt auf den Leib gerückt sind, gleich bei dem zweiten son confusa mit dem verbissenen chromatischen Aufstieg. Freilich bleibt ihre Wut ohnmächtig; gerade bei der Wiederholung wird diese Stelle von einem dröhnenden Trommelrhythmus der Gegner begleitet, der ihre unbändige innere Freude deutlich genug verrät. Zum dritten Male wiederholt sich der Zusammenprall der Parteien mit den aufwärts flatternden Skalen Susannes und der Gräfin, und bald darauf läuft der Susanne bei allem sotto-voce-Singen die Galle über, in einer wild und kraus sich hin und her windenden Melodie mit verzweifelter Koloratur, während die Gräfin und Figaro sich resigniert in ihr Schicksal ergeben haben. Gegen Schluß flattern alle Drei gefangenen Vögeln im Käfig gleich in ohnmächtiger Wut hin und her. Das Prestissimo bringt noch einen letzten jähen Unisonoausbruch der Entrüstung, dann schließt das Finale in voller Aufregung beider Parteien ab[2]. Figaro und die Seinen sind geschlagen. Es ist gewiß kein Wunder, daß seine Gruppe trotz allem sonstigen Gleichgewicht individueller behandelt ist als die gegnerische. Um ihr Schicksal handelt es sich in erster Linie, sie hat im wesentlichen die Handlung bis auf diesen Punkt geführt, sie ist es, die jetzt auch die Zeche bezahlen muß. Alle ihre Mühen und Aufregungen, alle ihre Listen sind vergeblich gewesen. Die Ehe des gräflichen Paares ist aufs neue getrübt, Susannes Glück abermals ernstlich bedroht und Figaros Hochzeit in allerletzter Stunde in Frage gestellt. Der Graf hat andererseits wieder Oberwasser, aber auch ihm ist es bis jetzt nicht gelungen, dem gefährlichen und aufsässigen

[1] Sie klingt in der langsamen Einleitung von Webers Freischützouvertüre nach.
[2] Nach Holmes, Life of Mozart p. 269 schrieb es Mozart in zwei Nächten und einem Tage ohne Unterbrechung; in der zweiten Nacht zwang ihn ein Unwohlsein aufzuhören, als nur noch einige Seiten zu instrumentieren waren. Wahrscheinlich handelt es sich auch hier wieder um die endgültige Reinschrift.

Figaro die Beute, nämlich Susanne, abzujagen. Die Stimmung seiner späteren Arie (17) wird schon in diesem Finale vorbereitet. Auch daß er, um zu seinem Ziele zu gelangen, sich mit der Plebejerpartei verbünden muß und dadurch doch in eine gewisse Abhängigkeit von ihr gerät, statt sein Herrenrecht aus eigener Kraft durchzusetzen, mindert seine Überlegenheit. Das kommt ihm selber freilich nicht zum Bewußtsein. Überhaupt läuft dieser hohe Herr während des ganzen Finales für den Zuschauer in der Narrenmütze herum, denn sein Streben, Ernst und Würde zu bewahren, wird beständig mindestens ebensosehr wie durch den Wechsel der äußeren Situation durch die dunkeln Mächte in seinem eigenen Innern durchkreuzt. Auch wird er von seinem ursprünglichen und eigentlichen Ziel, sich des ius primae noctis bei Susanne doch noch vor ihrer Hochzeit zu bemächtigen, mehr und mehr abgedrängt, zuerst durch die Entzweiung und Wiederversöhnung mit seiner Frau, dann durch den ärgerlichen Kampf mit dem verschlagenen Figaro, und erst nachdem er diesem und seinen Mitverschworenen, freilich unter starker Mithilfe der Plebejerpartei, eine empfindliche Niederlage beigebracht hat, eröffnet sich ihm die Aussicht, auf sein altes Ziel wieder zurückzukommen. Von neuem erwacht jetzt seine heiße Leidenschaft für Susanne, von der ihn während des Finales die Ungunst der Verhältnisse beständig getrennt hat.

Da scheint ihn gleich zu Anfang des dritten Aktes in dem Duett mit ihr (16) ein günstiges Schicksal gleich an das Ziel seiner Wünsche zu führen. Was Beaumarchais zum Schlusse des zweiten Aktes gebracht hatte, den Entschluß der Gräfin, in Susannes Kleidern zum Stelldichein in den Garten zu gehen, das bringt da Ponte sehr geschickt in aller Kürze in der zweiten Seccoszene des dritten, und damit ist Susannes Rolle in dem Duett äußerlich fest umrissen. Sie spielt mit dem Grafen und seiner Leidenschaft, allerdings nicht bloß der Gräfin zuliebe, sondern vor allem, weil sie die Situation selbst lockt. Sie müßte nicht Susanne sein, wenn sie nicht bei diesem heißen Werben des Grafen auch selbst einen prickelnden sinnlichen Reiz empfände. Sie versteht nur zu gut, worauf das hinaus will, und wie immer, so wächst auch hier bei ihr mit der Stärke des Angriffs die Energie der Abwehr. Mag ihr die Huldigung, die ihr da zuteil wird, innerlich noch so sehr behagen, weit stärker ist doch noch der Drang, sich gegen diesen ihren Hauptgegner, der ihre ganze Zukunft bedroht, nicht bloß zu behaupten, sondern ihn obendrein noch ihren eigenen

Absichten dienstbar zu machen. Der in fesselloser Dumpfheit ausströmenden Leidenschaft des Grafen setzt sie ihr nicht minder starkes Temperament gegenüber, das seiner selbst so sicher ist, daß sie seinem Ansturm mit absoluter Freiheit und sogar mit überlegenem Humor begegnen kann. So erringt sie den Sieg unter völliger Wahrung des äußeren Verhältnisses der Dienerin zum Herrn, während bei diesem umgekehrt gerade jetzt der nackte menschliche Urtrieb durch alles aristokratische Standesbewußtsein hindurchbricht.

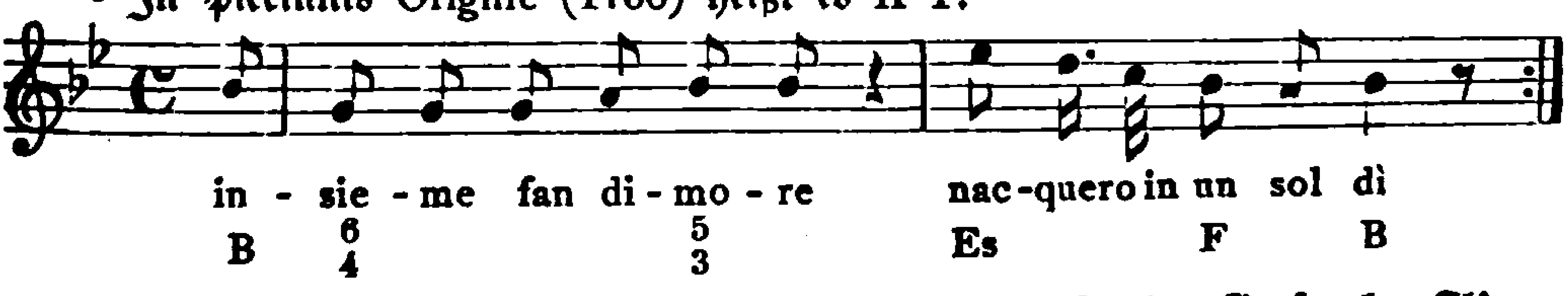
Tatsächlich lernen wir den Grafen von einer ganz neuen Seite kennen. Alles herrische Pochen auf seinen Stand scheint vergessen. Was wir da gleich am Anfang in der so meisterhaft deklamierten Frage hören[1], ist die unverfälschte Sprache der Natur, einer heißen sinnlichen Leidenschaft und das unverhüllte Bekenntnis der damit verbundenen Qual. Hier ist einer jener Augenblicke, wo wir hart an der Grenze des Tragischen stehen: ein italienischer contino würde sich schwerlich zu dieser Höhe echt menschlichen Leides erheben. Höchst eigentümlich aber ist die ausweichende Antwort Susannes Signor, la donna ognora tempo ha di dir così mit ihrem chromatischen Hineingleiten nach C dur[2]: das klingt, als müßte sie sich den Entschluß erst mit Gewalt abringen. Je entgegenkommender sich aber Susanne zeigt, desto drängender wird der Graf. Schon schlingt sich dieselbe erregte Violinfigur um Frage und Antwort, und gleich darauf, bei seinem chromatischen verrai? non mancherai? mit den Bläsern nimmt sein sinnliches Begehren einen nicht mehr mißzuverstehenden Ausdruck an; mit Mühe beruhigt ihn Susanne mit ihrem angelegentlichen Wiederholen derselben kleinen Phrase. Und nunmehr, da alle Schranken gefallen sind, bricht beim Grafen in dem A dur-Teil die Leidenschaft in vollen, glühenden Wellen hervor. Der ganze Figaro enthält wenige Melodien von solch üppiger Sinnlichkeit (mi sento dal contento)[3], und doch fehlt auch dabei der ritterliche Zug nicht. Selbst Susanne scheint einen Augenblick verlegen, ihr scusatemi se mento klingt etwas ängstlich beklommen, und erst auf sein heimliches Raunen hin (Dunque

[1] Die Tonart A moll verwendet Mozart gern in solchen schwülen Situationen, vgl. I 956. [2] Der erste Abstieg in Flöten und zweiten Geigen klingt wie die Antwort auf den chromatischen Aufstieg der zweiten Geigen im fünften Takt. [3] Vgl. das Paisiellosche Thema I 438. Demselben Typus gehört übrigens auch eine Arienmelodie Piccinnis an, die Mozart später in den Mitridate übernommen hat, vgl. I 253, 264.

in giardin verrai?)[1] geht sie schließlich auf seinen Ton ein. Gleich darauf antwortet sie freilich auf sein immer hastigeres Fragen wie in der Verwirrung sì statt no und umgekehrt. Das ist gewiß mehr als ein bloßer Buffowitz: der schelmische Ausdruck der Freude, die ihr dieses Spiel bereitet, am Schlusse klingt's wie ein etwas ungeduldiges „ja doch!" Im dritten Teil ist sie allerdings bereits wieder imstande, dem Grafen sein Liebesmotiv nachzusingen[2], und von jetzt ab verläuft der Satz anscheinend in holdester Eintracht zwischen beiden.

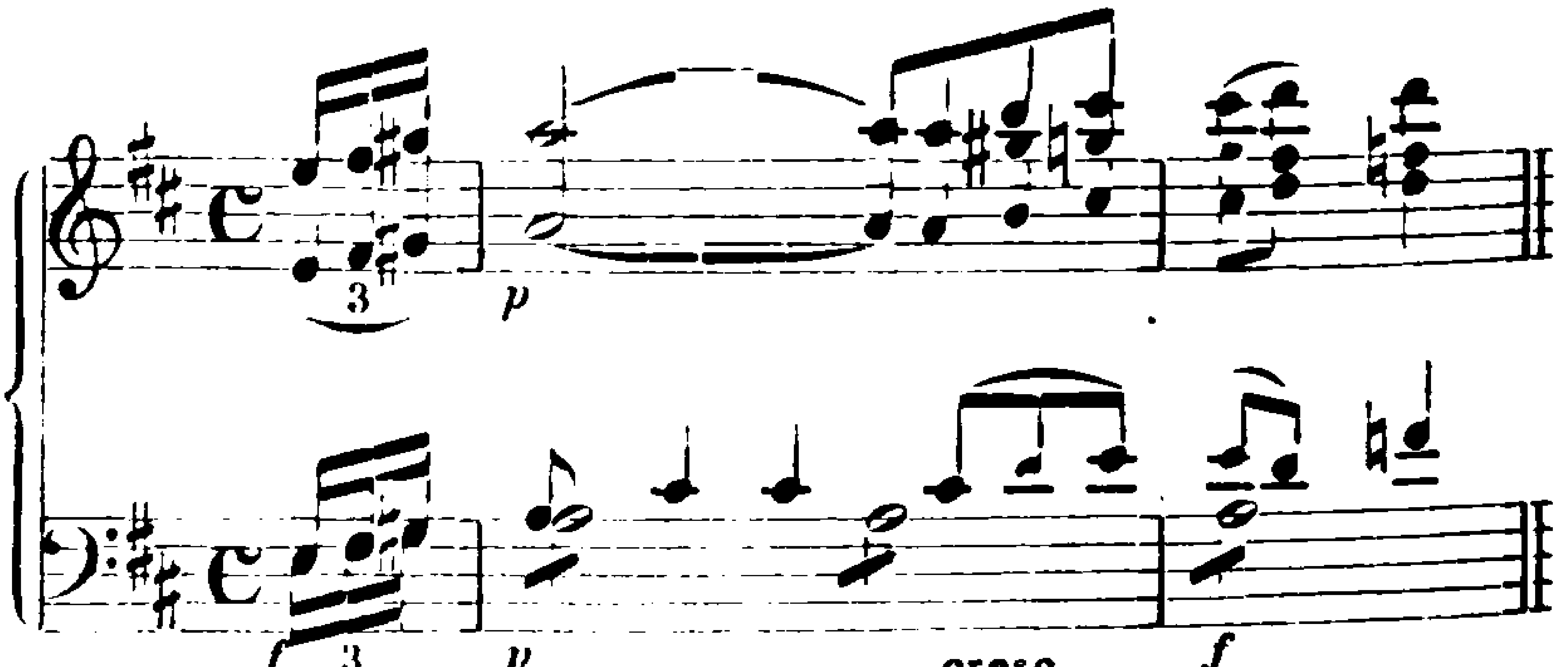
Aber aus dieser Ekstase wird der Graf jäh aufgeschreckt durch die Entdeckung, daß Susanne mit ihm nur gespielt hat, und mit derselben Intensität des Ausdrucks wie dem Liebesrausch wird Mozart in der nun folgenden Arie (17) dem Umschwung des Gefühls gerecht. Die beiden Seelengemälde des Duetts und der Arie sind innerlich aufs engste verbunden. Sie ziehen den letzten Schleier vom Wesen des Grafen hinweg und lassen hinter der Maske des Gesellschaftswesens ein echtes, heißblütiges Menschenangesicht erkennen. Beiden gemeinsam ist der entfesselte Grundtrieb der Leidenschaft, nur daß ihr Strom durch das dazwischen liegende Ereignis plötzlich in eine andere Richtung gedrängt wird. Der psychologische Vorgang ist von Mozart durchaus richtig erfaßt: die enttäuschte Liebe ruft im Herzen des Grafen automatisch sein ganzes männliches Selbstbewußtsein wach, das sich nunmehr mit derselben unbändigen Gewalt entlädt. Nicht das Wiedererwachen des Standesgefühls ist die Hauptsache in diesem Stimmungsbild, sondern der gekränkte Stolz des in seinen elementarsten Gefühlen aufs schwerste getroffenen Mannes; er bringt dabei das Standesbewußtsein wohl mit an die Oberfläche, und der Gedanke, daß es gerade der Untergebene ist, dem er diese Niederlage verdankt, verschärft den Stachel im Herzen des Grafen, aber im letzten Grunde handelt es sich doch um einen weit tieferen, wahreren Vorgang, um ein Stück allgemeinen Menschenschicksals, hinter dem alle Beziehungen auf eine bestimmte Zeitkultur verblassen. Gerade hier streift der Charakter des

[1] In Piccinnis Origille (1760) heißt es II 1:



[2] Sehr pikant ist hier auch die Bläserbegleitung: der Einsatz des Grafen hat Flöten, der Susannes dagegen Fagotte.

Grafen auch den letzten Rest des Buffomäßigen ab und wächst, was ebenfalls im Duett schon angedeutet war, in die Sphäre des Tragischen hinein. Was Mozart in seinen seriösen Opern nicht erreichte, weil er sich der Konvention nicht zu entringen vermochte, gelang ihm hier auf dem Boden der komischen: er fand auch für das hohe Pathos neue und echte Töne. Nicht zufällig erscheint vor der Arie das erste Akkompagnato-Rezitativ der ganzen Oper. Es ist der fassungslose Eindruck des aus allen Himmeln Gestürzten, und der beständige plötzliche Wechsel von Zeitmaß und Tonart könnte uns an die turbulente Art der Jugendopern erinnern[1], wäre hier nicht Ausdruck des Seelischen, was dort nur das Erzeugnis überschäumender, rein musikalischer Erfindung gewesen war. Bezeichnend ist auch das sofortige Hineintreiben in die heißen Kreuztonarten E dur und Fis moll. Noch ein kurzer Augenblick des Nachsinnens, ein leichter, spöttischer Seitenblick auf den alten Antonio, dann folgt der volle Ausbruch der Arie mit einem gewaltigen Skalenabsturz des ganzen Orchesters, dem eine merkwürdig strenge, punktierte Ligaturenpartie in den Bläsern und ein trotziger Triller in den Streichern antwortet. Es ist ein energisches Sichemporraffen des Mannes gegenüber dem Liebhaber; der ritterliche Unterton ist dabei hier so wenig zu verkennen wie dort. Und nun folgt eine der genialsten Stellen der Arie. Bei den Worten vedrò per man d'amore versucht der Graf jenen Liebesbund zunächst von der verächtlichen Seite zu nehmen, wie die spöttischen Trillerchen zeigen. Aber gerade dieser Gedanke ruft in ihm den Schmerz über das verlorene Glück wach (man beachte dabei namentlich die Bläser bei chi in me destò un affetto usw.)[2], und gleich darauf bricht er auf dieselben Worte, die am Anfang einen heroischen Ausdruck gefunden hatten, in vollem Schmerze aus:



[1] I 265f., 268. [2] Die Melodik der Singstimme bringt hier bis in die Tonart A moll hinein einen unbewußten Anklang an den Beginn des Duettes.

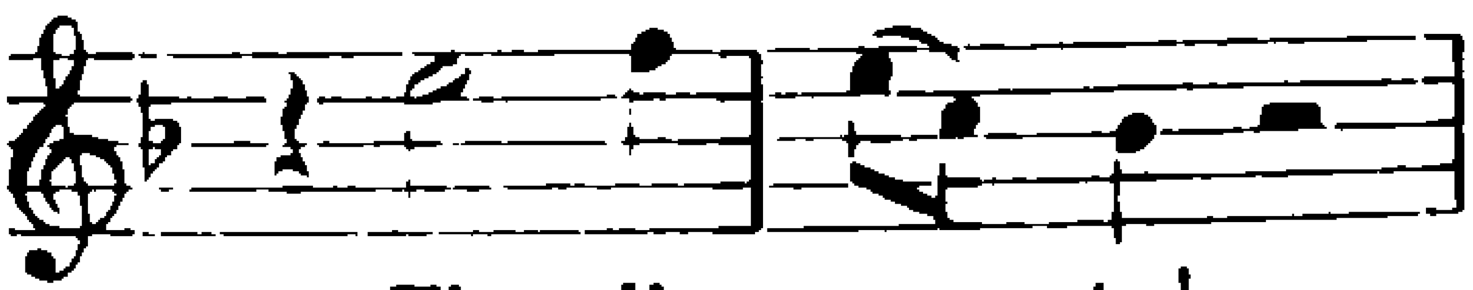
Dieser Aufschrei eines tief verletzten Herzens beweist zur Genüge, daß des Grafen Liebe zu Susanne nicht bloß Tändelei, sondern echte Leidenschaft war, und ebenso echt ist der bange Nachhall mit den lastenden Bläserakkorden. Da reißt's den Grafen plötzlich wieder aus dem schmerzlichen Sinnen empor in einer Stelle, die bezeichnenderweise an eine ähnliche im ersten Satze der Jupitersinfonie gemahnt, mit einem mächtigen Paukenwirbel. Und nun beginnt, in gesteigertem Tempo, der zweite Teil, der den gekränkten Stolz in glühenden Rachedurst umsetzt. Auch er nimmt in seiner Wildheit, wie schon der abrupte Wechsel der Dynamik zeigt, einen geradewegs dämonischen Ausdruck an — alle Äußerungen dieses Charakters gehen stets aufs Ganze. Welch unheimlicher Hohn liegt in der drängenden Stelle per dare a me tormento, aus deren Schluß es wie eine Flamme hervorzuzüngeln scheint! Aber auch jetzt bricht immer wieder der Herrentrotz hindurch (ah che lasciarti in pace). Der Teil besteht aus zwei wiederholten Abschnitten. Am Schluß des zweiten entlädt sich die wilde Leidenschaft noch auf einer (erst später eingeschobenen) funkelnden Koloratur der Singstimme auf giubilar[1], die die ganze Dämonie noch einmal zusammenfaßt.

Die nun folgende Gerichtsszene des Beaumarchais ist bis auf das Urteil des stotternden Richters Don Curzio zusammengeschrumpft[2]: è decisa la lite: o pagarla o sposarla. Und nun entpuppt sich Figaro als das geraubte Kind Bartolos und Marzellines (übrigens ein uralter Ladenhüter der gesprochenen und gesungenen Komödie). Damit ist allerdings auch des Grafen ganzer Plan, Figaros Hochzeit zu vereiteln, erledigt, und ebensowenig haben es eigentlich Susanne und die Gräfin mehr nötig, mit dem Grafen ihr Spiel im Garten zu treiben. Daß sie es dennoch tun, ist nicht genügend begründet. Da Ponte macht zwar den Versuch, vermittelst des Pagen die Wut des Grafen wiederum auf die Gräfin zu lenken und deren neue Intrige dadurch zu motivieren. Allein den Pagen haben wir über den

[1] S. o. S. 130. Bulthaupt, Dramaturgie der Oper S. 142 hat diese Koloratur sehr stark mißverstanden. [2] Gerhäuser, Stuttgarter Bühnenkunst 1917, S. 314, schlägt als Heilmittel vor, Susanne sollte während der Gerichtsverhandlung mit den 1000 Talern und der Mitteilung kommen, daß die Gräfin ihr das Geld zur Auslösung Figaros gegeben habe, wodurch die neue Erbitterung des Grafen gegen seine Gemahlin und damit auch deren Intrige aufs neue motiviert würde. Damit wird gewiß äußerlich eine bessere Lösung erzielt, die innerliche Lücke jedoch ebensowenig ausgefüllt.

wichtigen neuen Ereignissen fast ganz aus dem Gesichte verloren, und außerdem: konnte sich die Gräfin das erstemal von dem Verdacht einer Liebschaft mit ihm reinigen, so wird es das zweitemal nicht anders sein, zumal da ja in der Zwischenzeit nichts geschehen ist, was jenen Verdacht hätte stärken können. Die zweite Verkleidung Cherubins durch Bärbchen wirkt überdies ziemlich matt. Bisher war das Hauptziel der Handlung die Hochzeit Figaros, ehe es dem Grafen gelingt, sein Herrenrecht durchzusetzen; jetzt wird es die Versöhnung des Grafen und der Gräfin. Dieser Umschwung ist aber dramatisch viel zu schwach begründet. Tatsächlich erlahmt während des dritten Aktes die Teilnahme des Hörers an der Handlung, wenn auch äußerlich durch den glänzenden Hochzeitszug die äußere Spannung noch anhält. Der vierte Akt erscheint vollends wie ein nachträglich angeklebtes Intermezzo; es ist kein Zufall, daß sich gerade hier die meisten Verlegenheitsarien finden.

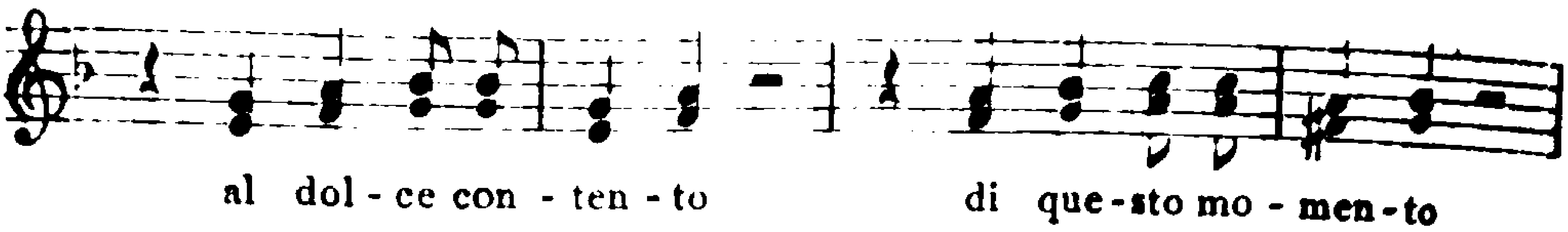
Zunächst läßt Mozart die Erkennungsszene zwischen Figaro und seinen Eltern in das Sextett (18) ausmünden, das ihm nach Kellys[1] Angabe das liebste Stück in der ganzen Oper war. Es ist ein Ensemble vom Schlage des Quartetts in der Entführung, d. h. es schließt eine kleine, einfache Handlung in sich: Eintracht, Störung und Wiederversöhnung[2]. Der Gegensatz zu der ans Tragische grenzenden Stimmung des Vorhergehenden und des Folgenden ist wohl berechnet: wir befinden uns hier in einer gut bürgerlichen Alltagssphäre. Aber auch ihre Vertreter, die bisher als aufgeblasene, dummdreiste und zum Teil recht bösartige Philister erschienen waren, lassen jetzt, wo alle Anlässe zur Überspannung ihrer Kräfte verschwunden sind, weit sympathischere Seiten ihres Wesens durchschimmern. Ein Zug hausbackener, aber gemütvoller Herzlichkeit tritt uns am Anfang entgegen, gegen den der Graf mit seiner verbissenen Wut nicht aufkommt, und bei aller Komik wahrhaft rührend klingt das Elternglück der beiden:



[1] Rem. I 260. [2] Basilio und Curzio, sowie Bartolo und Antonio wurden von je einem Sänger dargestellt. Deshalb ist Curzio im Autograph hier gar nicht genannt. Er hat aber, wie wir aus Kelly (Rem. I 260f.) wissen, mitgesungen, so daß der Vorschlag von Jahn (II⁴ 326), ihn als „musikalischen Pleonasmus“ ganz zu streichen oder durch Basilio zu ersetzen, völlig unbegründet ist.

Da kommt Susanne mit dem Lösegelde, dessen Herkunft freilich ganz im Dunkel bleibt; vergnüglich hören wir's im Orchester klimpern. Die Eltern lassen sich dadurch in ihrem Glück nicht stören, aber der Graf und sein getreuer Curzio machen Susanne auf die Lage aufmerksam, und bei dieser kommt denn auch sofort das alte Temperament zum Vorschein (plötzliches Tremolo und Molltrübung). Aber das gutgelaunte Orchester macht diese pathetischen Töne nicht lange mit und ignoriert auch die Ohrfeige, die Figaro von seiner Susanne erhält. Wiederum tritt der Musiker vor den Sängern und Darstellern zurück, und dabei ist sehr bezeichnend, wie die beiden starken Temperamente, Susanne und der Graf, so verschieden der Grund ihrer Erregung auch sein mag, sich unwillkürlich in der scharfen punktierten Melodik zusammenfinden. Es kommt da in den Singstimmen zu einer recht erheblichen Spannung, während das Orchester unentwegt den Liebenswürdigen und Unbesorgten weiterspielt. Mit verschmitztem Kichern lenkt es wieder zum Anfang zurück und nimmt die Melodie auf, mit der Marzelline zuerst ihren Sohn begrüßt hat, während diese selbst sich nunmehr als Figaros Mutter bekennt. Sehr drollig, aber in dieser Lage durchaus echt ist die Art, wie die überraschte Susanne einen nach dem andern fragt, ob die Nachricht auch stimme, und ganz buffomäßig Figaros Antwort e quello è mio padre che a te lo dirà. Nach Beseitigung dieses letzten Hindernisses tritt nun aber auch für diese bescheideneren Menschen eine Feierstunde ihres Lebens ein. Susanne, die vorhin noch den Grafen genasführt hatte, übernimmt die Führung mit einer Melodie, in der das allgemeine Glücksgefühl in ebenso feuriger als anmutiger Weise zum Ausdruck gelangt. Das sotto voce ist dabei sehr bezeichnend für Mozart, der in solchen Augenblicken plötzlichen Ergriffenseins das stille, in sich gekehrte Glück den lauten Ergüssen stets vorzieht. Das Forte bleibt erst denen vorbehalten, die an diesem Glück keinen Anteil haben, dem Grafen, der seine Wut über das Scheitern seiner Pläne nur mühsam bemeistert, und Curzio, seiner Kreatur, der nach verschiedenen Verlegenheitsphrasen sich durchaus seinem Herrn und Meister anschließt. Die Gegensätze rücken hier wieder ganz nahe aufeinander. Während die übrigen, von Bläsern allein begleitet, ihre Freude in dem urmozartisch-gemütvollen Motiv bekunden:

[1] Die Melodie Susannes war ursprünglich von Flöte und Fagott begleitet gewesen, die aber schließlich wieder gestrichen wurden (R.-B. S. 81).

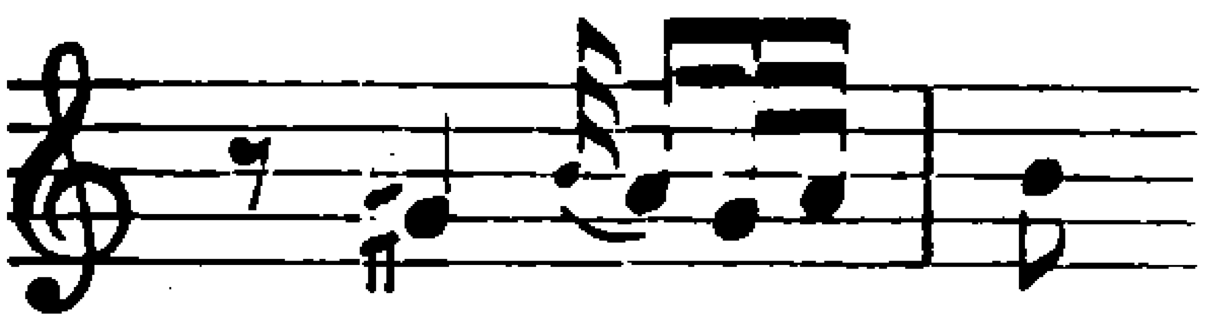


fahren jene beiden immer wieder mit einem barschen Streicherunisons dazwischen[1] und vereinigen sich schließlich zu einer Gegenmelodie in Oktaven. Curzio plärrt also hier seinem Patron seinen Wutausbruch in hoher Lage einfach nach, ohne eine Ahnung davon zu haben, um was es sich eigentlich dabei handelt. Damit hat der Graf wieder einmal einen unfreiwilligen Spaßmacher neben sich, ohne es zu merken. Er hat kein Glück mit seinen Bundesgenossen: sie sind nur allzuleicht geeignet, ihm die Narrenschelle anzuhängen. Das Familienidyll läßt sich auch dadurch nicht stören, und so endet das Stück wieder in der lebensvollsten Gegenüberstellung der allerverschiedensten Charaktere. Kelly brachte sogar, gegen Mozarts Anweisung, das Wagnis fertig, auch während des Singens zu stottern und durch die Art und Weise, wie er es tat, den Komponisten umzustimmen[2]. Das mag nun freilich einem besonders begabten Darsteller möglich sein, der die nötige Diskretion zu wahren weiß; mit Recht pflegt man jedoch in moderner Zeit davon abzusehen. Einen hübschen Nachhall findet übrigens das Sextett in dem kleinen Sätzchen des folgenden Rezitativs, wo die Vier unter sich sind: e schiatti il signor conte al gusto mio, das nur vom Cembalo begleitet wird.

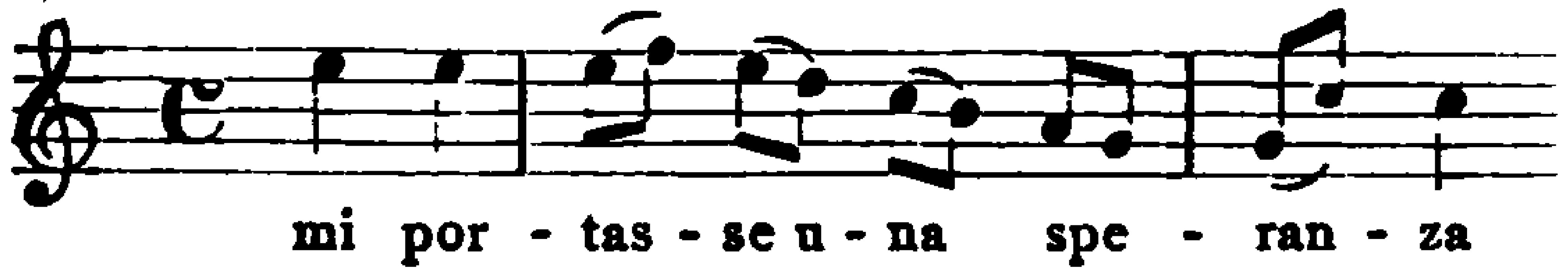
Mit dem Rezitativ und der Arie der Gräfin (19) wendet sich die Musik wieder von dem bürgerlichen Stilleben ab. So verschieden die Situation auch von der Szene des Grafen (17) sein mag, so finden sich doch manche Berührungspunkte[3]. Beide Szenen zeigen ihre Charaktere an entscheidenden Wendepunkten ihrer Schicksale und bedienen sich dazu der alten italienischen Form, und zwar so, daß das Rezitativ den unmittelbar aus der Situation kommenden Impuls darstellt, während die Arie die einzelnen aufgerührten Gefühle zum vollen lyrischen Seelengemälde zusammenfaßt. Die Gräfin erfaßt

[1] Susanne antwortet mit einer Partie, hinter deren Melismatik wiederum ihr altes Paisiellosches Motiv (S. 299) hervorlugt. [2] Remin. a. a. O.
[3] Dazu gehört auch eine textliche Parallele: wie der Graf es beklagt, daß er einem Untergebenen weichen muß, klagt auch die Gräfin, daß sie in ihrer Not bei ihrer Zofe Hilfe suchen muß (fammi or cercar da una mia serva aita!); bei beiden erwacht also das Gefühl des Aristokraten.

bei dem Gedanken an den gewagten Schritt, den sie vorhat, um die Liebe des Gatten wiederzugewinnen, bange Furcht. Daher kommt schon im Rezitativ das beständige Schwanken zwischen Zaudern und Vorwärtsdrängen, für welches das auch sonst häufig vorkommende, aus Italien stammende Mozartsche Erregungsmotiv:



charakteristisch ist[1]. Mit einer bangen Frage, dem hilflosen Ausdruck eines gepreßten Herzens, schließt das Rezitativ ab, und psychologisch sehr fein ist es, daß die Arie mit dem Gedanken an eine glücklichere Vergangenheit beginnt. Wie ein sanfter Traum gleitet diese Hauptmelodie des Andantino[2] durch die Seele der Gräfin, an den Einschnitten von den Bläsern zart fortgesponnen, ohne jede Modulation bis zum vollen Abschluß in C dur. Dann erscheint eine holde Gestalt in den Bläsern. Aber gerade sie weckt den Schmerz über den Verlust: in der Wendung nach G moll kommt es zu einem förmlichen Dialog zwischen Singstimme und Bläsern und dann zu einer in ihrem gehaltenen Ausdruck ergreifenden Anklage an das Schicksal. Indessen behält die Erinnerung die Oberhand, der Anfangsteil kehrt wieder. Da fährt's plötzlich, nachdem die Singstimme auf dem Gedanken an den labbro menzogner haften geblieben ist, wie ein belebender Windhauch durch ihre Seele: im Allegro beginnt die Hoffnung wieder zu erwachen. Der Satz ist ein klarer Beweis für die seelische Energie, die auch bei der Gräfin hinter aller Empfindungszartheit schlummert. Er ist auch rein formell von ganz besonderer Art: moduliert wird nur vorübergehend, aber mit um so stärkerer Wirkung bei nel languire amando ognor von C dur nach C moll, die Melodik schmiegt sich völlig frei dem Texte an, und nur der eigentliche Hoffnungsgedanke[3]:



[1] Es erscheint auch am Schluß des Rezitativs des Grafen. [2] Bereits vorgebildet im Agnus Dei der C dur-Messe (K.-V. 317) von 1779. [3] Über seine Erweiterung während der Komposition s. oben S. 132.

taucht immer wieder aus den Wogen der Erregung empor. Er schwingt sich schließlich mit seinem Schlußmotiv in jener genialen Zwiesprache zwischen Gesang und Bläsern höher und immer höher; freilich folgt gleich darauf jener leise Leidenszug, der auch über diesen Satz immer wieder seine Schatten wirft. Im allgemeinen aber behalten die hellen Töne die Oberhand, am deutlichsten in dem Forteeinsatz des ganzen Orchesters, dem ein kleiner schalkhafter Nachsatz der Bläser folgt. Hier scheint tatsächlich etwas vom Geiste der früheren Rosine zu erwachen mit ihrem koketten Fächerspiel und ihrer Freude an einer gewagten Intrige; das schlägt zugleich die Brücke zu dem folgenden Schreibduett (20) hinüber.

Dieses Stück behandelt einen in der italienischen und französischen komischen Oper sehr beliebten Vorwurf[1]. Mozart hat, wie die Skizzen lehren, die endgültige Fassung auch erst allmählich gefunden; ja es scheinen zuerst sogar zwei Duette an dieser Stelle gestanden zu haben, von denen das erste später aufgegeben wurde. Darauf deutet der ältere, leidenschaftliche Rezitativschluß der Gräfin sei per tradirmi tu d'accordo ancora? hin, der später gestrichen wurde, sowie die Bemerkung dopo il Duettino vor einer weiteren Fassung des Rezitativschlusses[2]. Schließlich hat dann die Beaumarchaissche Fassung den Sieg davongetragen. Der Brauch, auf den hier schon bei diesem angespielt wird, ist echt französisch: es handelt sich um einen neuen Text (in diesem Falle um eine canzonetta), der zu einer bereits bestehenden Melodie gesungen werden soll; natürlich ist diese fingierte Melodie in unserem Falle von Mozart komponiert. Die Dichtung gibt nur den Anfang, alles weitere wird der Graf ja von selbst verstehen, aber der Anfang schlägt schon eine echte Rokokostimmung an, und die Musik nimmt alsbald das Bild der soavi zeffiretti in den Geigen auf[3]. Indessen bleibt der vom Winde bewegte Hain abermals nicht bloße Kulisse. In dem sich immer enger verschlingenden Wechselgesang dieser beiden Evastöchter werden alle heimlichen Geister der Verführung lebendig, die jene abendliche Stätte umschweben. Es

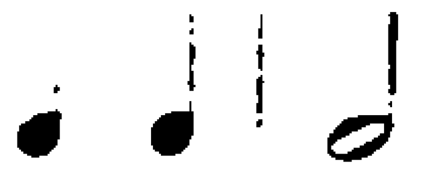
[1] Vgl. A. Palombas Finto Turco (komponiert 1753 von G. Cocchi für das T. Fiorentini in Neapel) III 3; vgl. auch I 643. [2] Vgl. über alle diese Fassungen den R.-B. S. 82 ff. [3] Die Geigen gehen fast durchweg unisono, desgleichen die Bratschen mit den Bässen, so daß also im Streichorchester, dem Charakter der canzonetta entsprechend, reine Zweistimmigkeit herrscht, s. auch die Canzone Cherubins o. S. 319.

ist entzückend, wie die Sinne der beiden Frauen beim Gedanken an die verführerische Naturszenerie leise in Wallung geraten. Es ist, als schaute eine Schar Amoretten mit verheißungsvollem Lächeln diesem Diktat zu. Ganz charakteristisch ist die Melodik, die zumeist nicht stufenweise, sondern in gebrochenen Akkorden fortschreitet (im zweiten Teil noch andauernder als im ersten) und sich auch mehr und mehr von den beliebten seufzerartigen Vorhalten zugunsten von Stammtönen fernhält[1]. Mozart schwelgt hier förmlich in dieser Art von Melodieführung: es ist ein beständiges Sichwiegen und Schaukeln auf gebrochenen Akkordharmonien. Das bestimmt vor allem andern den Charakter des Stücks, der nicht Empfindsamkeit, sondern naive, schalkhafte Anmut ist. Auch die Harmonik bietet nicht die geringsten Probleme dar: der erste Teil wendet sich einmal nach der Dominante, der zweite moduliert überhaupt nicht mehr. Höchst geistvoll ist die einfache zweiteilige Liedform mit kleiner Coda in den Dienst der Situation gestellt: der erste Teil bringt ein richtiges Diktieren; die beiden Stimmen treten in weiten Pausenabständen auseinander. Auf melodische Identität hat Mozart mit Recht verzichtet; sie tritt, ein allerliebster Zug, erst bei den Worten certo certo il capirà ein und zieht dann auch gleich das anmutig-frohe Zusammensingen nach sich. Im zweiten Teil, wo das Geschriebene nochmals durchgelesen wird, rücken die Stimmen näher aufeinander. Die melodischen Phrasen des ersten kehren dabei in freier Umbildung wieder. Die Freude über das Geschriebene wird immer deutlicher und entlädt sich sogar in einer kleinen Koloratur, dann folgt noch ein verständnisvolles Sichzunicken in der Coda, und das Stück ist zu Ende. Sehr sinnig sind auch die Bläser verwendet: sie setzen sofort ein, sobald Susanne schreibt[2], und brechen ab, wenn die Gräfin diktiert. Trotzdem ergänzen sie stets die Melodien der Gräfin zur vollen Periode[3], während Susanne mit kurzen Phrasen meist kadenzierender Art einfällt. Der innere Vorgang geht also weiter, ganz folgerichtig, da beim Diktat der Diktierende gerade in den Augenblicken, wo er äußerlich aussetzt, am meisten über den Inhalt nachzudenken

[1] Nur die Worte der Gräfin sotto i pini del boschetto machen eine Ausnahme.
[2] Sehr hübsch ist, wie Susanne zuerst fragt sotto i pini? und es dann nochmals beruhigt wiederholt.
[3] Nur ganz am Anfang haben sie dieselbe Melodie wie die Singstimme; hier handelt es sich aber auch um die wichtige Überschrift des Ganzen.

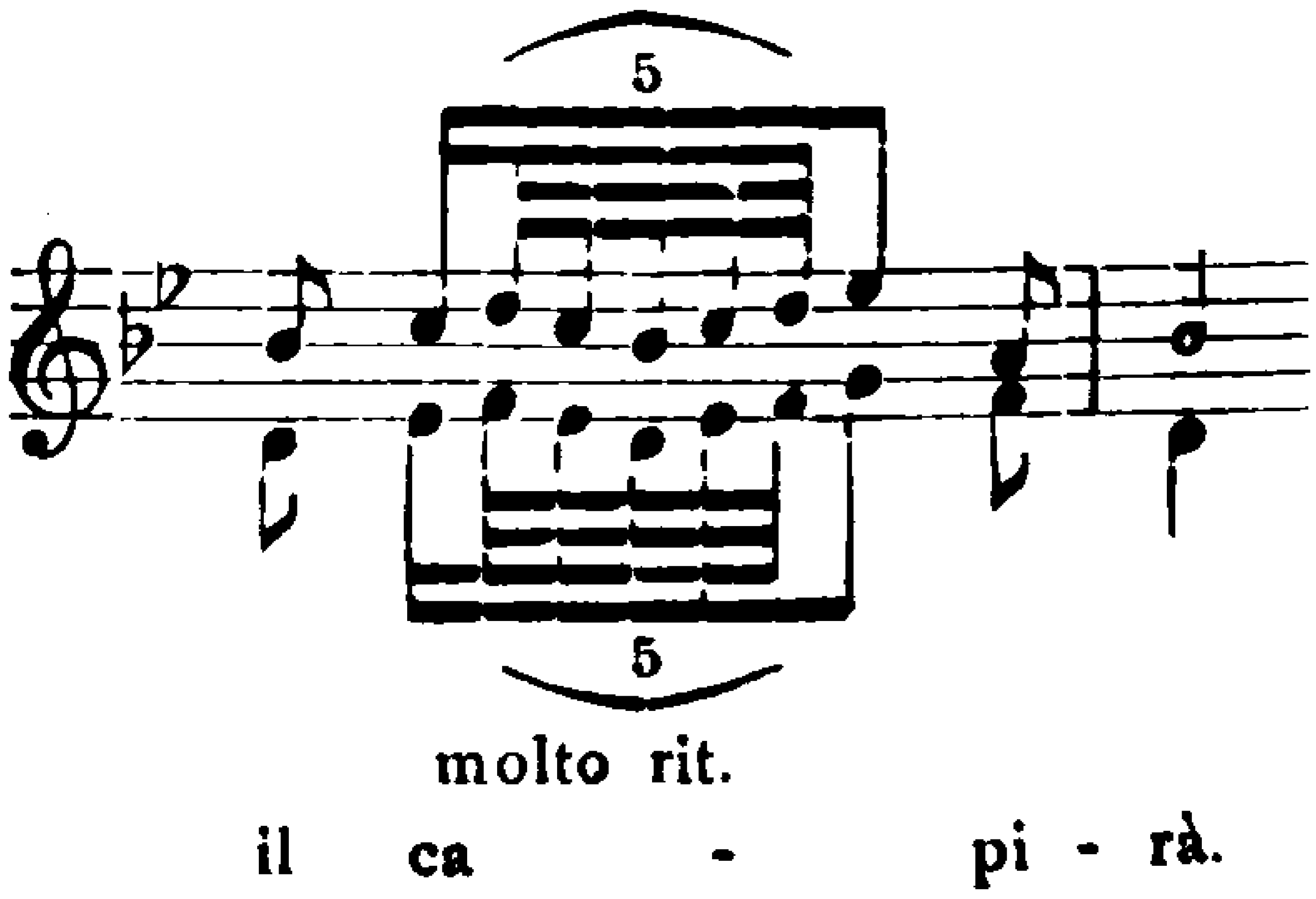
pflegt. Beim Überlesen des Geschriebenen treten die Bläser dann zurück[1].

Der Chor der Bauernmädchen (21) schließt sich in seinem ganzen anmutig-pastoralen Gepräge aufs engste den übrigen Kundgebungen der Landleute (8 und Abschnitt 4 des ersten Finales) an. Nur ist der Ton manierlicher, weiblicher geworden; von guter Wirkung sind die durchgehenden volkstümlichen Terzen- und Sextengänge der Stimmen. Dann beginnt das Finale (22) mit dem aus der Ferne erklingenden Marsch. Das lehrt nicht allein die Vorschrift pp, die sich allmählich unter Hinzutritt weiterer Instrumente bis zum f steigert, sondern vor allem die Tatsache, daß dieser Marsch mitten drin, mit seinem zweiten Teile, beginnt; auch läßt er zunächst den Auftakt weg[2]. Bei aller Festfreude hat die Weise etwas Ungehobeltes, Eigensinniges. Der Rhythmus wird aufs straffste gewahrt, und am Schlusse jedes Kolons geht es unerbittlich immer auf dieselbe rhythmische Kadenz



los; die halbe Note lautet zudem im Hauptsatz mit eigensinniger Konsequenz meist g″. Auch die rhythmische Gliederung weicht von der Regel ab, insofern der (T. 14 anfangende) Hauptteil zwar mit zwei regulären Viertaktern beginnt, dann aber, bei der Wendung nach Amoll, plötzlich zwei Dreitakter folgen läßt, und ebenso ist es im zweiten Teil. Diese Molldreitakter haben überhaupt etwas besonders Verbissenes, denn hier erscheinen in den Bläsern jene scharfen Mordente wieder, die wir bereits als Begleiter des Dmin kennen gelernt haben[3]. Die Singstimmen deklamieren, solange sich der Zug ordnet, vollständig frei darüber hinweg.

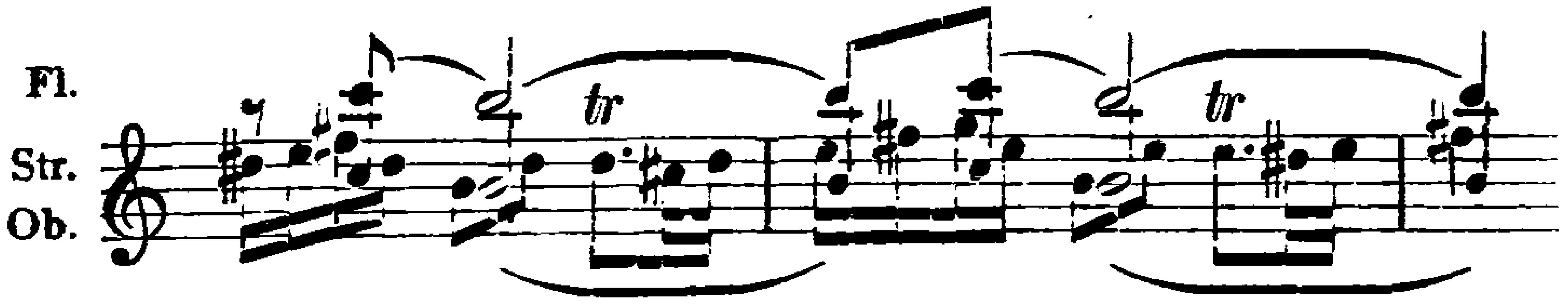
[1] Die letzte Fermate erfordert in den Singstimmen ein kleines Melisma, etwa:



[2] Über den mit dem unsrigen verwandten zweiten Marsch des Idomeneo vgl. I 866.

[3] I 954.

Gleichfalls ein Erzeugnis französischen Geistes ist das in seiner Stimmung mit dem Marsch scharf kontrastierende dreiteilige Frauenduett mit Chor, das sich anschließt und einfachen Liedcharakter trägt. Hübsch ist dabei der Jubel des Orchesters mit seinem Oboentriller, wenn von der Aufgabe des Herrenrechts die Rede ist; der kurze Chor weist nach seinem ganzen Charakter bereits auf analoge Stücke der Zauberflöte voraus. Der folgende Tanz ist das einzige Stück spanischen Lokalkolorits im ganzen Figaro. Er geht auf eine original andalusische Fandangomelodie zurück[1], die schon um 1760 in Wien bekannt gewesen sein muß, da sie bereits Gluck in seinem Ballett Don Juan von 1761 (Nr. 19, ebenfalls in Amoll) benutzt hat[2]. Mozarts Nachbildung ist absolut frei; vor allem sind Baß und Mittelstimmen von jeder stereotypen Stütz- und Begleiterrolle befreit. Das ganze Orchester gerät bei ihm in Bewegung, und abermals ist die Partie der Bläser besonders genial bedacht. Bald tanzen sie den Reigen mit, bald nehmen sie nur einzelne Stichworte auf, bald fallen sie selbständig mit einigen klagenden Seufzern ein, die immer wieder einen melancholischen Schimmer über das Ganze werfen, wie z. B.[3]:



Es ist alles feiner und individueller abschattiert. Auch während dieses Stückes wird nebenbei deklamiert, vom Grafen mit unwilliger Nonchalance, von Figaro dagegen mit ziemlicher Erregung. Nach einem kurzen Akkompagnato des Grafen, worin er wieder ganz als der hohe Herr erscheint, wird jenes Duett, jetzt vom vollen Chore, wiederholt und damit ein glänzender Aktschluß erzielt.

Die Kavatine Bärbchens (23)[4] zu Beginn des vierten Aktes ist ein der Natur abgelauschtes Kabinettsstück. Wer hat nicht schon ein Kind in voller Angst vor der Strafe mit leisem Schluchzen einen durch eigene Schuld verlorenen Gegenstand suchen sehen? So irrt auch Bärbchen hier in dunkler Nacht mit ihrer Laterne umher und versetzt uns in jenen aus Heiterkeit und Rührung gemischten Gemüts-

[1] Dohrn, NZfM XI 168. [2] Vgl. Notenbeilage V. [3] Beim zweitenmal erscheint das Seufzermotiv im Fagott, wenn sich der Graf mit der Nadel in den Finger sticht. [4] Bei Beaumarchais Fanchette.

zustand, den derartige Katastrophen im Kinderleben bei den Erwachsenen hervorzurufen pflegen. Das Orchester nimmt den Fall mit seinem düsteren F moll und seiner Seufzermelodik bitter ernst, vermeidet aber doch jedes gewaltsamere Pathos, und auch die Singstimme kommt über ein herzbrechendes Schluchzen und Greinen nicht hinaus, das wohl einzelne stärkere Stöße, aber keine heftigen Ausbrüche kennt. Ganz unvermutet bricht das Stück zudem auf der Dominante ab. Sätze wie dieser beweisen besonders klar, wieviel Mozart von Piccinni gelernt hat, dessen besondere Stärke eben derartige kindliche Schmerzensbilder waren[1].

Von der Arie Marzellines (24) ab beginnt jene Reihe von Verlegenheitsstücken, die das Stocken der Intrige vertuschen sollen. Da Ponte hat hier denn auch einen besonders tiefen Griff in den ältesten Typenschatz der Buffooper getan, zieht das eine Mal über die Männer (24), das andere Mal über die Weiber (26) los und schiebt dazwischen noch eine Arie erzählenden Charakters nach französischem Muster ein. Und sofort zeigt sich, daß mit diesem Nachlassen des dramatischen Flusses auch Mozarts innere Teilnahme erlahmt. Er bringt wohl noch gefällige, ja geistreiche, aber keine dramatische Musik mehr zuwege. Was gingen ihn auch in diesem Augenblicke Marzelline und Basilio mit ihren durch die beliebten Gleichnisse verbrämten, aufgeklärten Predigten an? So faßte er diese Stücke eben als Berufspflichten auf und komponierte die unvermeidlichen Arien für die Sänger, aber keine Arien für sein musikalisches Lustspiel. Marzellines Arie steht mit ihrer sonstigen Charakteristik in gar keinem Zusammenhang; wie käme diese Frau auch plötzlich zu ihrem Koloraturenbehang? Ein Zug schalkhafter Komik leuchtet allerdings auch in diesem Stück noch aus dem Menuetton hervor, mit dem die Tiere im ersten Abschnitt aufmarschieren: sie sind die wirklichen Kavaliere, die wissen, was sich Damen gegenüber gehört, die Menschen sind's nicht. Es ist eine regelrechte Buffoarie in den üblichen zwei Teilen und enthält auch rein musikalisch manchen echt Mozartschen Zug, wie z. B. das Hauptthema des Allegros mit seiner Synkope, aber von irgendwelcher dramatischen Vertiefung ist keine Spur vorhanden. Und ebenso verhält es sich mit der Arie des Basilio (25), trotz dem weit anspruchsvolleren musikalischen Aufputz. Aus der Rolle fällt Basilio zwar damit nicht, denn schon im ersten Akte war er als gemeiner Schleicher

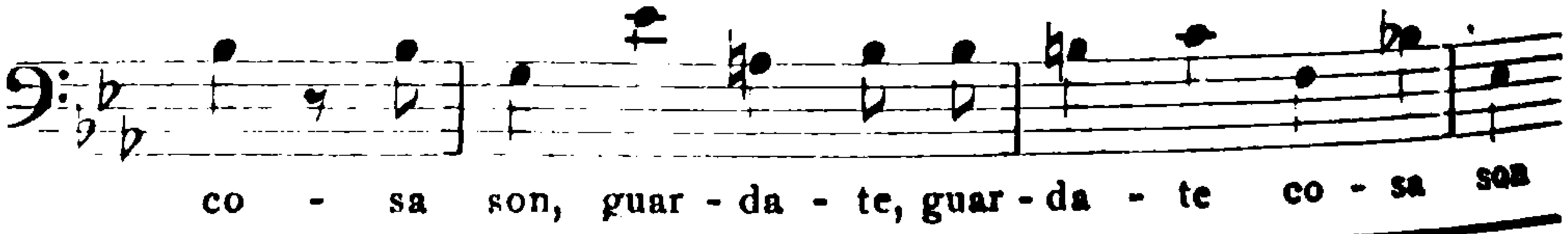
[1] Schon das Hauptthema ist samt seiner Tonart Piccinnisch, vgl. I 426.

aufgetreten. Aber ihn gerade an dieser Stelle mit einem ausgeführten Charakterbild zu bedenken, entsprach durchaus nicht der Art Mozarts, der sonst seine Arien immer in Szenen dramatischer Hochspannung anbringt. So steht auch dieses Stück ziemlich in der Luft. Nicht zufällig huldigt Mozart hier sowohl dem Italienertum als auch der Tonmalerei ausgiebiger als in der ganzen übrigen Oper. Der erste Teil könnte ohne weiteres von Paisiello sein. An Mozart gemahnen darin höchstens die spannende Einführung des Abenteuers mit der Eselshaut und die angelegentliche Betonung des somaro. Auch der langsame Menuettsatz und die folgende kleine tempesta bewegen sich melodisch auf der breiten Heerstraße. Dagegen ist das Anziehen der Eselshaut (in Gmoll) und das Nahen des wilden Tieres mit seinem fürchterlichen chromatischen Gebrüll mit sehr ergötzlicher Drastik geschildert[1]. Nur der dritte Teil (Allegro) bringt nach seinem italienischen Anfang einen Zug echt Mozartschen Humors. Da beginnt bei den Worten onte, pericoli, vergogna e morte das ganze Orchester ganz unerwartet einen entsetzlichen Ansturm, aus dem es kein Entrinnen zu geben scheint. Aber siehe da, auf die Worte col cuojo d'asino fuggir si può drückt sich der Brave, der die Ehre vom Standpunkt Falstaffs aus betrachtet, mit einer frechen Schelmenweise aus der gefahrvollen Lage heraus; höhnisch ruft ihm das Orchester zum Schlusse noch einmal die ganze heroische Partie nach. Gewiß enthält die Arie ein treffendes Charakterbild des Basilio, allein dramatisch wirkt es an diesem Ort überflüssig und dadurch hemmend.

Erst die Szene Figaros (26) nimmt den dramatischen Faden wieder auf; auch er ist mit einem Akkompagnato ausgezeichnet, wie in der nächsten Szene Susanne. Die Aufgabe war allerdings nicht leicht. Bei Beaumarchais steht hier der berühmte Monolog des Helden, der auf autobiographischer Grundlage einen politischen Zeitspiegel enthält — es war die Szene, die Ludwig XVI. schließlich veranlaßt hatte, das ganze Stück zu verbieten. Da Ponte, der nun schon einmal im Fahrwasser der opera buffa war, griff, da ihm die Politik verschlossen war, abermals zu einem bewährten Typus, der „Weiberarie", und brachte dadurch seinen Komponisten unleugbar in eine schwierige Situation. Denn der Buffostil, der damit als Grundlage gegeben war, schloß die Gefahr in sich, daß Figaros Charakter allzutief

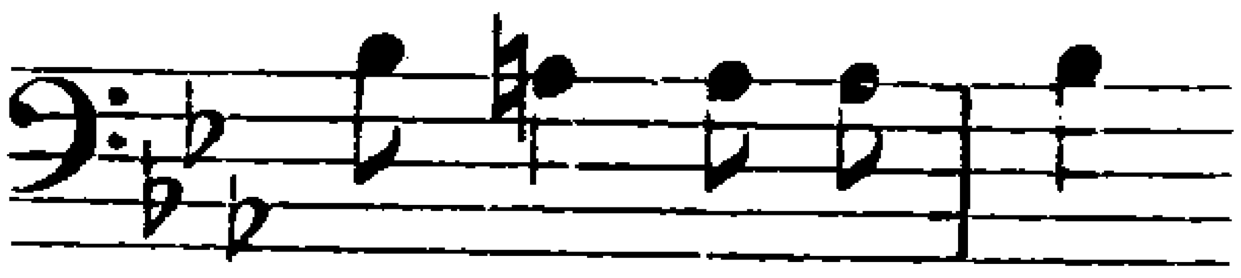
[1] Sehr witzig ist auch die Art, wie sich die Bestie verächtlich wieder davontrollt.

ins Buffomäßige herabsank, und zwar gerade in dem Augenblick, da ihn die äußere Situation zu Zweifeln an seinem höchsten Gut, der Liebe Susannes, veranlaßte. Mozart hat nun das Rezitativ, worin Figaro seinen Schmerz und Unwillen äußert, durchaus ernst gehalten; wie rührend wirken z. B. die kleinen Motive, mit denen er gegen Schluß seine edle Susanne preist! Aber auch die Arie geht trotz allem Buffogepräge ihren eigenen Weg. Das weiß nur zu würdigen, wer das Brillantfeuerwerk kennt, das die Italiener loszulassen pflegen, sobald dies Thema berührt wird. Mozart greift hier wieder auf den Figaro der ersten beiden Szenen seiner Oper zurück, den schwerblütigen Burschen, in dem bei allem Humor ein gutes Stück von einem Pessimisten steckt. Bis jetzt hat er alle Rollen, die ihm das Schicksal zu spielen aufgab, mit Anstand und Erfolg durchgeführt, jetzt gilt's noch die schwerste und undankbarste zu spielen: il scimunito mestiere di marito. Er ist sich bei allem Leid, das er dabei empfindet, des Lächerlichen dieser Situation wohl bewußt, und so kommt ein ganz merkwürdiges Gemisch von Ernst und Komik, ein mürrischer Galgenhumor heraus, der den Italienern fehlt. Freilich, daß er seine Gefühle in eine ad spectatores gerichtete[1] Brandrede gegen die ungetreuen Frauen im allgemeinen kleidet, scheint uns frostig und altmodisch. Aber die Aufklärungspoesie liebte es nun einmal, ihre Empfindungen in Form derartiger belehrender oder unterhaltender Spruchweisheit auszudrücken; irgendwelche seelische Erschütterung war dabei durchaus nicht beabsichtigt, und alles, was an diesem Stück individuell ist, ist nur durch Mozarts Musik hineingekommen. Schon die Überschrift Moderato fällt den Italienern gegenüber auf: das läuft sicher nicht auf einen gewöhnlichen italienischen Spaß hinaus. Und dem entspricht auch der Anfang: er steht mit seinen Sforzatos und schweren Bläserakkorden unter einem fühlbaren seelischen Druck. Wer so resigniert beginnt, muß die femmine soeben gründlich kennen gelernt haben. Geradezu unheimlich aber ist das Sichaufbäumen, das am Schlusse des Hauptthemas noch ganz unerwartet folgt:[2]



[1] Das war alter Buffobrauch; vgl. I 402. [2] Vgl. dazu den Anfang des Streichquartetts in Esdur (K.-V. 428, s. o. S. 180).

Auch im Seitenthema in Bdur, das mit einer echt Mozartschen Antithese von forte und piano beginnt, lauert noch verbissener Ingrimm, wie die großen Sprünge der Singstimme über dem Orgelpunkt beweisen; das Orchester führt unterdessen das allmähliche Feuerfangen der männlichen Sinne vor. Welche Verheerungen richten die argen Sirenen da schon in den zweiten Geigen und durch sie im Verstande der armen Männer an! Alles das schildert Figaro aber nicht zum Spaß, sondern mit dem grimmigen Humor des am nächsten Beteiligten, und dieser Humor wird immer drastischer, je mehr er sich in seine Wut hineinredet. Darum nähert er sich auch immer mehr der Buffosprache, doch ohne jenen grundlegenden mürrischen Zug abzulegen. Es tauchen die beliebten Wiederholungen auf wie z. B.:



das dann umgebildet im zweiten Teil eine große Rolle spielt. Nach der Partie che allettano per trarci le piume mit ihren scharfen, grämlichen Terzengängen taucht jenes Zitat aus Paisiello auf, den Figaro hier als wirksamen Eideshelfer anruft[1]; dann geht's in hastigen Triolen und großem Crescendo hinauf auf die Hauptworte non senton pietà. Aber alsbald biegt der Affekt wieder um (il resto non dico): mit dem des' auf dem verminderten Akkord scheint den Figaro wieder sein ganzer Jammer anzufassen, und gleich darauf regt sich's bereits verdächtig in den Hörnern. Der zweite Teil bringt das motivische Material des ersten in einer ganz merkwürdigen Umbildung und Ineinanderschachtelung. Bei son streghe incantate scheint jene punktierte Terzenpartie wieder beginnen zu wollen, da packt ihn plötzlich der Gedanke an jenes Allerärgste (il resto non dico), und diese Worte hängen sich nunmehr, auf den Rhythmus des obigen Motivs, jeder Invektive gegen die Frauen an — er kommt davon überhaupt nicht mehr los. Sehr drastisch ist dabei sowohl der Lagenwechsel in der Singstimme als auch das Konzertieren zwischen Streichern und Bläsern im Orchester. Erst das Paisiellosche Motiv reißt Figaro aus dieser Verbissenheit los und führt die Entwicklung regelrecht weiter. In der Coda schmettern dann plötzlich die Hörner los und plaudern jenen fatalen „Rest" aus, den Figaro beständig verschwieg — eine sehr

[1] Vgl. I 437.

drastische, allem Anschein nach von Mozart begründete Instrumentensymbolik. Mit diesem abgedämpften Buffostil wird Figaros Charakteristik auch in dieser kritischen Situation gewahrt. Er ist und bleibt, ganz anders als sein französisches Vorbild, bei aller Verschlagenheit doch ein Mensch, der das Leben nicht immer meistert, sondern daneben Augenblicke hat, wo er recht erheblich an und unter ihm leidet. Das alles aber behandelt Mozart wiederum mit seiner eigentümlichen Ironie: er nimmt teil an dem Leiden seines Helden und belustigt sich doch zugleich darüber. Der Zuschauer endlich pflichtet ihm hier besonders willig bei, denn er weiß aus Susannes Plänen, daß Figaro sich ganz unnötig aufregt.

Zwischen dieser Szene und der folgenden der Susanne mit der Gartenarie (27) besteht ein deutlicher Zusammenhang. Beide zusammen führen das Verhältnis zwischen den beiden Gliedern dieses Liebesbundes, das schon die ersten Szenen der Oper klar feststellten, folgerichtig weiter. Schon dort war Figaro der schwächere Teil, zumal wenn es sich um seine Eifersucht handelte, jetzt hat ihn diese in eine verbissene, bis zur Selbstverhöhnung gehende Stimmung hineingetrieben, aus der er keinen Ausweg findet. Dementsprechend wächst Susannes Überlegenheit, die gleichfalls schon in jenen Duetten zum Ausdruck gekommen war. Sie liebt ihren Figaro wahrhaft, aber eben deswegen fühlt sie sich veranlaßt, ihn bei seinen unbegründeten Eifersuchtsanfällen jene Überlegenheit fühlen zu lassen. Sie tut es, ganz ihrem Wesen entsprechend, nicht mit sittlichem Pathos, sondern mit freiem Humor, der hinter der angenommenen Maske, wenn Figaro nur hören will, immer wieder die echte Stimme ihres Herzens vernehmen läßt. So auch in unserem Fall. Es ist kein Zufall, daß das Paisiellosche Motiv, das wir in der ersten Szene der Oper und dann im weiteren Verlauf immer wieder aus ihrem (und nur aus ihrem) Munde hören[1], jetzt, in der Gartenarie, als musikalisches Hauptsymbol, mit allen Reizen Mozartscher Kunst geschmückt, die Szene beherrscht. Es kann darum auch kein Zweifel sein, daß Susanne trotz der gräflichen Tracht hier ihre eigenen Gefühle kundgibt und nicht etwa die Gräfin spielt[2]. Die Arie bildet die — wenn auch nur

[1] S. o. S. 299. [2] H. Kretzschmar, Gesch. der Oper 1919 faßt S. 242 den Anfang und den ganzen ersten Teil als Parodie auf, da er absichtlich dürftig und banal im Ausdruck sei; erst im zweiten Teil sei Mozart aus der Rolle gefallen und habe die Situation ernst genommen. Das legt der Arie entschieden mehr unter, als darin

mittelbare — Antwort auf den vorhergehenden Erguß Figaros. Dieser wird in der Finsternis kaum ihre Verkleidung erkennen, wohl aber ihre Stimme, und mit ihr will sie ihre Sehnsucht nach dem Geliebten in die Nacht hinausrufen. Zunächst wird er freilich glauben, der Ruf gelte dem verhaßten Grafen. Das weiß auch Susanne sehr gut, aber sie will ihn eben dadurch auf die Probe stellen, ob er in seiner Eifersucht die wahre Stimme ihres Herzens noch versteht oder nicht[1]. Sie fühlt sich wie immer der Situation vollauf gewachsen und kann daher ihr ganzes Wesen ohne Rückhalt ausströmen lassen. Figaro dagegen versteht in seiner Verblendung diesen Gesang, der doch ihm gilt, nicht, er hört bei dem allem nur einen verführerischen Lockruf an den Grafen[2]. So spielt sich während der Arie hinten im Verstecke Figaros eine kleine Herzenstragikomödie ab, deren Folgen wir im Finale kennen lernen werden.

Die Arie führt Susannes Charakteristik auf ihren Höhepunkt, ihr starkes, sinnliches (und zwar nicht bloß im erotischen Sinne) Temperament, das stets durch eine ungewöhnliche geistige Energie davor bewahrt wird, sich in dumpfer Triebhaftigkeit zu verzetteln, und die aus dieser Mischung sich ergebende innere Freiheit, die Ernst und Spiel mit überragendem Humor zu verbinden weiß. Und sehr schön und wahr lockt der genius loci diesen innersten Kern ihres Wesens aus ihr hervor. Die Arie ist ein deutlicher Beleg dafür, daß Mozarts Genius an den Höhepunkten seines Schaffens auch die dem Naturgefühl seiner Zeit gesetzten Schranken überschritt[3]. Wiederum ist der Text Rokokopoesie vom reinsten Wasser mit ihrer minutiösen Kleinmalerei all der einzelnen Züge, welche die Landschaft ausmachen, wie des ruscello, der kosenden aura, der lachenden fioretti usw.; man sieht, auch in den Librettisten lebt noch, wenn auch bereits als ein zur Formel erstarrter Nachhall der hohen Poesie, ein lebhaftes Naturempfinden. Aber es bleibt freilich noch mehr als bei jener bei begrifflichen Vorstellungen und Einzelbeobachtungen; es sind in Begriffe gefaßte Niederschläge der Empfindung, nicht die Empfindung selbst.

steckt, und verkennt die Bedeutung des Anfangsthemas. Auch Schurig geht sicher zu weit, wenn er (II 88) meint, Susanne habe sich mit den Kleidern der Gräfin auch deren verliebte Stimmung angeeignet. [1] Das sagen ihre Worte im Rezitativ: il birbo è in sentinella. Divertiamoci anche noi, diamogli la mercè de' dubbj suoi. [2] Vgl. Figaros Worte zu Beginn der nächsten Szene: Perfida! e in quella forma meco mentia? [3] S. o. S. 22.

Diese klingt uns dagegen aus Mozarts Musik entgegen. Ein Italiener hätte alle jene Dinge, den ruscello, die aura usw. in Koloraturen oder zum mindesten in kleinen malerischen Glossen der Bläser mit möglichster Deutlichkeit abgemalt. Mozart deutet das alles nur leicht an; für ihn ist weder die Nacht noch die Landschaft eine konventionelle, starre Staffage mehr, sondern beide haben ihre besondere Funktion erhalten, sie sind in die sehnsüchtige Gefühlswelt Susannes einbezogen und damit selbst zu einem Teil der seelischen Bewegung geworden. Man vergleiche die Arie nur einmal mit einer der beliebten Naturgleichnisarien idyllischen Inhalts, und man wird sofort fühlen, daß es sich hier nicht mehr um ein malerisches Illusionskunststück handelt, sondern um ein Stimmungsbild, worin Gefühl und Landschaft auf denselben Akkord gestimmt sind. Das einzige, was Mozart dem Hausrat seiner Zeit entnommen hat, ist der Ständchencharakter, der in dem Sicilianorhythmus und der Pizzikatobegleitung der Streicher zum Ausdruck kommt. Das hängt mit der ganzen Musikpflege der damaligen Zeit und ihren zahllosen abendlichen gesungenen und gespielten Serenaden, Nachtmusiken, Divertimenti u. dgl. zusammen[1]. Es schimmert die damals jedem geläufige Vorstellung hindurch, daß die Sängerin durch ihr Ständchen den Geliebten zur Erhörung ihrer geheimen Wünsche zu veranlassen hofft. Das ist das einzige Zugeständnis, das Susanne ihrer Eigenschaft als verkleidete Gräfin macht, sonst läßt sie, durch den Zauber der nächtlichen Natur noch über sich selbst hinausgehoben, ihre eigene Sehnsucht in Tönen von solcher Wahrheit der Empfindung dahinströmen, daß man den Eindruck hat: diese Musik schildert nicht mehr die Sehnsucht, sondern sie ist die Sehnsucht selbst, und zwar eine Sehnsucht, die ganz unbeethovenisch, aber echt Mozartisch ihren Flug nicht in unnahbare Fernen nimmt, sondern der sinnlichen Erfüllung zustrebt.

Daß Mozart auf die Arie besonderen Wert gelegt hat, beweisen die Skizzen und besonders die zahlreichen Ansätze vor der endgültigen Fassung des Schlusses[2]. Die Struktur ist denn auch durchaus nicht so einfach, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Sie weist drei Teile auf (T. 1—20, 21—32 und 33—Schluß), die nur durch einzelne Phrasen und Anklänge miteinander verbunden sind. Am einfachsten ist die Harmonik, deren Bewegung fast unmerklich ist. Der

[1] I 156 f. [2] N.-B. S. 87 f.

Schwerpunkt ruht auf der Melodik, die sich in den beiden ersten Teilen in lauter dreitaktigen Gliedern fortbewegt und dadurch den Eindruck verhaltenen Drängens wachruft; erst der dritte Teil bringt Viertakter, schließt ihnen aber auch alsbald Dehnungen und Erweiterungen an. In der Vorliebe für gebrochene Akkordintervalle gemahnt das Stück an das Schreibduett (s. o.), nur daß sie immer wieder durch stufenweises Fortschreiten und namentlich auch durch chromatische Bildungen abgelöst werden. An manchen Stellen findet sich eine diskret angebrachte Tonsymbolik, wie z. B. bei dem Abstieg der notturna face, dem incoronar usw. Auch die Bläser begnügen sich in den ersten beiden Teilen damit, die Einschnitte zwischen den Gliedern der Gesangsmelodie durch kleine ausdrucksvolle Phrasen zu überbrücken. Nur im dritten Teil, wo sich überhaupt im Orchester ein erhöhtes Leben regt, werden auch sie beredter und bereiten mit ihrer Sechzehntelfigur das folgende incoronar der Singstimme vor, die ihrerseits sich gleich darauf auf dem erweiterten Hauptgedanken in vollem Affekt herabschwingt. Überhaupt faßt dieser Schluß mit seinem beständigen Wechsel zwischen Tonika und Unterdominante und seinen Fermaten noch einmal in wundervoller Schwärmerei den Gefühlsgehalt des ganzen Satzes zusammen, worauf sich das Ganze wie ein leiser Lufthauch in der Nacht verliert. Das vorhergehende Rezitativ aber bereitet, wie gewöhnlich, die Stimmung der Arie aus der vorliegenden Situation heraus vor. Es ist motivisch einheitlich; sein Grundgedanke ist in gesteigerter Form jenes Erregungsmotiv, dem wir schon öfter begegnet sind[1], nur mündet es hier in eine schalkhaft huschende Partie mit lombardischen Rhythmen aus. Dieser Seitenblick gilt dem lauernden Figaro. Hübsch ist es aber, wie Susanne gegen Schluß mehr und mehr in die Stimmung der Arie hinübergleitet. Jenes spöttische Motiv bleibt aus, dagegen stellt sich mit der Wendung nach F dur allmählich die ausdrucksvollere Melodik der Arie mit ihren Akkordintervallen ein, auch die schwellenden Synkopen der Streicher sind bezeichnend.

Im August 1789, als Figaro wieder auf die Bühne gebracht wurde, schrieb Mozart für Adriana Ferrarese del Bene[2], die er selbst nicht sehr hoch schätzte[3], die Arie Al desio di chi l'adora

[1] S. o. S. 343. [2] Sie trat am 11. Oktober 1788 zuerst als Diana in Martins Arbore di Diana auf (Wien. Ztg. 1788, Nr. 83 Anh.), und Mozart schrieb bald nachher die Rolle der Fiordiligi in Così fan tutte für sie. [3] B II 295.

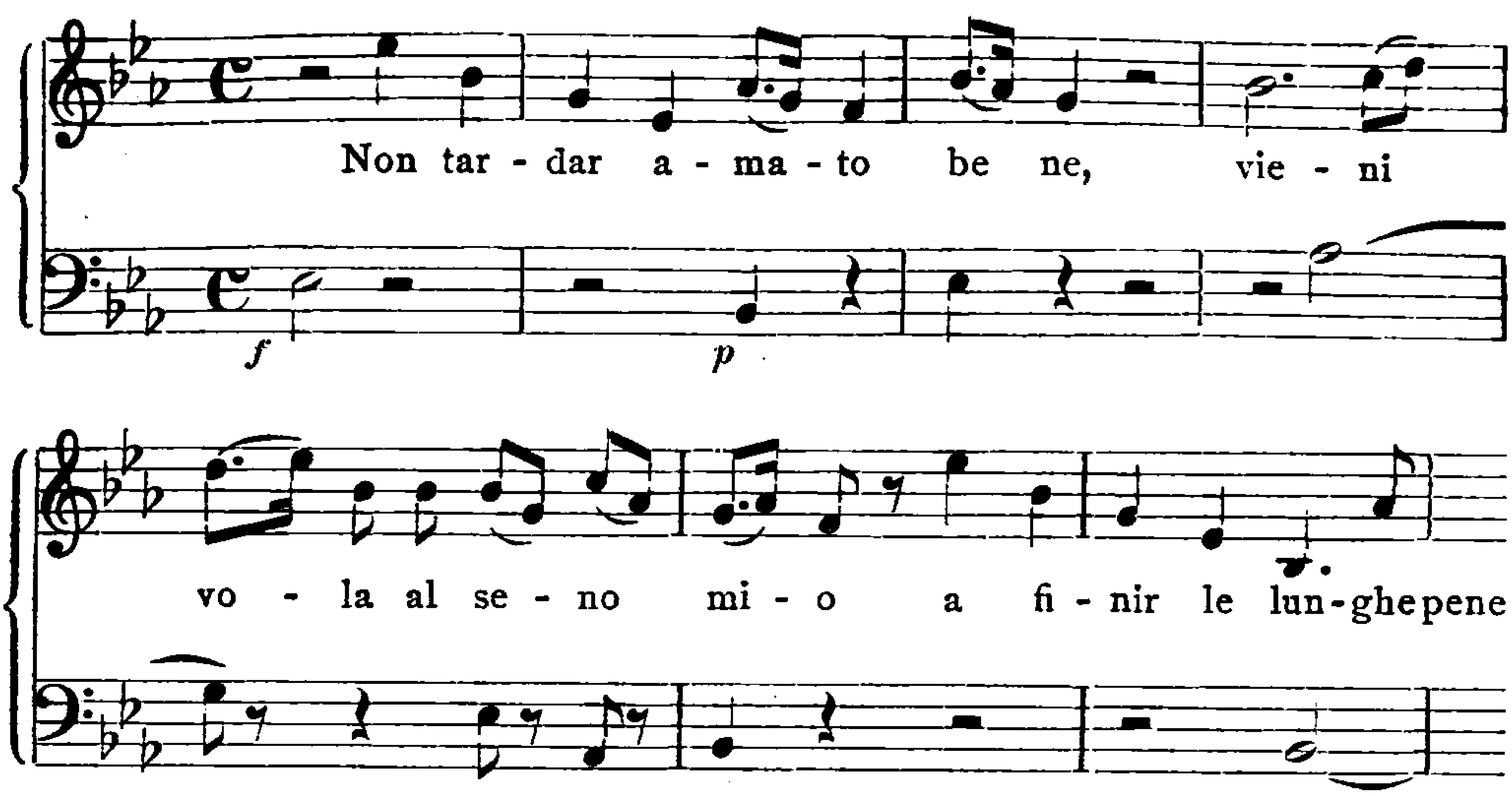
(K.-V. 577) unter Beibehaltung des Rezitativs[1]. Hier nimmt Susanne ganz augenscheinlich auch musikalisch den Charakter der Gräfin an, wenigstens was den ersten Teil anlangt. Durch dieses plumpe Maskenspiel werden natürlich ihre feinen Beziehungen zu Figaro zerstört; außerdem wird die Illusion nicht streng durchgeführt, denn weder die reichlichen Koloraturen noch der pathetische Ton des Allegros stimmen mit dem Charakter der Gräfin überein. So bleibt das Stück ein Fremdkörper in der Oper, ein Zugeständnis Mozarts an eine Sängerin, die ihm künstlerisch nicht einmal besonders nahe stand, und es ist dabei eigentlich nur zu verwundern, daß sie äußerlich noch so wirkungsvoll ausgefallen ist. Ihr Bau mit den beiden groß angelegten Teilen gemahnt an die Arien von Così fan tutte, mit denen sie auch das glänzende Bläsergewand gemein hat (Bassetthörner, Fagotte und Hörner). Auch die verschiedenen auffallenden Anklänge an die Melodik der Zauberflöte, mit der gerade der Figaro sonst wenig zu tun hat, lassen die spätere Entstehungszeit erkennen.

Daß sich Mozart schon vorher mit dem Gedanken getragen hatte, Susanne auch musikalisch die Maske der Gräfin zu verleihen, zeigt der leider unvollständig erhaltene Partiturentwurf einer Arie der Susanne, die Scena con Rondo überschrieben ist[2]. Der Anfang des Rezitativs ist mit der bekannten Fassung identisch, später wird er etwas weitläufiger und schließt in B dur. Mit dem achten Takt des nur in Singstimme und Baß notierten Rondos schließt das allein aufbewahrte Blatt:

---

1 Abgedruckt als Anhang III der G.-A. Früher hatte man das Stück der Gräfin zugewiesen und Sonnleithner (Rezensionen 1864, S. 721 f.) es an die Stelle der Arie Nr. 19 gesetzt. Indessen trägt sowohl eine Abschrift aus Mozarts Nachlaß als eine Abschrift des Klavierauszuges, die eine eigene Kadenz Mozarts enthält, den Namen Susannes. Das Autograph ist verschollen. Jahn hat auch aus andern Gründen mit Sicherheit bewiesen (II[4] 308), daß die Arie der Susanne angehörte, was durch innere Gründe bestätigt wird (s. o.). Die Gräfin wurde 1789 von der Cavalieri (nicht von der Villeneuve) gesungen, vgl. Zinzendorfs Tagebuch vom 31. August 1789 (Pohl, Haydn II 123): charmant duo entre la Cavalieri e Ferraresi, was nur auf das Schreibduett gehen kann. Ebendaselbst (7. Mai 1790) über den Erfolg der Arie: le duo des deux femmes, le rondeau de la Ferrarese plait toujours.

2 Die Originalpartitur der Oper verzeichnet am Schluß des Seccorezitativs Segue Recit. istrumentato con Rondo di Susanna. Das paßt nicht auf die Gartenarie, sondern deutet darauf hin, daß ursprünglich eine andere Arie beabsichtigt war.



Das ist abermals durchaus der Ton der Gräfin.

Ein weiteres, für die Ferrarese nachkomponiertes Stück ist die Ariette Un moto di gioja mi sento in petto (K.-V. 579)[1]. Die Stelle, wo sie eingelegt wurde, ist freilich infolge ihres farblosen Textes nicht mehr genau zu ermitteln, und auch die zwar gefällige, aber keineswegs bedeutende Musik gibt keinen Anhaltspunkt[2]. Wahrscheinlich sollte das Stück nicht die Gartenarie, sondern die Arie während der Ankleideszene im zweiten Akt ersetzen[3]. In diesem Falle würde sich freilich wieder zeigen, daß Mozart der Ferrarese sehr wenig zugetraut hat[4].

Das zweite Finale (28) unterscheidet sich dadurch vom ersten, daß es zunächst äußere, nicht innere Vorgänge wiedergibt. Das war ja das Ideal der Italiener bei diesen Sätzen: ein möglichst tolles Durcheinander; die Entwicklung der Charaktere war dabei ziemlich Nebensache. Auch Mozart war sich wohl bewußt, daß in diesem Falle die Situation und damit auch die schauspielerische Aktion den Ausschlag gab; machte er zuviel Musik dazu, so verwischte er den Eindruck der Verwechslungskomödie. Aber er hat sich trotzdem nicht,

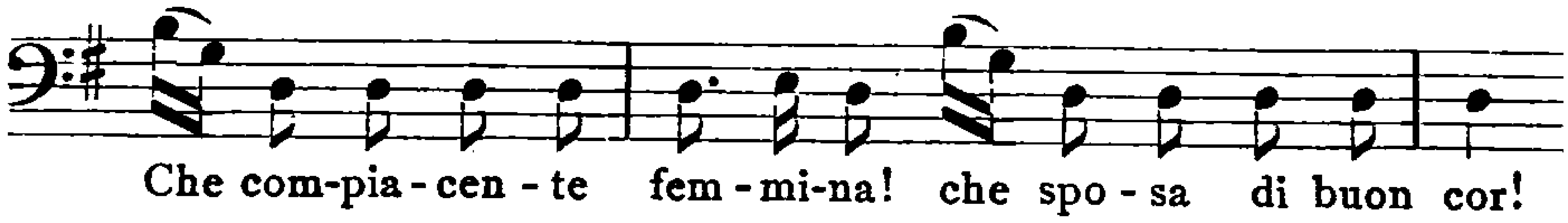
[1] G.-A. Anh. II, als Lied mit Klavierbegleitung S. VII 36. [2] In der Partitur ist von fremder Hand darüber geschrieben Le nozze di Figaro n. 13 Atto 2 do und das Stichwort e pur n' ho paura, das offenbar erst später hinzukam. [3] Darauf kommt man, wenn man durchnumeriert; wurde die Oper aber in zwei Akten gegeben, so würde nach früherer Zählung die Gartenarie Nr. 13 des zweiten Aktes sein. [4] B II 307: „Das Ariettchen so ich für die Ferraresi gemacht habe, glaub ich soll gefallen, wenn anders sie fähig ist, es naiv vorzutragen, woran ich aber sehr zweifle" (August 1789).

wie in so manchen analogen Stücken[1] begnügt, dem Orchester nur den allgemeinen Stimmungsausdruck anzuvertrauen, sondern folgt, und das ist vielleicht das Bewundernswerteste an diesem Stück, der Situation Schritt für Schritt und schildert dabei doch mit genialer Prägnanz ihren Rückschlag auf die einzelnen Charaktere — das alles, ohne den flotten Gang jemals zu stark zu belasten. Man sieht deutlich, daß ihm auch hier die äußere Situation letzten Endes nur das Mittel zum Zwecke war, das Widerspiel der Charaktere scharf herauszuheben. Gerade der erste Teil des Finales ist ein feines Beispiel dafür. Formell ist er ein ebenso klar wie frei gegliederter dreiteiliger Satz, der dem dramatischen Gang nicht das geringste schuldig bleibt. Sein Hauptmotiv:

ein Anklang an Grétry[2], malt mit sehr drastischem Humor das vorsichtige Heranschleichen und Sichducken der verschiedenen Personen. Aber gleich darauf entfaltet sich ein charakteristisches Wechselspiel zwischen dem Pagen, der da wieder als damerino alle seine jugendlichen Reize spielen läßt, und der mit großer Schärfe erwidernden Gräfin: beide Charaktere stehen sofort wieder mit plastischer Deutlichkeit vor uns, und auch ihr allmählich immer engeres Aufeinanderrücken ist von großer Wirkung. Bei der Fortsetzung im zweiten Teil sind sie indessen bereits nicht mehr allein: »da lontano« mischen sich als geschlossene Gruppe die übrigen Ankömmlinge ein. Die Aufregung über den Vorgang schmiedet sie zunächst fest zusammen, während der Page mit gewohnter Keckheit weiter auf sein Ziel lossteuert. Da sprengen der Kuß und die ihm folgende Ohrfeige, die beide ihr Ziel verfehlen, die Gruppe, und sehr witzig ist, wie Cherubin auf dieselbe Melodie (das Seitenthema des Satzes) ausgelacht wird, mit der er sich vorher so zärtlich an die vermeintliche Susanne herangemacht hat. Das kunstvolle Ensemble, das sich daraus entwickelt, nimmt sehr bald jenen gespannten Charakter an, der solche Mozartschen Partien meist von dem tollen Gekicher der Italiener unterscheidet; man betrachte nur die Mollwendung und die große Fermate. Nur Susanne gewinnt bald ihre alte Heiterkeit wieder.

[1] S. o. S. 331 f. [2] I 671.

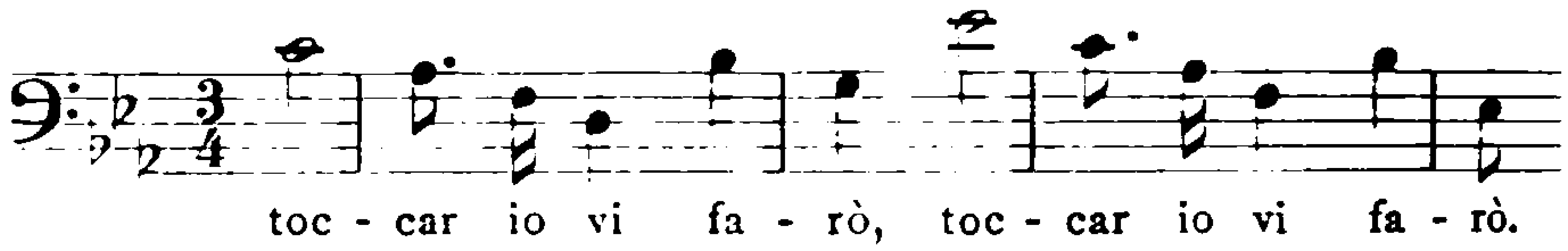
Der zweite Abschnitt (Più moto Gdur C) schlägt einen heiteren Ton an, den wir bereits aus Stücken wie dem Duett (2) kennen: der Herr Graf steigt jetzt auch in der Musik zu seiner Dienerin hernieder. Die Liebeserklärung fällt diesmal freilich nicht so glühend aus wie früher (16). Das hat Mozart mit richtigem Takte vermieden und dem Satze, worin die unfreiwillige Komik des Grafen ihren Höhepunkt erreicht, einen heiteren Grundton verliehen, ganz abgesehen davon, daß durch die Anwesenheit Figaros und der wirklichen Susanne jene Komik noch besonders betont wird. Immerhin kommt das sinnliche Ungestüm des Grafen auch hier noch deutlich zum Ausdrucke, wie z. B. bei Che dita tenerelle etc.: hier übermannt ihn die Leidenschaft genau so wie in jenem Duett, und die Unisonopartie bei tu sai che là per leggere io non desio d'entrar hat geradezu etwas Unheimliches. Sehr fein ist dagegen die Zurückhaltung der vermeintlichen Susanne. Das beredte giacchè così vi piace, eccomi quì, signor genügt Mozart, um die musikalische Maske anzudeuten. Im übrigen fällt es der Gräfin nicht ein, Susannes musikalischen Stil nachzuahmen. Das zeigt sich besonders deutlich, wie diese selbst mitzusingen anfängt. Sehr drollig ist dagegen die Rolle Figaros. Mit dem der verbissenen Sphäre seiner letzten Arie entstammenden Motiv[1]:



führt er den eigentlichen Schalk in den Satz ein, der refrainartig wiederkehrend nicht bloß Figaros eigener Entrüstung über die argen Weiber Ausdruck verleiht, sondern auch sonst immer wieder sein Wesen treibt; führt er doch sogar sehr fein Susanne unversehens mit dem rabiaten Geliebten zusammen. Von schlagender Komik ist sein Auftreten im Orchesterunisono gegen den Schluß, wo er das Dazwischentreten Figaros begleitet, dadurch das Liebespaar auseinanderscheucht und in Gmoll jenes kleine Larghetto (Esdur $^3/_4$) vorbereitet, in dem Figaro mit schneidendem Sarkasmus unter Anspielung auf den bekannten Handel zwischen Venus, Mars und Vulkan das Liebesglück der beiden besingt. Jener Chr. Bachsche Larghettotypus in

[1] Es ist mit dem oben angeführten Motiv verwandt, hängt aber auch sehr deutlich mit dem orchestralen Hauptmotiv des nächsten Abschnitts zusammen, vgl. Figaros Worte La perfida lo seguita gegen den Schluß dieses Teils.

Esdur[1] mit seinen weichen, zauberischen Klängen wird da aufs köstlichste parodiert; nicht zufällig treten gerade hier die Klarinetten erstmals in das Finale ein. So staut das kleine Idyll die Erregung in der wirksamsten Weise; um so stärker entlädt sie sich in dem vierten Abschnitt (Allegro molto Esdur $^3/_4$), der mit dem zweiten motivisch, mit dem dritten aber der Tonart nach verwandt ist. Auch den frei rondomäßigen Bau mit wiederkehrenden Refraingedanken hat er mit jenem gemein. Die Entscheidung zwischen Susanne und Figaro naht. Solange er sie noch für die Gräfin hält, kommt das Orchester von dem drängenden Hauptmotiv gar nicht mehr los, ebensowenig Figaro von dem seinen. Das neue Bild verwirrt ihn ganz; seine Erregung ist geblieben, ja noch gesteigert, aber in anderer Richtung abgelenkt. In messerscharfer Rhythmik schließt er seine Rede:



Die verkleidete Gräfin geht auf diesen Ton ein, vergißt aber ihre Stimme zu verstellen, und damit beginnt ein entzückendes Spiel zwischen den beiden. Figaro hat Susanne erkannt und sucht sie nun ebenso zu nasführen, wie sie es mit ihm vorhatte. Dieser Gedanke führt sie auch musikalisch wieder zusammen. Dann beginnt er mit übertriebenem Pathos seine Liebeserklärung. Er hat das Temperament seines Herrn gut studiert. Das lehrt der Esdur-Satz eccomi a vostri piedi mit seinem verführerischen Bläserklang und der breit ausladenden, überaffektvollen Melodik. Verdächtig zuckt's dabei Susanne schon in den Händen, und auch Figaro ist es nur halb wohl bei der Sache; beide nehmen sich aufs äußerste zusammen. Als Figaro nach einer vielsagenden Koloratur ins richtige Fahrwasser gekommen ist, erhält er plötzlich seine Ohrfeigen; sehr drastisch kehrt dabei der erregte Anfang plötzlich wieder. Auch jene Liebesmelodie schließt sich an. Das ist psychologisch ein sehr feiner Zug. Schon beim erstenmal, bei der Verstellung, schwang dabei ein leiser Ton echten Gefühls mit; jetzt bricht er zu den Worten o schiaffi graziosissimi um so treuherziger hervor, besonders wie Susanne jene weitausladende Dreiklangsmelodie selbst aufnimmt. Am Schlusse des Abschnitts sind trotz aller Erregung die Fäden zwischen den beiden wieder angeknüpft.

[1] I 249.

Und nun ergeht sich das Glücksgefühl der Versöhnten im fünften Abschnitt (Andante Bdur $^6/_8$) in herzlich-volkstümlichen Klängen[1]; wie allerliebst klingt dabei Susannes Lächeln (La mia voce?) in den Bläsern! Auch der hinzutretende Graf wird zunächst in diese weiche Stimmung hereingezogen, fällt aber bald wieder in seinen herrischen Ton zurück. Das veranlaßt die beiden, in ihrer Herzensfreude vor ihm die alte Komödie weiterzuspielen, die dadurch ganz von selbst an das Burleske streift, wie bei den Worten Madama voi siete il ben mio, die deutlich an des Grafen frühere Liebesergüsse anklingen (man höre dabei auch die parodistisch hüpfenden Fagotte), und bei dem grotesken un ristoro al mio cor concedete[2]. Alles dies und namentlich das einträchtige Zusammensingen am Schluß muß den Grafen rasend machen, und wirklich bricht er auch im sechsten Abschnitt (Allegro assai Gdur C) mit voller Wucht in italienischen Dreiklangsmotiven[3] los. Aber auch hier findet sich keine Spur von Karikatur; die Leidenschaft des Grafen ist so echt und wahr wie nur je, sie ist noch dadurch gesteigert, daß er sich gerade von seinem Diener betrogen wähnt. Das ganze Orchester ist dabei fortwährend in Tätigkeit, und bei dem großen Unisono (il scellerato m'ha tradito) nimmt seine Wut einen geradezu dämonischen Grad an. Um so drastischer ist die Wirkung auf Basilio und Genossen mit ihrem abschnappenden Motiv, einem Verwandten des in mal punto son quì giunto (s. o.), das Figaro alsbald für sich parodiert. Auch die Episode Cherubins mit seinen echt Mozartschen lustigen Trillerchen über den gehaltenen Bläserklängen gewährt nur einen kurzen Ruhepunkt. Der Graf tritt trotziger denn je den vereinten Bitten aller übrigen entgegen und herrscht sie schließlich auf dem ungeheuerlichen Unisono mit dem sechsfachen No! an. Aber gerade diese Partie biegt die nunmehr hinzutretende Gräfin alsbald unter weichen Bläserklängen ins Rührende und Zarte um. Nicht allein der jähe Kontrast ist hier Mozartisch, sondern namentlich auch seine lapidare Gedrängtheit, die kein Wort und keine Note zuviel sagt. Um so breiter ist dagegen der Rückschlag auf die übrigen ausgeführt, bezeichnenderweise abermals im pp. Das plötzliche Gmoll, die unstete Stakkatofigur der Geigen, das imitatorische Spiel zwischen Singstimmen und Bläsern — das alles stützt nicht nur dramatisch das vorhergehende Eingreifen der

[1] Bezeichnend ist das aus dem Takt fallende emphatische pace beim Zusammensingen. [2] S. o. S. 181. [3] I 482.

Gräfin, sondern es bereitet zugleich auch in wirksamster Weise das Folgende vor. Der Gmoll-Satz zwischen den beiden Gdur-Sätzen — es ist, als könnten die Anwesenden zunächst den wärmenden Lichtstrahl nicht fassen, der da von der hohen Frau aus in ihre Seele dringt. Der erste, der die Augen aufschlägt, ist der Graf in der berühmten Stelle Contessa perdono, er, der soeben noch alle Bitten um Gnade trotzig abgewiesen hat. Impulsiv und wahr wie alle seine Äußerungen kommt auch diese aus vollem Herzen heraus. Wer denkt dabei noch daran, daß er bei diesem ganzen Handel der Düpierte ist? Seine Leidenschaft hat ihn durch die verschiedensten Niederungen menschlichen Empfindens hindurchgeführt, sie hat ihn bald zur komischen Figur gemacht, bald in die Sphäre des Tragischen erhoben. An dieser Stelle führt sie ihn zur vollen Höhe edlen Menschentums empor. Das ist nicht mehr die galante Bitte eines Grandseigneurs um Verzeihung[1], wie sie etwa ein italienischer contino burlato zum Schlusse lächelnd ausgesprochen hätte, sondern der warme Ausbruch echt menschlichen Empfindens. Im Stil der Zauberflöte würde es heißen: nicht Graf, sondern noch mehr — er ist Mensch, und tatsächlich hat sich Mozart in dem späteren Werke noch zweimal unserer Melodie an Stellen erinnert, die sich auf die höchste Läuterung des Paares beziehen[2]. Im Figaro schließt sie sich deutlich an den Ton der Gesänge der Gräfin an — der Graf beugt sich auch musikalisch vor seiner Gattin. Ihr aber, die damit ihr höchstes Ziel erreicht hat, fließt die Fortsetzung der Melodie wie von selbst aus der Seele. Und ganz besonders schön und ergreifend ist es, wenn jetzt diese Fortsetzung in echt Mozartschem sotto voce vom ganzen Ensemble aufgenommen wird. Das ist abermals eine der Stellen eines stillen und darum desto tieferen Glückes, die einem Italiener einfach unverständlich sein mußten. Welchen Spektakel hätte ein solcher auf die Worte ah contenti saremo così angeschlagen! Nur in dem kurzen Forte auf ah tutti bricht die Freude voll heraus[3]. Dabei ist in diesem Ensemble das volle Orchester andauernd in Tätigkeit. Kurz, spannend, in einer Art, die wir später besonders in der Zauberflöte finden, wird mit einem neuen Motiv leise in den Schlußteil übergegangen, der zunächst gleichfalls p auf einem Paukenwirbel einsetzt. Ganz deutlich weist

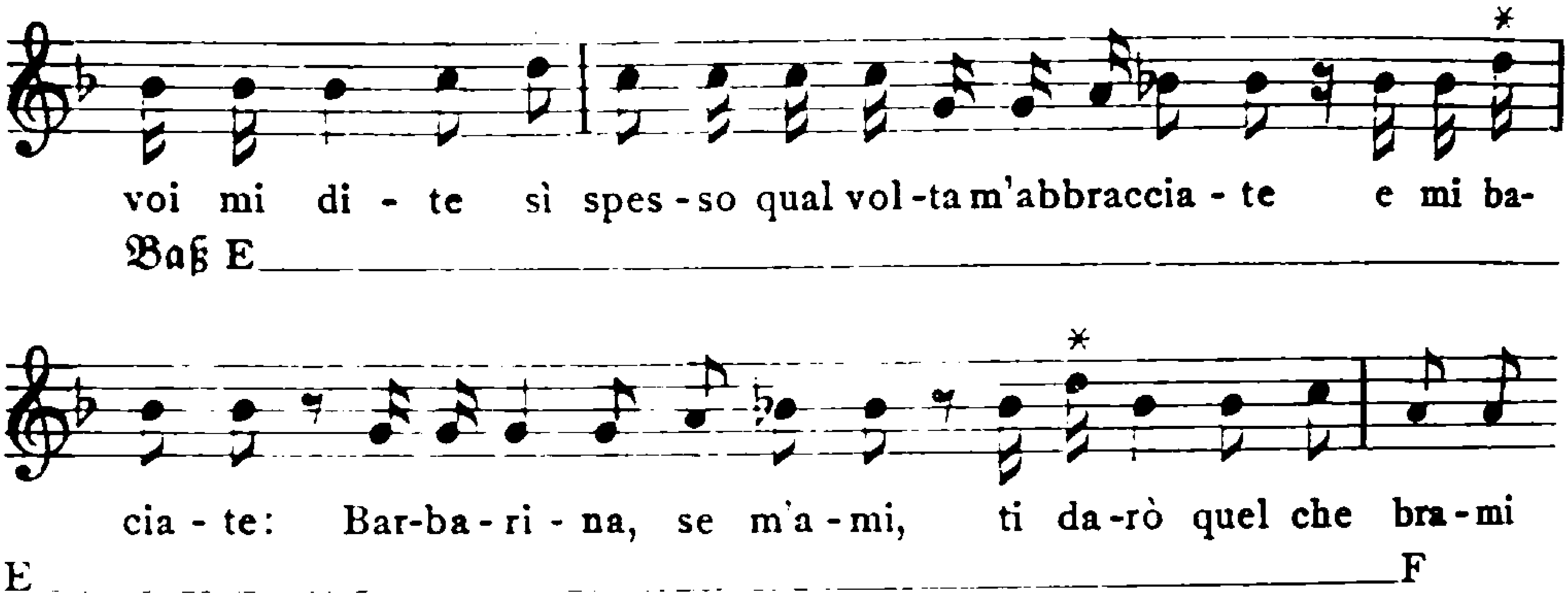
[1] So Schurig II 89. [2] Zu Beginn der Feuerwächterszene (in Moll) und im Schlußchor „Heil sei Euch Geweihten". [3] Auch die kleinen Crescendos in der begleitenden Geigenfigur sind bemerkenswert.

Mozarts Musik hier nochmals auf all die tormenti, capricci und die follia, auf alle dunkeln Seiten der menschlichen Tragikomödie hin, ehe er mit einem Anklang an den Chor in Nr. 22 zu der üblichen italienischen Schlußaufforderung al ballo, al gioco! übergeht, zunächst ebenfalls leise, dann bei solo amor può terminar, wo das Hauptthema der ganzen Oper berührt wird, mit explosivem Forte. Und abermals dämpft Mozart den Schwall jäh ab. Wie aus der Ferne scheint sich eine Marschweise mit Pauken und Trompeten zu nahen, die ihre Verwandtschaft mit den landesüblichen Serenadenmärschen nicht zu verleugnen vermag[1]. Gleich darauf bringen die Singstimmen (ed al suon di lieta marcia) das Thema in der Vergrößerung; auch hier setzt das Forte erst gegen den Schluß plötzlich ein. Ein wirkliches Mannheimer Crescendo findet sich nur in der folgenden Stretta, die eigentlich nichts anderes als eine gesungene Fanfare darstellt, umschwirrt von einer glänzenden Unisonofigur des ganzen Streichorchesters[2]. So ist auch dieser Schlußjubel durch den vorhergehenden Gegensatz innerlich ganz anders vorbereitet als bei den Italienern, deren Schluß-cori oft ganz schematisch der Oper angehängt sind. Auch er beweist die schönen Worte O. Jahns[3] über Mozart: „Die edelste und höchste Komik beruht auf dieser eigentümlichen Mischung herzlicher Teilnahme für die menschliche Empfindung mit der das Gemüt befreienden Heiterkeit. Unverkennbar steigt diese Auffassung des Komischen bis zu der Tiefe hinab, in welcher das Tragische und Komische ihre gemeinsame Wurzel haben. Körner erklärte Mozart für den einzigen, der gleich groß im Komischen und im Tragischen sein konnte[4], wie es Plato vom dramatischen Dichter verlangt — was aber nur die höchste Genialität erreicht hat."

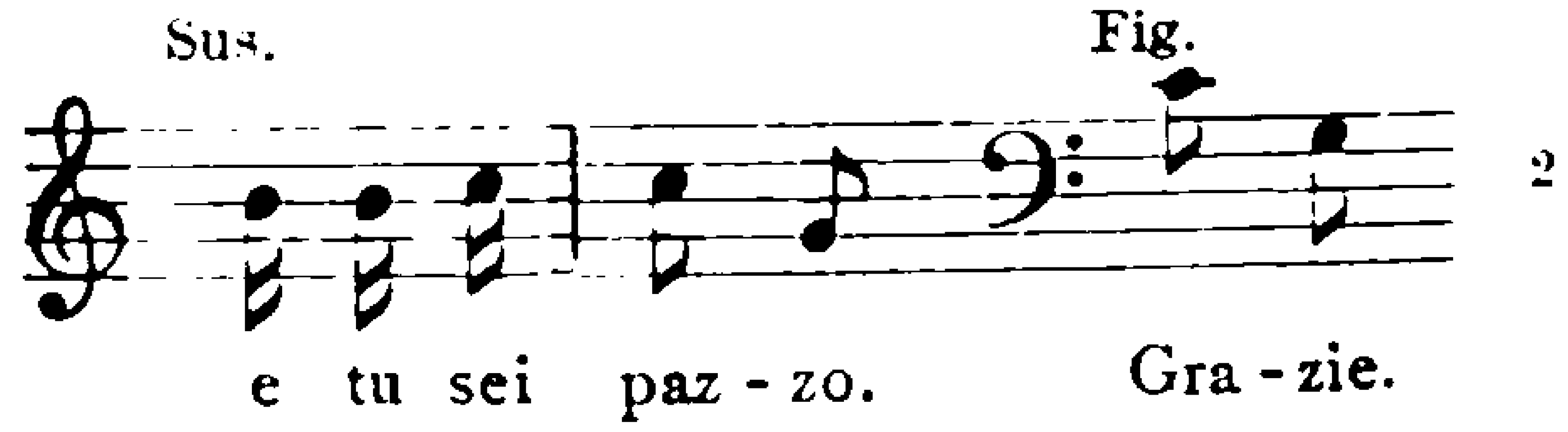
Noch ein paar Worte über die Seccorezitative. Mozart hält sich dabei enger als mancher Zeitgenosse[5] an den echten italienischen Buffostil, für den diese Partien die allerleichteste musikalische Stilisierung der Alltagsrede sind, unbeschwert durch jedes höhere Pathos. Sie ist es allein, die sowohl die melodische als die rhythmische Gestaltung bestimmt. Damit ist durchaus nicht gesagt, daß es dem Secco an Zusammenhang oder auch nur an Abwechslung fehlte. Für jenen

[1] Der Rhythmus in den Bässen gemahnt an den Beginn der Ouvertüre, nur daß dort der erste Takt fehlt. [2] Vgl. Beethovens Prometheus-Ouvertüre. [3] II[4] 338. [4] Briefwechsel mit Schiller (Cotta) III 117 (28. März 1794). [5] So Fischietti, vgl. R. Engländer ZfM II 414 f.

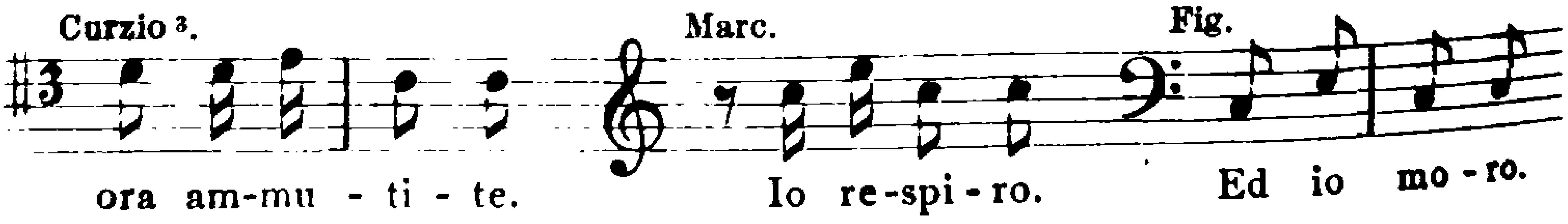
sorgt schon die syntaktische Gliederung der Rede, für diese aber das Temperament des einzelnen Redners und der Affekt, den die betreffende Situation aus ihm herauslockt. Auch zu Mozarts Zeiten unterscheidet es sich grundsätzlich vom konzentischen, d. h. musikalisch fest gebundenen Gesang. Der Figaro liebt z. B. eine an und für sich italienische Wendung, die aber durch ihre auffallend häufige Wiederkehr als typisch für Mozart angesprochen werden kann. Barbarina singt III 12:



Hier ist die frei eingeführte Septime d'' eine jener dem Secco eigenen „ausschweifenden, verwechselten und durchgehenden Noten[1]", die dem Tonfall der Alltagsrede abgelauscht sind. In dieselbe Sphäre gehört auch das wirkungsvolle Nachäffen kurzer Motive, wie gleich in der ersten Szene:

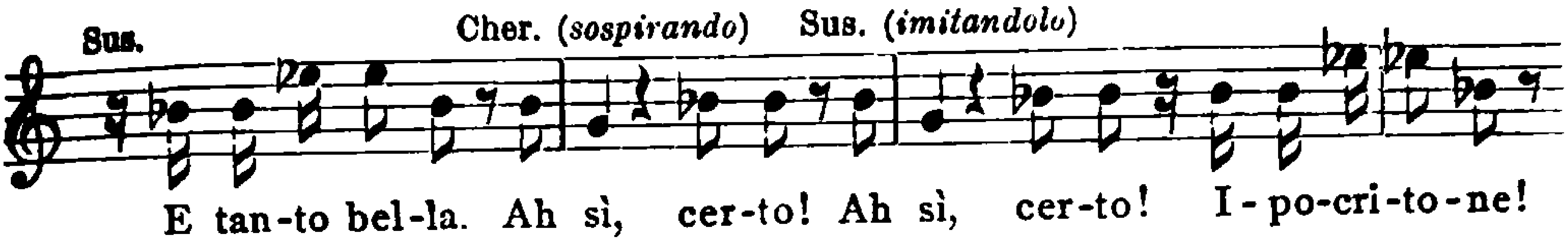


Durch drei Personen hindurch läuft ein solches Motiv nach der Entscheidung des Prozesses III 5:

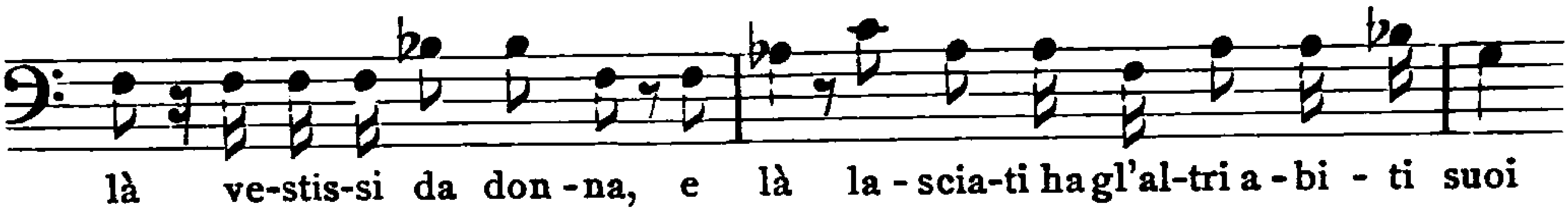


[1] Riepel, Harmonisches Sylbenmaß, Regensburg 1776, I 20. [2] Ernst gemeint ist dagegen die Wiederholung der Worte Susannes hai già vinta la causa durch den Grafen III 9. [3] Das Stottern des Richters kommt deutlich zum Ausdruck.

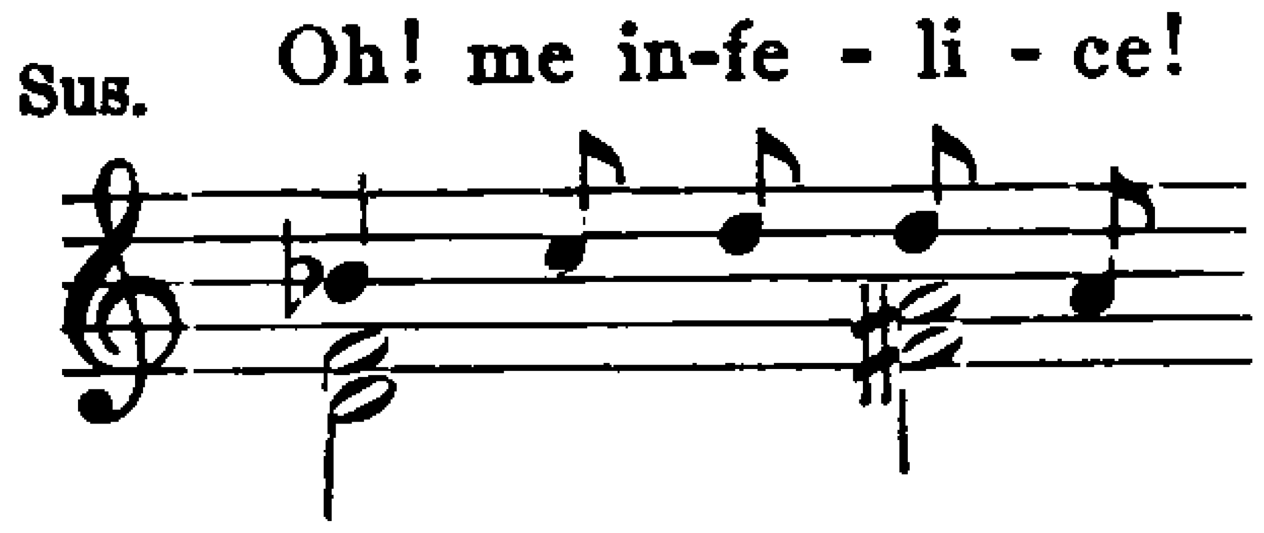
Ganz entzückend ist das Hinundherschaukeln auf kleinen affektvollen Motiven in Fällen wie III 3:



Aber auch einzelne Worte werden gelegentlich mit Emphase herausgehoben, bezeichnenderweise meist von Susanne, so das io am Schluß von II 8, bocca am Schluß von III 2 und III 6 die Worte chi al par di me contenta, wo sogar eine Fermate und ein konzentischer Seufzer erscheinen. Überhaupt wird bei aller Beweglichkeit mitunter sehr drastisch deklamiert. Selbst der alte Antonio singt III 9:



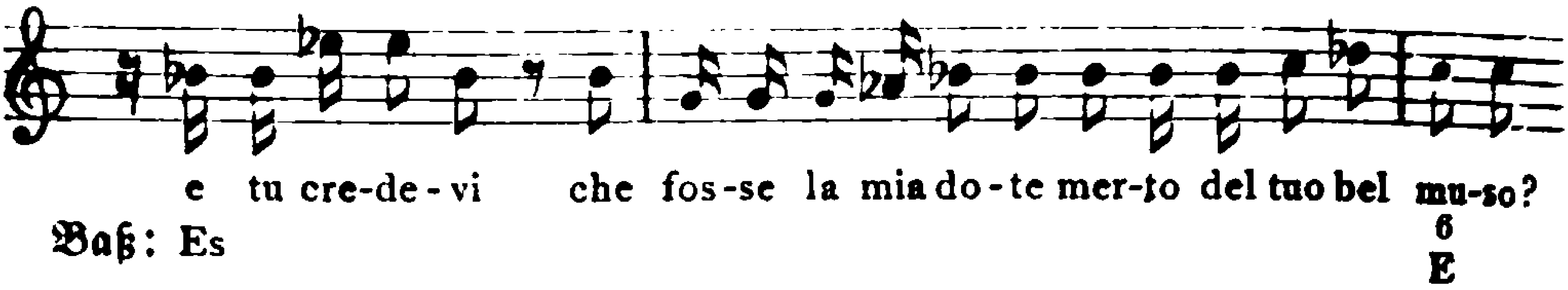
In der Harmonik wirkt die alte Anschauung noch merklich nach, daß es sich im Rezitativ um keine strenge Folge der Harmonien handle, sondern nur um einzelne, den Wortsinn stützende, für sich stehende Akkorde[1]. Dadurch entstehen die auch bei Mozart sehr häufigen Härten, besonders in Form von Querständen, wie z. B. I 6 gegen Schluß:



Hier sieht man deutlich, wie der zweite Akkord ohne Rücksicht auf den Querstand mit dem ersten lediglich durch das Wort infelice erzeugt ist. Dieselbe Anschauung liegt den im Secco überhaupt so beliebten Trugschlüssen zugrunde, wenngleich zu Mozarts Zeiten, was Härten betrifft, bereits nicht mehr über das Maß der Konzentik hinausgegangen wird. Gerade dieses Mittel verwenden die einzelnen Meister sehr verschieden. Vielen, so auch Mozart in den Jugendopern, dient der Trugschluß, besonders in der opera seria, zur Kennzeichnung des Personenwechsels oder anderer kritischer Einschnitte. Im Figaro ist dies sehr selten[2], er begnügt sich beim Personenwechsel mit weit

[1] J. J. Fux, Gradus ad Parnassum 1725, p. 276. [2] III 13.

leichteren Übergängen. Dagegen wendet er den Trugschluß auffallend häufig bei der Frage an, so gleich I 1 bei Susanne:



Diese Form der Frage ist für Mozart besonders charakteristisch; sie gibt durch den unerwarteten harmonischen Ruck seinen Fragen einen besonderen Nachdruck, so z. B. in obigem Beispiel im Sinne vorwurfsvollen, ironischen Spottes. Eine andere beliebte Frageharmonie Mozarts ist der Sekundakkord, den dann die Antwort meist auflöst (II 3 dov' è la canzonetta?) Dagegen kommt die bekannte „phrygische Frage" im Figaro zwar im Akkompagnato, aber niemals im Secco vor; dafür war sie ihm zu feierlich. Mitunter werden auch, meist in komischem Sinne, einzelne szenische Vorgänge und namentlich Worte durch ungewöhnliche harmonische Schritte ausgezeichnet (so z. B. das Klingeln der Gräfin I 1, das atterrir I 3, sdrucciolando II 3).

Im allgemeinen ist jedoch die Bewegung der Harmonik leicht und schmiegsam. Von dem groß angelegten System Glucks, die Harmonik nicht nur für den Affekt, sondern auch für den logischen Aufbau der Rede auszunützen, hatte Mozart schon im Idomeneo nicht viel Notiz genommen, bei den Bufforezitativen mußte es ihm natürlich noch ferner liegen[1]. Sein Ziel ist überhaupt nicht affektvolle, sondern nach echter Buffoart möglichst flüssige und schlagfertige Deklamation, und das hat er auch erreicht. Voraussetzung ist dabei allerdings, daß diese Dialoge sich Schlag auf Schlag und ohne jedes Schleppen abwickeln, und daß die gerade dabei so nötige „Aktion", Gebärdenspiel und Mimik, nicht vernachlässigt wird. Mitunter unterbricht Mozart aber auch nach dem Vorbild Galuppis und Gaßmanns[2] den starren Gang der langen Baßnoten durch bewegtere Motive an Stellen gesteigerten Affekts wie zu Beginn von I 6, einmal auch auf eine längere Strecke (I 2), wo er sich mit Tempowechsel und durchlaufendem Motiv, auch mit schärferer Deklamation dem Akkompagnato nähert[3].

[1] I 861. Glucks chromatische Bässe mit Sequenzenbildung darüber finden sich nur ein einziges Mal: I 7 von ed allora di dietro io mi celai an. Vgl. auch den Idomeneo I 863. [2] I 454, 457. [3] S. o. S. 301.

Die Hauptsache aber ist, daß auch in den Seccopartien des Figaro alle Charaktere zu ihrem Recht kommen. Allen den genannten Einzelmerkmalen liegt dieses Bestreben zugrunde. Schon die erste Szene scheidet die Temperamente Susannes und Figaros ganz deutlich: sie redet in energischen Rhythmen, er schwankt zwischen Schwerfälligkeit und hastiger Erregung[1]. Sehr drastisch ist auch das kleine Rezitativ am Schlusse von I 7 mit dem Gegensatz zwischen dem erregten Befehlston des Grafen und der flinken und dabei sehr scharfen Zunge Susannes; schließlich gesellen sich noch die halb furchtsamen, halb naiv-frechen Entgegnungen des Pagen mit ihren treuherzigen Terzenschlüssen dazu. Am ruhigsten benimmt sich die Gräfin, aber auch sie wird echt weiblich aufgeregt, sobald die Lage bedenklich wird (II 4), ebenso entspricht das Schwanken des Grafen zwischen kavaliersmäßiger Sicherheit und innerer Erregung durchaus seiner allgemeinen Charakteristik.

Bei der Begleitung durch das Cembalo werden auch hier, wie immer, falls der Baß nicht selbst in Bewegung gerät, nur einfache Akkorde, arpeggiert oder nicht, am Platze sein[2], die sich dem Vortrag des Sängers so eng wie möglich anschmiegen. Die Baßnoten werden außerdem noch durch ein Violoncello gehalten, das indessen beim Ersatz des Cembalos durch den modernen Flügel auch wegfallen kann.

Mit seinen Sängern hatte Mozart bei dieser Oper Glück. Wie stets, so haben sie auch hier der Musik zum guten Teil den Stempel ihrer Eigenart aufgedrückt. Das war vor allem bei Benucci der Fall, an den Mozart die höchsten Ansprüche stellen konnte. Denn er besaß nicht allein eine „äußerst runde, schöne, volle Baßstimme", sondern war auch als Schauspieler ebenso bedeutend wie als Sänger und hielt sich besonders von jeder Übertreibung fern, weshalb er für Mozarts Zwecke ganz besonders geeignet erschien[3]. Auch der Darsteller des Grafen, Mandini, wird von Kelly als einer der ersten Buffos gepriesen[4] und noch von Choron als das Ideal eines Sängers bezeichnet[5]. Kelly selbst sang den Basilio; er war ein sehr vielseitiger Tenor, der in ernsten wie komischen Partien großen Erfolg hatte;

[1] Man vergleiche dazu die bereits angeführte Stelle: S. E tu credevi che fosse la mia dote merto del tuo bel muso? F. Me n'era lusingato. [2] M. Schneider im Gluckjahrbuch III 88ff. [3] Berl. Mus. Ztg. 1793, S. 138f. [4] Rem. I 121, 196. [5] Scudo, Musique ancienne et moderne p. 22f.

auch er war ein ausgezeichneter Akteur[1]. Bussani, der Darsteller des Bartolo und Antonio, der schon von 1772—1773 bei der italienischen Oper in Wien gewesen war, wird wegen seiner „ausgebenden Baßstimme" gerühmt[2].

Unter dem weiblichen Personal ragte Nancy Storace (1761 bis 1814), die Darstellerin der Susanne, besonders hervor. Ihr verdanken wir zum großen Teil die Reize, mit denen diese Partie ausgestattet ist, denn sie „vereinigte in sich, wie damals keine in der Welt, und wie nur wenige jemals, alle Gaben der Natur, der Bildung und der Geschicklichkeit, die man sich nur für die italienisch-komische Oper wünschen mag"[3]. Auch Zinzendorf hebt ihre Kunst in der Darstellung des Naiv-Schalkhaften hervor[4]. Dagegen war Signora Laschi, die die Gräfin sang, in Wien bedeutend weniger beliebt als in Italien[5]. Trotzdem muß sie große gesangliche und darstellerische Fähigkeiten besessen haben, sonst hätte Mozart diese Rolle wohl kaum in so bedeutungsvoller Weise ausgeführt. Den Pagen gab Signora Bussani, die in dieser Rolle überhaupt zum erstenmal auftrat und weniger durch ihren Gesang, als durch ihren schönen Wuchs und ihr ungezwungenes Spiel Erfolg hatte[6].

1 Er erzählt selbst, wie er durch seine Mimik Casti und Paisiello so begeisterte, daß sie ihm trotz seiner Jugend die schwierige Rolle des Gafforino im Re Teodoro übertrugen, die er mit großem Erfolg durchführte (Rem. I 241 f.). 2 Müller, Genaue Nachr. S. 73. 3 AMZ XXIV 284. 4 Pohl, Haydn II 123: »jolie figure, voluptueuse, belle gorge, beaux yeux, cou blanc, bouche fraîche, belle peau, la naïveté et la petulance de l'enfance, chante comme un ange«. 5 Cramer, Magaz. 1788, II 48. Sie war am 24. September 1784 zuerst mit Beifall aufgetreten (Wien. Ztg. 1784, Nr. 79 Anh.) und trat dann erst im Figaro wieder auf. Als Frau Mombelli sang sie 1788 die Zerline im Don Giovanni. 6 Berl. Mus. Ztg. 1793, S. 134. Da Ponte (Mem. I, 2 p. 111 und 135 f.) spricht sogar von smorfie und pagliacciate, durch die sie sich beim großen Publikum sehr beliebt gemacht habe.

Zwischen Figaro und Don Giovanni

Mozarts äußeres Leben in Wien ging zunächst seinen alten ärmlichen Gang weiter, als wäre der Figaro nie komponiert worden. Wohl mag bei seinen Bekannten, deren größter Teil ihn freilich mehr bewunderte als verstand, besonders im Jacquinschen Hause, der Respekt vor seinem Können gewaltig gestiegen sein, aber der Hof nahm ihn trotz aller zeitweiligen Gönnerschaft als Opernkomponisten so wenig für voll wie zuvor, und ein Gleiches tat das große Publikum, das sich in Wien wie anderwärts vor allem an den „Namen" hielt. Einen „Namen" aber hatte Mozart nur als Klavierspieler, wogegen er es als Dramatiker nicht über eine Lokalgröße hinausgebracht hatte[1]. So blieb er nach wie vor auf Unterricht und Akademien angewiesen. Aus vollem resigniertem Herzen kamen seine Abschiedsworte an den nach Italien reisenden Gyrowetz[2]: „Sie glücklicher Mann! ach könnte ich mit Ihnen reisen, wie froh wäre ich! — Sehen Sie, da muß ich jetzt noch eine Stunde geben, damit ich mir etwas verdiene!" Es war die Zeit, da er sich nach der Geburt seines dritten Knaben, Leopold, am 27. Oktober 1786, allen Ernstes mit dem Gedanken einer Übersiedlung nach England trug, einem Plan, der nur am Widerspruch seines Vaters scheiterte[3]. Auch war dem Figaro zunächst mit einziger Ausnahme Prags kein nennenswerter auswärtiger Erfolg beschieden[4].

---

[1] Auch der Graf Zinzendorf hatte sich durch die Oper gelangweilt gefühlt. Freilich hatte er auch von der Entführung bemerkt: „Eine Oper, deren Musik zusammengestohlen ist." Schurig, Leopold Mozart, Reiseaufzeichnungen 1763—1771, 1920, S. 63 (in deutscher Übersetzung). [2] Gyrowetz, Selbstbiographie (Einstein) S. 16 f. [3] I 1002 f. [4] Eine der frühesten Aufführungen nach der Prager war die Frankfurter 1788 durch die Großmannsche Truppe (Valentin, Gesch. d. Musik in Frankfurt a. M., S. 257), 1789 folgte Bonn (Thayer, Beethoven I[2], S. 233: „gefiel ungemein"), 1790 Stuttgart (16. Juli, R. Krauß, Stuttgarter Hoftheater S. 94) und Berlin (14. September, Schneider, Gesch. d. Oper, S. 59). Die Kritik pries die Oper als ein Meisterstück, das Publikum zog jedoch Martin und Ditters-

So gewähren denn auch die Kompositionen dieser Zeit das alte Bild des Arbeitens von Amtswegen oder auf sonstige äußere Veranlassung hin. Dem Gehalt und Stil nach freilich bahnt sich eine bedeutungsvolle Wandlung an. Die Zeit, da Mozart seine künstlerischen Erlebnisse aus der ihn umgebenden Bildungswelt schöpfte und den Geist der alten Gesellschaftsmusik mit dem Feuer seiner Persönlichkeit durchdrang, ging zu Ende. Der Figaro steht gleichsam auf der Grenzscheide: auf der einen Seite umstrahlt ihn noch der ganze ritterliche und lebensfreudige Glanz dieser Kunst, auf der andern aber macht sich das künstlerische Urerlebnis bisweilen schon so stark geltend, daß alles Gesellschaftliche zu versinken scheint. So kurz der Zwischenraum zwischen den beiden großen Werken ist, so einschneidend ist der Umschwung im Schaffen des Meisters[1]. Wohl sind auch diese Werke Gelegenheitsarbeiten, aber mehr und mehr in dem bekannten Sinne Göthes, d. h. das Urerlebnis des Künstlers wird stärker und stärker, er spricht Dinge

dorf vor (Chronik v. Berlin VII, S. 1229 f., 1214. Berl. mus. Monatsschr. 1792, S. 137). Auf den übrigen deutschen Bühnen brach sich Figaro erst in den neunziger Jahren allmählich im Schlepptau der Zauberflöte Bahn. In Italien blieb es bis heute bei vereinzelten, wenig erfolgreichen Versuchen. Der erste davon in Florenz mißglückte (AMZ III 182). Dann scheint man sich in Italien um die Oper überhaupt nicht mehr gekümmert zu haben. Im März 1814 taucht sie in Neapel im Theater del Fondo auf (Florimo, Scuola musicale IV 366, der Dichter erscheint hier als Anonimo!), am 27. März 1815 in der Scala in Mailand (P. Cambiasi, La Scala, Mailand 1906, p. 306) mit 23 Wiederholungen. Es war der erste Vorstoß zugunsten Mozarts an der Scala, denn am 13. März 1816 ging Don Giovanni mit 40, am 15. April 1816 Il flauto magico mit 38 Wiederholungen in Szene. Gehalten haben sich die Opern freilich auch jetzt nicht, und Theaterstädte wie Venedig und Bologna haben sich dem Figaro überhaupt verschlossen. In Paris wurde er nach dem verunglückten Versuche von 1793 (s. o. S. 294), der es auf fünf Aufführungen brachte, Ende 1802 von einer deutschen Truppe (mit Aloysia Weber) wieder aufgeführt, dann 1807 in der italienischen Oper, auf deren Spielplan sich die Oper lange Zeit hielt. 1858 wurde sie im Théâtre lyrique in französischer Bearbeitung mit großem und anhaltendem Erfolge gegeben (Scudo, Crit. et litt. mus. II 458 f.). In der Opéra comique erschien sie erstmals am 24. Februar 1872 (AMZ 1872, 213. Wilder, Mozart S. 226). In London wurde Figaro zuerst am 18. Juni 1812 in Kings Theatre gegeben, mit der Catalani als Susanne (Pohl, Mozart und Haydn in London I 147. Parke, Mus. mem. II 82 f., Thomá, AMZ 1871, 499) und hielt sich fortwährend als eine der beliebtesten Opern.

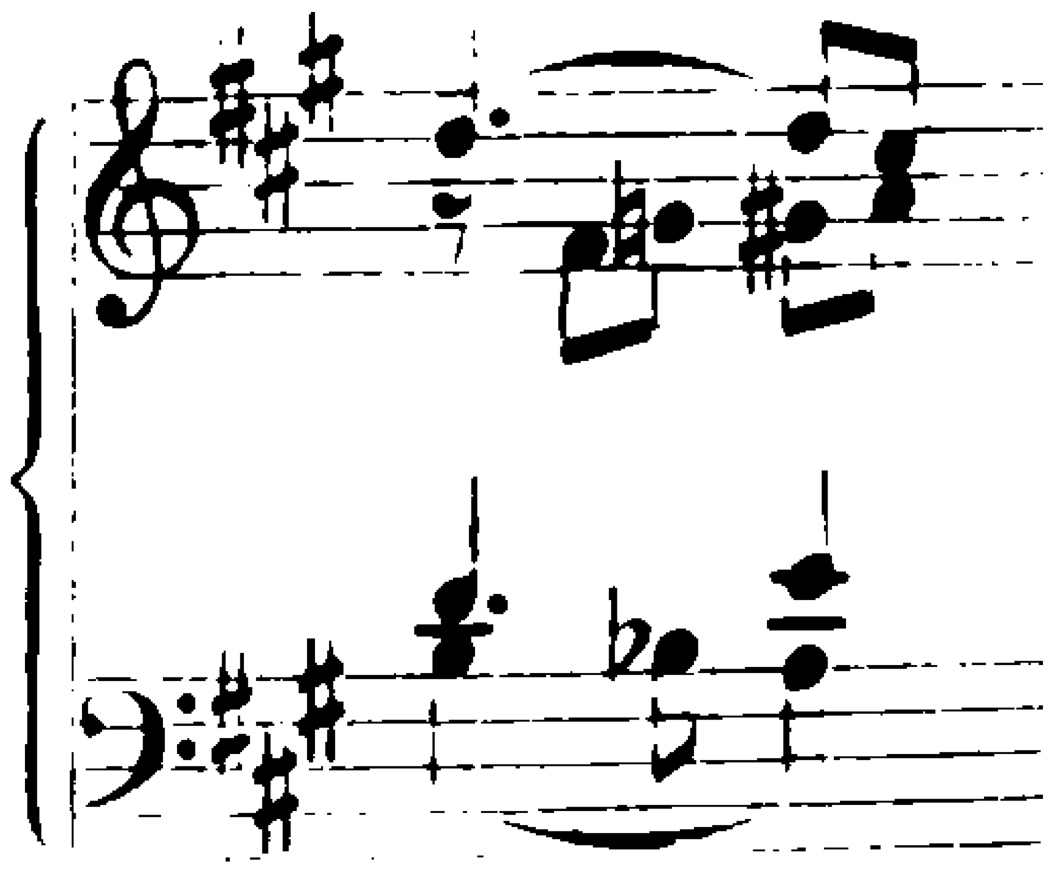
[1] WSF II 416, die diese Wandlung ganz richtig erkannt haben, sprechen hier wieder von einer „romantischen" Periode, wie bei der von 1773 (I 211), ein Ausdruck, der mir allerdings seiner Vieldeutigkeit halber nicht recht am Platze erscheint.

aus, die nicht mehr die Gesellschaft, sondern allein ihn selbst angehen. Was jene aristokratische Kunst an Lebendigem für ihn enthielt, hatte er sich zu eigen gemacht; als dieser Quell zu versiegen begann, machte sich die Stimme seines eigenen Innern immer stärker vernehmbar. Sein Weltbild entfernt sich Schritt für Schritt von dem seiner Umgebung, und seine Kunst wird immer subjektiver; die leidenschaftliche, „dämonische“ Seite seines Wesens tritt wieder mehr denn je hervor, was sich, um nur ein Merkmal hervorzuheben, besonders in der gesteigerten Rolle der Harmonik und freien Kontrapunktik offenbart.

Der neue Geist macht sich schon in der Klaviermusik bemerkbar. Man vergleiche nur einmal das Amoll-Rondo (K.-V. 511, S. XXII. 9) vom 11. März 1787 mit dem in Ddur (K.-V. 485). Dem galant-liebenswürdigen Gesellschaftsstückchen tritt hier ein Bekenntnis allerpersönlichster Art gegenüber, von dessen seelischen Abgründen jenes auch nicht das mindeste ahnen läßt[1]. Es ist eines der bedeutendsten Klavierrondos, die je geschrieben worden sind, in seinem exotisch angehauchten Thema ein echtes Mozartsches Amoll-Stück und schon in seinen ersten vier Takten mit ihrer charakteristischen Chromatik und Dynamik von einer leidenschaftlichen Spannung, die den ganzen Satz anhält, ohne zu einer Lösung in optimistischem Sinne zu gelangen. Bezeichnend sind die ungewöhnlich breiten Maße der einzelnen Teile: Hauptsatz und Nebensätze sind voll ausgeführte dreiteilige Gebilde. Ihr Verhältnis zueinander beruht nicht wie bei den Rondos der Klavierkonzerte ausschließlich auf dem Kontrast. Die Fdur-Episode ist mit dem Hauptsatz durch den Mordent verbunden, der thematisch immer wiederkehrt, die Adur-Episode wächst aus dem Schlußtakt des Hauptsatzes heraus und klingt im weiteren Verlauf ebenfalls an jenes Mordentmotiv an. Das ist ein weiteres wichtiges Merkmal dieses neuen Klavierstils, das wir noch ausgeprägter gleich bei den vierhändigen Sonaten antreffen werden. Mozart geht nicht mehr auf den funkelnden Wechsel der Gedanken aus, sondern strebt nach Einheit, die sich in unserem Rondo freilich weniger auf den logischen Gedankenverlauf als auf die Stimmung bezieht. Deshalb stellt er aber auch die Teile nicht einfach nebeneinander, sondern sucht Übergänge zu schaffen, und gerade hier hat er bei den Rückgängen aus den beiden Episoden ins Hauptthema Partien von unerhörter Herbheit und

[1] Vgl. Marx, Lehre von der mus. Kompos. III 150f.

Kühnheit geschaffen. Jene unheimliche Leidenschaft des Hauptthemas wird hier, und zwar mit ihren eigenen chromatischen Ausdrucksmitteln, bis zur höchsten Höhe gesteigert und führt auf diese Weise den Wiedereintritt des Hauptthemas mit zwingender psychologischer Folgerichtigkeit herbei. Die Chromatik ist überhaupt das Grundelement des ganzen Stückes. Es gibt selbst im Adur-Teil[1] kaum einen Gedanken, in den sie sich nicht in irgendwelcher Form einschliche; sie durchdringt die Thematik ebenso wie die Figuration, in der Hauptstimme und in den Mittelstimmen. Den Schritt zu Ph. E. Bach hin, den Mozart mit dem Ddur-Rondo getan hatte, tut er jetzt freilich wieder zurück, indem er für das Hauptthema die Grundtonart stets festhält. Dafür variiert er es bei seiner jeweiligen Wiederkehr aufs ausdrucksvollste und holt aus seiner chromatischen Schmerzenslinie heraus, was überhaupt möglich ist. Auch die Seitenthemen erscheinen stets in ihren angestammten Tonarten. Von dem Ph. E. Bachschen modulatorischen Hinundherschaukeln der Hauptgedanken ist nicht die Rede; um so überraschender ist das harmonische Wesen der Mittel- und Übergangsglieder. So wird der Unterdominantcharakter der ersten (Fdur-)Episode in deren Mittelsatz ganz ungemein gesteigert; das plötzliche Desdur nimmt schon den ganzen Schubert vorweg. Überhaupt ist dieses Hinabtauchen in die Unterdominantregion (und zwar häufig mit Überspringen der nächsten Stufen) für diese Schaffensperiode Mozarts bezeichnend[2]. Auch der Klavierstil hat sich gegen früher ziemlich geändert. Wohl zeigen sich, besonders im Majeur, Einflüsse des Konzerts, im allgemeinen jedoch ähnelt der Satz weit eher dem des Streichquartetts. Er sieht ab von den stereotypen Begleitfiguren und strebt nach selbständiger Führung der Mittelstimmen, wobei der vierstimmige Satz bevorzugt wird. Quartettmäßige Stellen wie:



[1] Dessen Hauptthema gemahnt an die Arie des Amor im ersten Akt von Glucks Orfeo.

[2] H. Gál, in Adlers Studien zur Musikw. Heft 4, S. 65 imt somit, wenn er diese Eigentümlichkeit fast ausschließlich Beethoven zuweist.

weisen weit in die Zukunft voraus. Nur in der hochbedeutenden Coda ist die Mehrstimmigkeit in die an die erste Episode gemahnende Figuration eingebettet. Hier steigert sich die verhaltene Leidenschaft des Themas zu unheimlichem Trotz, indem die chromatische Linie zum ersten Male ausharmonisiert wird; ebenso erfolgt erstmals ein wirklicher Forteausbruch. Das zähe Ringen wird dadurch noch verstärkt, daß das Thema gleich darauf im Baß wiederholt wird und die Hände ihre Rollen vertauschen. Gleich darauf wird auch eine Figur des Majeur, die sich zuvor im hellen Adur gewiegt hatte, in die fahle Mollstimmung hineingezogen, und den Schluß bildet eine bereits an Schumann gemahnende Stelle: die Mittelstimme umkreist in Synkopen chromatisch die Tonika, während oben das erste Motiv des Hauptgedankens sein Siegel unter das Ganze drückt. Selbst in den beiden leisen Schlußakkorden hallt dieses Motiv noch schattenhaft nach. Erst im Werden zeigt sich der neue Stil in dem kleinen Fdur=Rondo (K.=V. 494, S. XXII. 8) vom 10. Juni 1786. Im Ausdrucke noch ganz „galant" und im Gefüge recht locker, zeigt es doch schon das Bestreben, den Hauptgedanken auch in den Episoden durchblicken zu lassen und ihn bei jeder Wiederholung mit gesteigertem Ausdruck zu variieren, bis er sich in der Coda mit gutem Humor tief im Basse empfiehlt[1]; das Minore ist auch bereits streng im Satz.

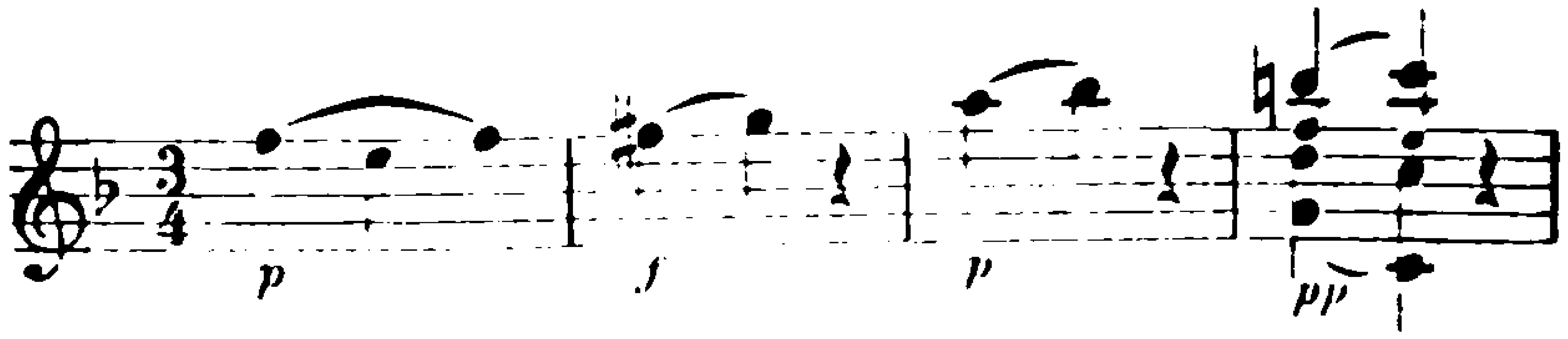
Am wenigsten Neues bringen ihren Vorgängern gegenüber die zwölf Variationen über ein Allegretto (K.=V. 500, S. XXI. 13) vom 12. September 1786, obgleich auch hier in der 5., 7. und der Überleitung von der 10. zur 11. Variation der neue Geist fühlbar ist. Dagegen finden sich einige neue pianistische Effekte, die Mozarts früherem Stil fremd sind und offenbar auf den Einfluß des nicht lange zuvor noch über die Achsel angesehenen Clementi zurückgehen[2], so die Triolenfiguration in den ersten beiden Variationen, die Baßfigur in der vierten und die Akkordgriffe in der achten[3].

Die beiden vierhändigen Sonaten in F= und Cdur vom 1. August 1786 und 29. Mai 1787, zu denen aller Wahrscheinlichkeit

---

[1] Das kadenzartige Einschiebsel (S. 6 der G.=A.) von 27 Takten fehlt im Autograph, ist aber sicher von Mozart für die Erstausgabe nachkomponiert worden.
[2] I 883 ff., WSF II 416.
[3] Endlich gehört auch das Bdur=Allegro (K.=V. 136 Anh.), das später mit den beiden letzten Sätzen des Bdur=Konzerts (K.=V. 450) und einem gleichfalls arrangierten Menuett, sicher ebenfalls von Mozart, zu einer Sonate vereinigt wurde, wohl auch in den Herbst 1786.

nach noch die unvollendete in Gdur kommt[1] (K.-V. 497, 521, 357, S. XIX. 4, 5, 1) stehen vollständig auf der Höhe des neuen Stils. Man sehe sich daraufhin nur den Unisonobeginn der Fdur-Sonate mit seiner Dynamik an:



Es ist eine der bedeutendsten langsamen Einleitungen Mozarts. Aus dem schicksalsschweren Anfang hebt sich ein flehender Gesang heraus, der aber bald mit stechenden Sforzatos auf seinem ersten Motiv hängen bleibt und mit diesem wie durch eine geheime Macht tiefer und tiefer in den Bereich der Unterdominantharmonien gezogen wird[2]. Unheimlich und spannend wie der Beginn ist auch der fragende Schluß dieses Adagios. Die Antwort gibt das Allegro, aber freilich durchaus nicht in rein optimistischem Sinne. Auch dieses Thema hat mit seinen Synkopen etwas Nachdenkliches, ja Gequältes, und auch der folgende Aufschwung hat sich immer wieder gegen trübe und trotzige Regungen durchzusetzen. Selbst das zuversichtliche Seitenthema, das den Eigentümlichkeiten dieses Stils gemäß wohl vorbereitet eintritt, wendet sich bald nicht nur nach Cmoll, sondern sehr bezeichnender Weise nach Esdur, so daß durch eine kanonische Partie auf den beherrschenden Rhythmus des Teils der Rückgang erzwungen werden muß. Plötzlich ist das Hauptthema wieder da und führt mit seiner Leidensmiene die Entwicklung still zum Schluß, der nunmehr ebenso unerwartet durch eine Partie im doppelten Kontrapunkt mit jenem Rhythmus eine stürmische Bekräftigung findet; wie ein armer Sünder hinkt das erste Thema p hinterdrein. Die Durchführung wendet sich ohne viel Federlesen, wie häufig in dieser Periode,

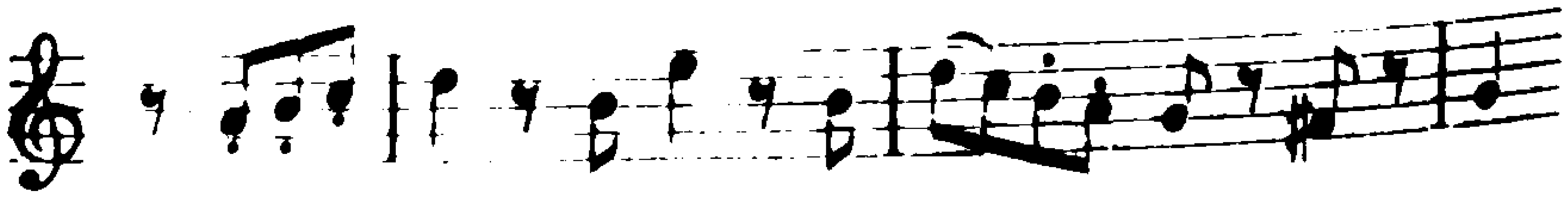
[1] Köchel (S. 332) setzt sie mit der Bdur-Sonate (K.-V. 358) zusammen in das Jahr 1780. Diese Verbindung ist aber aus stilistischen Gründen rein undenkbar, zum mindesten muß das stark französisch angehauchte Menuett in eine spätere Zeit fallen. Aber auch der erste Satz nähert sich seinem ganzen Stil nach den obengenannten Werken so stark, daß die Datierung von WSF II 417 — zwischen August und November 1786 — viel für sich hat. Mozart hat anscheinend in der damaligen Zeit mit irgendeinem seiner Schüler viel vierhändiges Spiel getrieben.

[2] Ähnlich ist der Verlauf im ersten Teil der Cmoll-Phantasie (K.-V. 475).

nach dem entfernten As dur zu einer Partie von seltsam romantischem Dämmerlicht. Das Hauptthema hat alle melodische Konturen verloren und wirkt nur noch durch Harmonie und Rhythmus, im Basse aber erhebt sich ein geheimnisvolles Weben, das bald darauf, wieder vermittelst des doppelten Kontrapunkts, auf die Oberstimme übergreift. Das Ziel dieser nächtlichen Fahrt enthüllt uns mit voller Grausamkeit die Des dur-Stelle, denn hier steht das Hauptthema plötzlich in einem Kampf auf Tod und Leben drin. In der Wildheit der Leidenschaft wie in der Strenge des Satzes, worin sie sich ausdrückt, gemahnt diese Stelle bereits an die Durchführungen der Gmoll-Sinfonie. Es ist erstaunlich, zu welch verzerrtem Schmerzensausdruck Mozart den zarten Leidenszug seines Themas steigert. Sogar sein kapriziöser dritter Takt wächst sich in der wahrhaft Beethovenschen ff-Stelle zu einem brüllenden Dämon aus. Sehr schön aber ist, wie sich zum Schlusse jene romantischen Schleier wieder auf die Walstatt herniedersenken, so daß der ganze Kampf fast wie ein wirres Traumbild erscheint. Als sie sich wieder heben, tritt das Hauptthema in seiner Urgestalt zur Reprise hervor! Sie verläuft im wesentlichen regelmäßig, dann folgt eine Coda, die das Ganze beschließt wie das nachhinkende Hauptthema die Themengruppe, nämlich mit Eulenspiegelhaftem Schelmenhumor. So zieht der Satz in merkwürdigem Wechsel von Schatten und Licht, Ernst und Scherz vorüber, man könnte fast an Jean Paul gemahnt werden. Derartige Probleme lagen Mozart in der Zeit der großen Klavierkonzerte durchaus ferne. Der Mittelsatz gibt nach Stimmung und Bau die richtige Fortsetzung: schweres Empfinden wechselt mit gemütlichem Behagen, ja, wie im dritten Thema, mit launigem Humor ab. Auch hier tritt die Vorliebe für die Kanonik auf, wie im zweiten und dritten Thema, auch hier besteht die Neigung, das Ganze durch Themenwiederholung einheitlich zu gestalten. Das Finale läßt sich mit seinem Thema zunächst wie ein Nachzügler der Rondos der Klavierkonzerte an, scheint sich doch auch gleich im 10. Takte das Tutti einzustellen. Die ganze Gruppe bis zu dem konzerthaften Abschluß in C dur erinnert an den alten lebensfreudigen Geist, und nur der doppelte Kontrapunkt in T. 24 ff. und das verträumte F dur-Thema mit seinem verschlungenen Satz weisen darüber hinaus. Aber von der D moll-Episode ab weht eine andere Luft. Sie ist eigentlich nur ein Übergangsglied, das zu jenem versonnenen Thema zurückführen soll. Jedoch läßt es sich von diesem keineswegs verdrängen, sondern

fährt mit seinen stürmischen Skalen immer wieder dazwischen und bewirkt dadurch, daß auch jenes einen immer schmerzlicheren Ausdruck annimmt. Es sind die alten Geister des ersten Satzes, die hier in ganz dramatischem Dialog aufeinanderplatzen. Sie bringen nun aber auch das Hauptthema durch diese Stimmung aus der Bahn. Schon seine Wendung nach Moll ist bedenklich, dann aber schießen jene Skalen ganz unverhüllt hervor und bringen es so weit, daß das Hauptthema ratlos in seine Bestandteile zerflattert; erst dann kann die alte, muntere Fortsetzung beginnen. Der Schluß bringt noch ein kraftvolles kanonisches Spiel mit dem Hauptthema zwischen Sopran und Baß. Damit hätte der frühere Mozart geschlossen, jetzt aber macht er auf einem verminderten Akkord plötzlich Halt und verstattet den nachdenklichen Elementen noch einmal Zutritt, ehe er den ganzen Satz mit einem knappen Anlauf zu Ende führt. So kommt auch hier zu guter Letzt noch einmal der subjektive Charakter des Ganzen mit seinem Spiel entgegengesetzter Kräfte zum Ausdruck. Natürlich ist auf diese Weise auch der Klaviersatz ein anderer geworden als in den früheren Sonaten. Die Beschaffenheit der Themen bringt es mit sich, daß schon das Konzertieren beider Spieler mit demselben Gedanken sich aus dem rein Spielerischen ins Dramatische erhebt. Beim Zusammenspiel aber wird dem einen Spieler nur noch selten eine bloße Begleiterrolle zugedacht. Dafür sorgt allein schon die Vorliebe für den doppelten Kontrapunkt; aber auch sonst werden die einzelnen Stimmen selbständig, sei es kanonisch oder frei imitatorisch geführt. Endlich kommen auch noch andere Klangeffekte auf, wie die Führung einer Melodie statt in Terzen in Dezimen (durch den unteren Spieler) oder gar in Oktaven, wie beim Orchester im Zusammengehen der ersten Geigen mit den Bratschen oder gar Fagotten. Kurz, es kommt statt des bloßen Konzertierens und gegenseitigen Sichbegleitens zweier Spieler auf demselben Instrument ein kompakter, echt vierhändiger Klavierstil zustande.

Die weniger bedeutende C dur-Sonate zeigt in ihrem ersten Satze die neuen Stilmerkmale besonders deutlich, denn hier ist mit Ausnahme einiger virtuoser Übergangsgruppen alles aus dem Hauptthema herausgesponnen; in der Schlußgruppe erscheint es sogar in der konzentrierten Form eines Dreitakters:

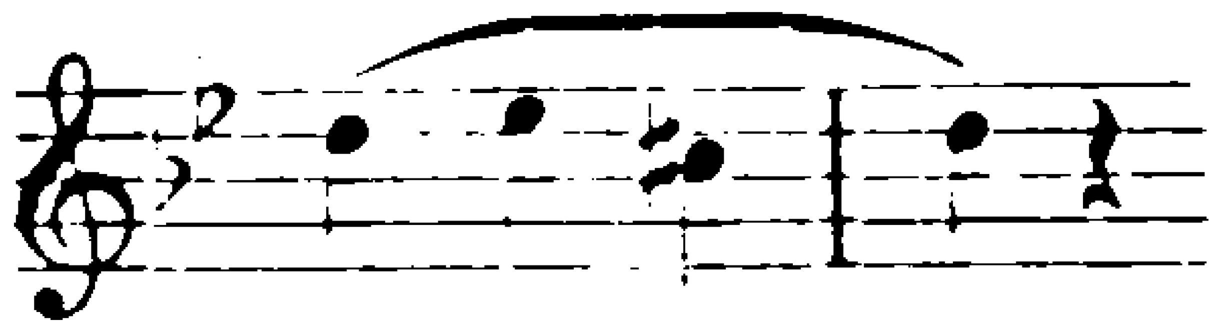


Das ideelle Seitenthema erscheint darum auch erst zum Beginn der Durchführung, wie in Mozarts früheren Jahren, nur daß es hier durch den ganzen Charakter des Satzes innerlich weit besser motiviert ist. Das schöne Andante hat die französische Rondoform mit einem Mittelsatz in Moll, das Finale mit seinem behaglich schlendernden Thema, einem Liebling der Wiener[1], die italienische. Die unvollendete Gdur-Sonate endlich beginnt ebenfalls ihren ersten Satz unisono[2] und spinnt das Ganze noch hartnäckiger aus dem Hauptgedanken heraus; auch die kurze Durchführung ist völlig thematisch. Beide Sätze stehen in Gdur, eine Form, die nach Frankreich hinweist, und französischen Geist atmet auch das Andante, in seinem ersten Teil ein beständiges Dialogisieren beider Spieler, im zweiten ein merkwürdig pittoreskes Gebilde, bei dem man fast an ein verschwiegenes Programm denken möchte. Die vierhändigen Variationen (K.-V. 501, S. XIX. 6) vom 4. November 1786 fügen dem bisher gezeichneten Bilde nichts Nennenswertes hinzu.

Unter den Kammermusikwerken mit Klavier ragt das Trio in Esdur für Klavier, Klarinette und Bratsche (K.-V. 498, S. XVII. 7) vom 5. August 1786 schon durch seine Besetzung hervor. Es war an und für sich schon ein genialer Gedanke, zwei so verschiedene Klangindividualitäten wie die sinnlich schwellende Klarinette und die Bratsche mit ihrer melancholischen Resignation zusammenzuspannen, und dieser Gegensatz hat entschieden auf den Stimmungsgehalt des Ganzen eingewirkt. Die Komposition war ein Freundschaftsdienst für das Jacquinsche Haus[3]: Franziska spielte Klavier, Mozart selbst die Bratsche, daher rührt die bevorzugte Stellung dieses Instruments im ganzen Stück. Mit seiner Satzfolge Andante, Menuett und Rondo ähnelt es mehr der Suite als der Sonate, in der Ausführung aber weist es alle Eigentümlichkeiten dieser Periode auf. Dahin gehört gleich die staunenswerte motivische Einheit des ersten Satzes, der die dreiteilige Form, aber ohne Durchführung, aufweist. Das Eingangsmotiv ist stets, auch im Seitenthema, gegenwärtig, und sehr schön, besonders auch klanglich, ist seine allmähliche Entwicklung. Am Anfang führt es sich mit der Bratsche recht kurz angebunden ein, und auch die Antwort

[1] Vgl. Haydns Gdur-Sonate, Peters Nr. 16, 1. Satz. [2] Das Thema gehört der Sphäre des ersten Satzes des Cmoll-Konzerts an. Der erste Satz wurde von Mozart bis zum 9. Takte der Durchführung, der zweite fast ganz vollendet. Die Ergänzung stammt von Jul. André. [3] I 1006.

des Klaviers klingt nicht gerade zuversichtlich. Erst die Klarinette verleiht ihm jenen schwärmerischen Schwung, der dann weiterhin immer wiederkehrt, sobald dieses Instrument die Führung übernimmt. Je mehr das Stück fortschreitet, desto mehr neigt es zu imitatorischer Stimmführung[1], die dann in der schönen Coda ihren Höhepunkt erreicht. Überhaupt ist von Gegenchörigkeit im Sinne der früheren Mozartschen Kammermusik nicht die Rede, das verbot schon die Besetzung. In dem Satze webt eine eigentümlich stille und zarte Poesie, die sich auch durch einzelne dunklere Regungen nicht bannen läßt. Um so prunkvoller stolziert am Anfang das Menuett einher; allerdings hat es gleichfalls seine trüben, ja mürrischen Augenblicke, so wenn z. B. im zweiten Teil plötzlich der Klavierbaß das Thema übernimmt, und vollends im Trio, wo der schmerzliche Ruf der Klarinette:



alsbald einen höchst übellaunigen Triolenausbruch der Bratsche nach sich zieht. Und diese beiden Gedanken weichen abermals nicht vom Platze, wandern durch alle Instrumente und Stimmlagen dahin[2], zum Teil wieder in freiem doppeltem Kontrapunkt, und tauchen schließlich in der Coda wieder auf[3]. Der Hauptgedanke des Rondos[4] sowie der ihm verwandte erste Seitengedanke sind prachtvolle Gesänge der Klarinette voll schwellender Lebensfreude. Nur die Bratsche bringt in der Cmoll-Episode wieder einen mürrischen, halb nervösen Ton herein und läßt sich erst nach einer längeren Triolenpartie zur Übernahme des Hauptthemas herbei. Den vollsten Ausdruck aber findet die elegische Schwärmerei in der Asdur-Episode, und von da ab klärt sich die Stimmung zu echt Mozartscher, gemütvoller Heiterkeit und Anmut auf. Neue Gedanken sprießen jetzt wie die Frühlingsblumen auf und erweisen sich doch bei näherem Zusehen als Kinder eines Stammes;

---

[1] Schön ist, wie bei der Reprise die Pausen des Anfangs durch die imitatorischen Einsätze überbrückt werden.

[2] Der Höhepunkt ist in Takt 15ff. des zweiten Teiles mit dem imitatorischen Einsetzen der vier Stimmen auf engstem Abstand. Hier herrscht echte, rührende Wehmut, die im übrigen infolge des unwirschen Dreinwetterns der Bratsche entschieden einen humoristischen Beigeschmack hat.

[3] Hier wendet die Klarinette, optimistisch wie stets in diesem Trio, das obige Motiv nach Dur, der Klavierbaß antwortet zuerst demonstrativ mit Moll, muß sich aber fügen, und nur die Bratsche schnattert bis zum Schlusse drauf los.

[4] Vgl. Paisiello I 488.

auch Bratsche und Klarinette marschieren jetzt ohne jede Meinungsverschiedenheit einträchtig, meist in Terzen, dem gemeinsamen Ziele zu. Das ganze Trio ist ein Kleinod intimer Kammerkunst.

Weit anspruchsvoller geht es in dem Trio für Klavier, Violine und Violoncell in B dur zu (K.-V. 502, S. XVII. 8), das am 18. November 1786 entstand. Hier ist gleichfalls die ganze Themengruppe aus dem einzigen Hauptthema[1] herausgesponnen, so daß sie namentlich gegen den Schluß fast an die Art der Durchführung gemahnt. Aber auch von den Gegenmelodien des Themas geht keine verloren. Man denke nur an die Rolle, die das kleine, unscheinbare Motiv im zweiten Takte der Geige später spielt. Dagegen erscheint zu Beginn der Durchführung nach der bereits beobachteten Art[2] wieder ein ganz neues Thema, freilich nur um alsbald spurlos wieder zu verschwinden. Der Mittelsatz klingt wie ein Nachhall der zauberhaft schönen Larghettos der Konzerte[3], der Schlußsatz gemahnt an die Gavottenthemen der früheren Kammermusik mit Klavier[4]. Er ist eine merkwürdige Kreuzung von Sonaten- und Rondoform: an jene erinnert die Modulationsordnung, die beschränkte Zahl der Themen und die reprisenhafte Wiederholung eines großen Komplexes gegen Schluß, an diese das Fehlen einer regelrechten Durchführung und das freie Schalten mit den einzelnen Gedanken. Nicht als ob es an Durchführungsarbeit fehlte; im Gegenteil, Haupt- und Seitenthemen werden oft plötzlich an Stellen, wo man es gar nicht erwartet, auf Herz und Nieren geprüft, und zwar nicht allein mit thematischer, sondern namentlich auch mit kontrapunktischer Arbeit. Das Ziel ist auch hier jene absolute Einheit der Gedanken, die einen seltsamen Gegensatz bildet zu dem lockeren, vielgestaltigen Wesen des jungen Mozart. Noch die Coda preßt aus beiden Themen kanonisch das Letzte heraus. Der Klavierstil ist weit virtuoser als im Bratschentrio und erinnert manchmal an die Konzerte. Die strenge Gegenchörigkeit ist noch weit öfter zugunsten eines frei obligaten Stils verlassen; er steigert sich gelegentlich bis zu vier Stimmen, von denen zwei dem Klavier zufallen. Aus demselben Grunde löst sich auch das Violoncello weit öfter als früher vom Basse los und geht seine eigenen Wege, allerdings vorerst meist noch nicht als Soloinstrument im späteren Sinne, unter Aus-

[1] Es ist dem Thema des Klavierkonzerts in B dur (K.-V. 450) entschieden verwandt. Mozart liebt gerade in B dur solche Terzenmelodien merkwürdigerweise besonders. [2] S. o. S. 377. [3] S. o. S. 209. [4] S. o. S. 187.

nützung seiner besonderen Klangeigentümlichkeit, sondern als selbständige Stimme innerhalb des polyphonen Gewebes.

Die Adur-Sonate für Klavier und Violine vom 24. August 1787 (K.-V. 526, S. XVIII. 42), Mozarts letzte Leistung großen Stils auf diesem Gebiet, zeigt deutlich den weiten Weg, den er seit seinen ersten „Violinsonaten", wo die Violine lediglich eine Zutat »ad libitum« gewesen war, durchlaufen hatte. Noch die romantischen Sonaten aus seiner Jugend tragen deutlich die Spuren der Abkunft der ganzen Gattung an sich: sie gleichen Trios, in denen die eine Violinstimme von der Oberstimme des Klaviers übernommen ist[1]; der linken Hand fällt die Ausführung des Kontinuo zu. Noch die Bezeichnung „Clavierduette" für die Mannheimer Violinsonaten[2] gemahnt an diesen alten Brauch, obgleich hier bereits jene Spuren stark zu verblassen beginnen, die moderne Art des Konzertierens beider Instrumente aufkommt und namentlich die alte Kontinuopraxis im Basse der Freiheit des klassischen Kammermusikstils weicht. Die konzertanten Züge der Gattung offenbaren eine stetig wachsende Neigung zum Virtuosen, und den Höhepunkt stellt nach dieser Richtung unsere Sonate dar. Von den beiden Ecksätzen geht ein sprühender Glanz aus wie von keiner zweiten Mozartschen Violinsonate, dagegen treten die charakteristischen Merkmale dieser Periode zurück. Es verläuft alles in vollster Ordnung: der erste Satz[3] ist einer der regelmäßigsten Sonatensätze Mozarts überhaupt, und nur in der Durchführung mit ihrem romantischen Hinundherschaukeln der Schlußgruppe und ihren kleinen Kanons lebt etwas vom Geiste der neuen Zeit. Um so rücksichtsloser verzichtet dagegen der Mittelsatz auf alle Virtuosität und taucht dafür in seelische Tiefen hinab wie keiner seinesgleichen vor ihm. Es ist, als legte Mozart hier plötzlich das glänzende Gewand des Virtuosen ab, in das er sich damals nur noch mit Unlust hineinzwängte, und finge, in die Einsamkeit entrückt, für sich zu musizieren an, mit jener tiefen Resignation, die ihn von nun ab immer häufiger befiel. Schon der Hauptgedanke weicht von allem Herkommen ab: ein energisches Ausschreiten im Unisono des Klaviers, das in seiner Gleichmäßigkeit etwas Unerbittliches, Schicksalsschweres hat, und darüber ein zweimaliges flehendes Aufseufzen der Violine! Wohin dieser Weg führt, zeigt gleich die Fortsetzung mit ihrem plötzlichen Moll, dem atem-

[1] Vgl. H. Mersmann AfM II 101 f. [2] I 623 ff. [3] Das Hauptthema des ersten Satzes bringt einen Anklang an M. Haydn, vgl. DTÖ XIV 2, S. 503.

versetzenden Crescendo mit dem Schrei auf b″ und dem hoffnungslosen Zurücksinken nach Dmoll. Der Vorgang wiederholt sich mit vertauschten Rollen, dann folgt ein neues Thema. Der schwere Gang im Basse setzt aus, aber das Unisono bleibt. Ein Frage- und Antwortspiel beginnt auf Grund eines einfachen Dreiklangsmotivs, das in der Antwort des Klaviers umgekehrt und dabei in eine schmeichelnde Sechzehntelfigur eingebettet erscheint. Lange dauert es freilich nicht, da meldet sich das Hauptmotiv im Basse wieder und führt bei der Fortestelle sogar zu einer Partie stolzen Triumphes. Aber auch sie währt nicht lange: mit der Plötzlichkeit des Wechsels von Dur und Moll, die dem ganzen Satze eigen ist, erscheint das eigentliche Seitenthema in Amoll, eine Gestalt voll verschleierten, tiefsten Schmerzes und zugleich das einzige Gebilde, das mit dem schweren Gang des Hauptthemas nichts zu schaffen hat. Es steht innerhalb des Satzes gleichsam in einem besonderen Rahmen, denn nach seinem Abschluß setzt sich jenes zweite Thema, als wäre nichts geschehen, einfach in Adur fort, neu ist jetzt nur die aus dem Hauptthema stammende fortlaufende Achtelbewegung. Auch hier kommt es noch zu einer unheimlichen Spannung bei der Synkopenstelle mit Crescendo, die jedoch keine Befreiung von dem Drucke bringt, sondern ihn im Gegenteil nur ungeheuer verstärkt. In der knappen Durchführung setzt jene Achtelbewegung überhaupt nicht aus: es ist ein mühevolles Suchen und Wandern, das niemals Ruhe findet. Immer wenn ein bestimmtes Ziel nahe scheint, erhebt sich ein gewaltiger Gefühlsdruck, und wenn er nach kurzem wieder weicht, befinden wir uns mit einem Male in einer ganz unerwarteten Umgebung, als wären wir durch eine enge und dunkle Pforte in ein unbekanntes Land getreten. Diese beiden modulatorischen Wunder, an denen die Enharmonik einen starken Anteil hat, sind typisch für den neuen Stil und stechen stark ab von der klaren und durchsichtigen Harmonik der vorhergehenden Periode. Die Reprise verläuft regelmäßig, mit Ausnahme des synkopenmäßigen Nachschlagens des Hauptthemas in der rechten Hand: es ist, als zöge jetzt jener Hauptgestalt beständig ihr Schatten nach. An Subjektivität des Ausdrucks wie an Einheitlichkeit des Gedankenaufbaus ist der Satz ein echtes Erzeugnis der damaligen Schaffensperiode Mozarts; er nimmt sich fast wie eine Neubelebung der freien Ostinatosätze aus älterer Zeit aus. Dagegen nimmt das Finale in gesteigerter Form die Stimmung des ersten Satzes wieder auf. Es ist eines der vir-

tuosesten Rondos, die Mozart überhaupt geschrieben hat, und seine Einheit besteht hauptsächlich in der unablässig fortrollenden Bewegung, die nur auf kurze Zeit von einzelnen Nebenthemen unterbrochen wird. Von den Leiden des Mittelsatzes ist fast keine Spur mehr vorhanden, kaum daß einmal, wie in der Fismoll-Episode der Geige oder in deren Amoll-Wendung im zweiten Seitenthema nebst Fortsetzung, ein dunklerer Schatten über das helle Bild dahingleitet.

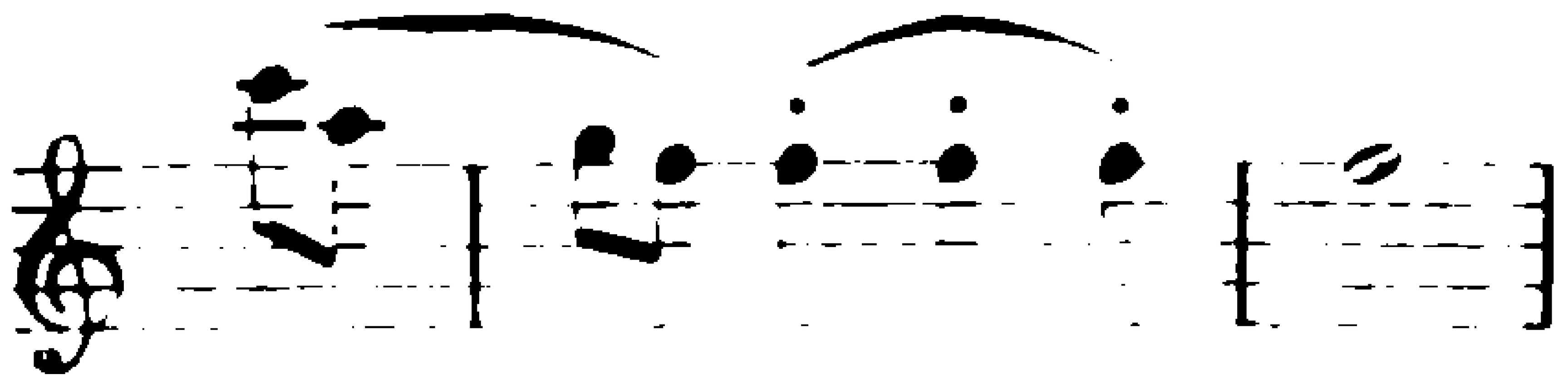
Die Kammermusik für Streichinstrumente ist außer durch das Quartett in Ddur (K.-V. 499, S. XIV. 20) vom 19. August 1786 namentlich durch die beiden Streichquintette in Cdur und Gmoll vom 19. April und 16. Mai 1787 vertreten (K.-V. 515, 516, S. XIII. 4, 5), die nicht nur die Eigenart des neuen Stils am vollendetsten ausprägen, sondern einen Höhepunkt in Mozarts gesamtem Schaffen darstellen. Das Quartett bringt sein schwärmerisches Thema im Unisono vor, wie so manche Werke dieser Zeit. Zu einem eigentlichen Seitenthema kommt es nicht, dagegen taucht der Hauptgedanke in mannigfacher Verkleidung, namentlich auch kanonisch, immer wieder auf, und schließlich findet sich eine echt romantische Entwicklung, die sich später namentlich Schubert zunutze gemacht hat: Trugschluß auf der parallelen Molltonart, behagliches Hinundherschaukeln auf dieser mit einem scheinbar neuen Thema und Rückkehr vermittelst des Hauptgedankens in den Quartsextakkord der Durtonart. Dieses Spiel wird noch verschärft, indem statt der Molltonart Fismoll bei der Wiederholung die Durtonart der erniedrigten Untermediante (Fdur) eintritt. In der Durchführung gesellt sich dem Hauptthema ein Nebenmotiv zu, das sich erst im allerletzten Takte der Themengruppe eingeschlichen hat. Im allgemeinen führt auch hier, genau wie in der Fdur-Sonate, der Weg alsbald weit in die Unterdominantsphäre hinein, aus der dann der Rückweg durch enharmonische Verwechslung erfolgt. Hübsch ist, wie in der Coda jenes Nebenmotiv abermals erscheint und den ganzen Satz zu einem ätherischen, elfenhaften Ausklang führt. Das Menuett trägt den Charakter beschaulicher Anmut; im Trio klingt bereits das Hauptthema des Finales vor, beide Sätze aber verstatten der Kontrapunktik einen breiten Spielraum. Das Adagio hat den breiten Wurf der Themen, der den langsamen Sätzen dieser Periode überhaupt eigen ist. Es atmet im ganzen dieselbe kräftige Heiterkeit, die auch die übrigen Sätze kennzeichnet. Nur in der kurzen Durchführung geht es leidenschaftlicher zu, aber auch hier ist, wie in dem

ganzen Satz, die thematische und damit auch die Stimmungseinheit gewahrt. Das Finale krönt das Ganze mit sprühendem Humor. Es beginnt mit einem wie zum Scherz hingeworfenen, erst allmählich in Gang kommenden figurativen Thema, das sich mit einem burschikosen Seitenthema in die Herrschaft teilt. In der außerordentlich geistvollen Durchführung entspinnt sich zwischen beiden ein spannendes Ringen, aus dem schließlich das erste Thema mit der Reprise als Sieger hervorgeht. Nur die zweite Geige kann sich von dem kanonischen Spiel noch nicht trennen, und das zweite Thema, das jetzt ganz überraschend in Fdur auftaucht, kommt überhaupt nicht mehr recht zur Entfaltung. Statt dessen erfährt das erste eine ganz neue Verarbeitung. Das ist überhaupt ein Merkmal des neuen, subjektiveren Stiles: er schiebt urplötzlich auch an Stellen, wo sie der Regel nach gar nicht hingehören, kleine durchführungsartige Partien ein, sei es in der Themengruppe oder, wie hier, in der Reprise, und schürzt und löst auf diese Weise Konflikte, auf die man zunächst gar nicht vorbereitet ist, die aber den Gefühlsgehalt der Hauptthemen weit tiefer ausschöpfen als früher. Auch die Coda wird noch in diesem Sinne ausgestaltet, nur daß es sich hier um leichtere Konflikte handelt, die die allgemeine Entspannung nicht hindern, sondern psychologisch nur um so folgerichtiger erscheinen lassen.

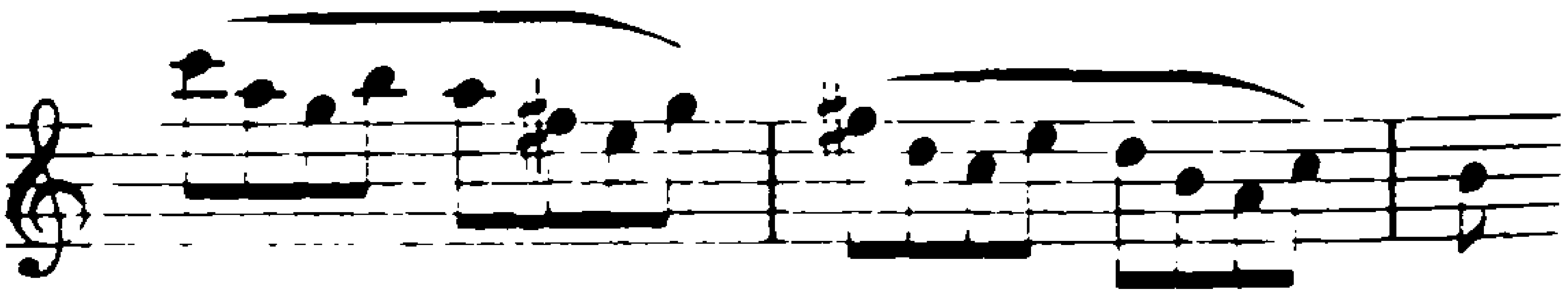
Das Streichquintett in Cdur beginnt über einer seltsam pochenden Achtelbegleitung in den Mittelstimmen gleich mit einem echt Mozartschen, „gebrochenen" Thema: dem Basse, der nach bekannter Art[1] mit einem auf dem Cdur-Akkord aufgebauten, kurz abschnappenden Motiv aufwärts drängt, antwortet oben die erste Geige mit einem Gesangsmotiv, das wir schon vom Figaro her kennen[2]; hier klingt es wie ein rührender Seufzer, den ein schwerer Druck der Seele entlockt. Das alles spielt sich im Rahmen von fünf Takten ab, wiederholt sich dreimal und schließt endlich mit einer ratlosen Frage vor einer ganzen Taktpause ab. Ein echt Mozartsches Bild, aus gegensätzlichen Stimmungen zusammengewoben, ohne Klärung, aber deshalb um so spannender! Auch das Folgende bringt zunächst keine Lösung, sondern eine Verschärfung, denn es wiederholt die ganze Partie in Cmoll mit vertauschten Rollen, und schon treibt das Seufzermotiv bei seiner

[1] Vgl. die Cmoll-Sonate für Klavier (K.-V. 457), die auch einen ähnlichen Umschlag im Thema bringt. [2] S. o. S. 318. Fügt man die einzelnen Phrasen zusammen, so erhält man den bekannten italienischen Typus.

kanonischen Führung in eine starke Erregung hinein, da fällt plötzlich ein freundlicher Lichtstrahl herein und bringt die Seele auf andere Gedanken. Allerdings stammen auch sie aus der romantischen Sphäre. Auf Grund des Nebenmotivs[1]:



entspinnt sich abermals eine jener vorweggenommenen verträumten Schubertiaden, die plötzlich tief in die Unterdominanttonarten hineinführen, dort einen kurzen Reigen schlingen und dann vermittelst eines enharmonischen Ruckes plötzlich wieder mitten in die Haupttonart hineinführen. Wieder setzt der geheime Trotz in einem neuen Thema an, und das Resultat ist das Zurückgleiten in das Hauptthema. Und abermals ist es jenes Seufzermotiv, das sich in mächtiger Steigerung (es klettert vom Basse stufenweise kanonisch bis in die erste Geige hinauf) gegen diesen Rückfall wehrt und eine neue unerwartete Wendung herbeiführt. Denn das eigentliche Seitenthema des Satzes führt uns mit dem Übergangsmotiv:



von neuem in eine sanft wiegende Träumerei der ersten Geige über einem Orgelpunkt hinein, aus der sich erst bei der Wiederholung durch die Bratschen festere melodische Gebilde herausheben. Jenes Übergangsmotiv leitet uns in breiterer Ausführung aus dieser Sphäre aber auch wieder heraus, zwar nicht ohne Widerstände, in die freie Luft des G dur-Schlusses hinein. Dann schlägt die Stimmung abermals um. Ein neues Orgelpunktthema erscheint, charakterisiert durch das flüsternde Wechselspiel eines Tones mit seinem unteren Halbton, also wieder ein versonnenes, romantisches Gebilde, das mit einem Crescendo in den Anfang zurückleitet. Auch die Durchführung beginnt mit dem Hauptthema, verschärft aber sofort seine beiden

[1] Schon die vorhergehende Variierung des Akkordmotivs gemahnt an Schumann und Brahms. [2] Die Verwandtschaft mit dem Hauptthema der Figaroouvertüre springt sofort in die Augen.

Gegensätze nicht allein harmonisch, sondern auch dadurch, daß der Baß mit seinem Dreiklangsmotiv jenes flehende Motiv gar nicht mehr ausreden läßt. Dadurch wird aber auch dessen Ausdruck gesteigert, seine letzten beiden Noten erreichen schließlich sogar die Weite eines Oktavenschritts, und in dieser Form behauptet es in einer ganz besonders emphatischen Stelle dem Gegner gegenüber das Feld — eine der spannendsten Stellen des Satzes. Dieser drängende Ruf lockt einen ganz unerwarteten Gast auf den Plan, nämlich das Schlußthema[1], das sich vom Basse heran durch alle Stimmen in die Höhe schleicht. Jetzt kehrt es die andere Seite seines Wesens hervor, die unheimliche, bohrende, und das Echo bleibt denn auch nicht aus: jenes Seufzermotiv wehrt sich gegen den Eindringling sowohl in seiner ursprünglichen Halbtonschritt-[2], als in seiner Oktavenform, also mit Flehen und mit Drohen, beides ohne Erfolg. Wir treten damit in eine jener für den späteren Mozart so charakteristischen Durchführungspartien ein, die ausgesprochen dramatisches Gepräge tragen: zwei thematische Gedanken von scharf gegensätzlichem Charakter werden in doppeltem Kontrapunkt unter stetig wachsender Steigerung durchgeführt. Bezeichnend ist auch, daß das Oktavenmotiv verschwindet, während das Achtelmotiv nunmehr kanonisch auftritt; das unheimliche Gespinst wird also enger. Die Entwicklung endet schließlich auf einem schweren Dominantorgelpunkt, über dem sich eine Partie des zweiten Themas schmerzlich in Emoll hin und her windet. Diese Erregung setzt sich noch bis in die Reprise hinein fort, die gleich zu Anfang dunklere Farben aufträgt. Im Aufbau verläuft sie regelmäßig, nur jenes Schlußthema wird ganz abrupt nach einer Taktpause und außerdem kanonisch eingeführt; es gibt Anlaß zu einer organischen Erweiterung des Satzes in Codaform, die die Stimmung so weit beruhigt, daß jenes Schlußthema das Stück in seiner ursprünglichen Gestalt beschließen kann — eine merkwürdige Form der Coda, die eigentlich in einem durchführungsartigen Einschiebsel vor dem letzten Gliede besteht. Das Menuett, das wie alle seinesgleichen in den Werken dieses Zeitraumes (mit Ausnahme der kleinen Nachtmusik) an zweiter Stelle steht, knüpft deutlich an diese Stimmungs-

[1] Seine erste ganze Note trägt hier noch deutlicher den Charakter eines „Vorhangs", wodurch die Ähnlichkeit mit dem Figarothema noch stärker wird. [2] Solche langgezogene Vorhaltsmotive treten in kanonischer Führung jetzt häufiger auf, vgl. den ersten Satz der großen Cdur-Sinfonie.

sphäre an. In dem thematisch außerordentlich einheitlichen Hauptsatz[1] mit seinem an Beethoven gemahnenden Hauptgedanken herrscht ein merkwürdig verbissener, mürrischer Humor, der von dem einen Gedanken gar nicht wegkommt. Um so größer ist der Stimmungsreichtum des Trios. Es dauert die ganze Hälfte des ersten Teils, bis wir aus der schwankenden Dominantharmonie heraus auf festen Grund und Boden kommen, und die verschiedensten Gebilde werden dabei vorgeführt, das merkwürdigste wohl in Takt 9ff., wo die beiden Geigen und die beiden Bratschen je in Oktaven geführt sind. Hier wird wie unter bangem Stöhnen schließlich der Durchbruch ins Freie erzwungen; das erste Motiv schwingt sich nunmehr, mit einem Doppelschlag statt des ersten Viertels, in Cdur empor. Auch hier folgt eine äußerst spannende Durchführung, wobei der Baß die ganze erste Hälfte des ersten Teils in erweiterter Form vorbringt. In den frommen Gesang des Andantes mischt sich das für das ganze Quintett charakteristische subjektive Moment schon im fünften Takt mit der ersten Bratsche ein, zunächst halb rezitativisch, wie ein leises Aufschluchzen, dann in breit ausströmendem chromatischem Gesang. Es ist, als lockte die Stimmung des Anfangs mit einem Male aus einem einzelnen Gliede der kleinen Schar alle seine persönlichen Schmerzen hervor, und besonders ergreifend ist es, wenn gleich im zweiten Fdur-Gedanken die erste Geige darauf einzugehen scheint, die Bratsche zuerst scheu die dargebotene Hand ergreift und erst allmählich rückhaltlos einstimmt, so daß sie am Ende selbst die Führung übernehmen kann. Auch im zweiten Thema dauert diese Zwiesprache an, nur daß bei der Wiederholung durch die Bratsche alles um einen Grad persönlicher und schmerzlicher klingt. So steckt auch in diesem Satze ein stark dramatischer Zug, und sehr schön klingt in der Coda noch einmal der Gefühlskreis des Anfangs an.

Der letzte Satz bringt jene Verquickung von Sonaten- und Rondoform, die wir schon mehrfach beobachtet haben, in größtem Maßstabe. Zunächst haben wir eine sehr breit ausgeführte Themengruppe mit energischem Dominantschluß, darnach aber erscheint statt einer Durchführung wieder das Hauptthema, zuerst in Es-, dann in Fdur, in

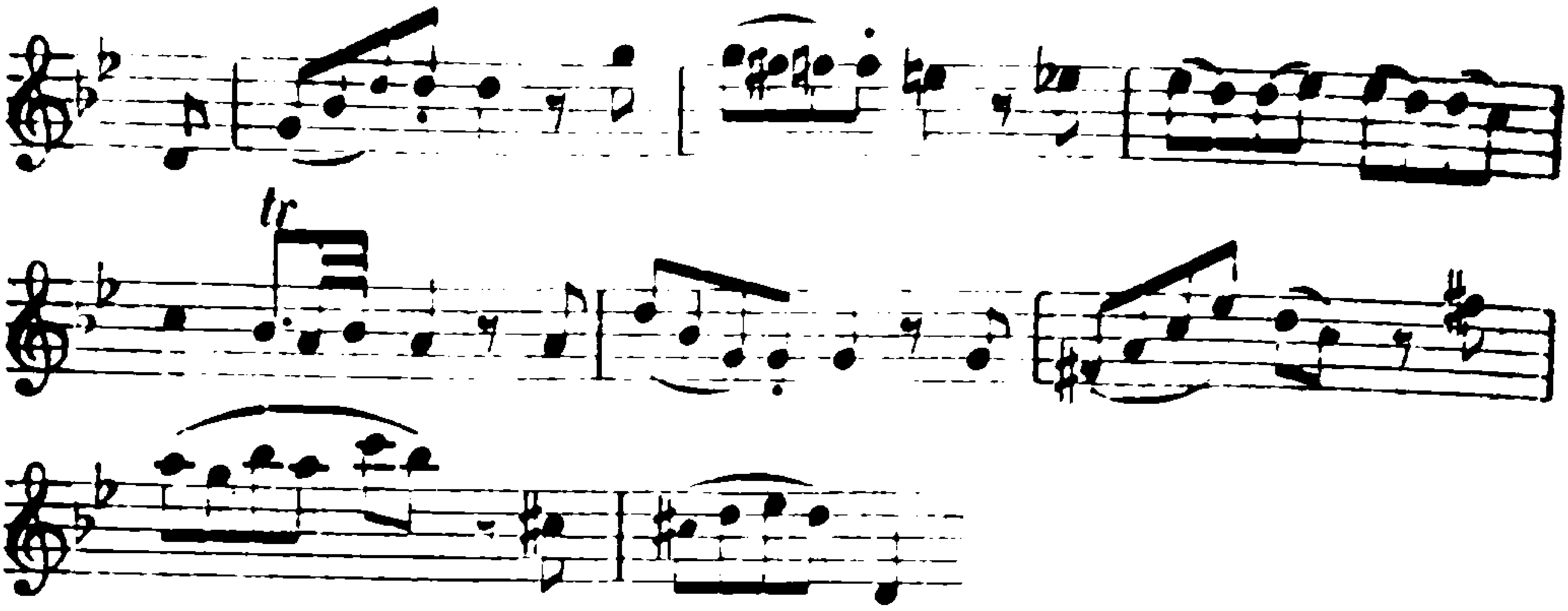
[1] Charakteristisch ist, daß Mozart es auch in solchen kleinen Sätzen liebt, am Schlusse nochmals auf das Hauptthema zurückzukommen. Die Wirkung wird hier noch dadurch erhöht, daß er es ohne die Dehnung seiner zweiten Hälfte bringt.

welcher Tonart eine kleine Durchführung im bekannten kontrapunktischen Stil, sogar mit umgekehrtem Hauptgedanken, stattfindet, dann geht's wieder im Stile einer Reprise mit Seiten- und Schlußthema weiter, und zum Schlusse folgt eine thematische Coda. Aber auch dazwischen hinein erscheinen fast bei jedem Thema, namentlich dem zweiten, kleine durchführungsartige Anhängsel, die die Grundaffekte des Satzes, Kraft und Humor, in der verschiedensten Weise abschattieren. Aber auch dieser Gefühlskreis findet einen durchaus persönlichen Ausdruck. Ein ideeller Zusammenhang besteht schon zwischen den beiden Hauptthemen der Ecksätze und ihren Begleitungen, nur daß im letzten der Stimmungsgegensatz fehlt. Auch fehlen im weiteren Verlauf, namentlich bei chromatischer Stimmführung, kleine vorübergehende Trübungen nicht, ebensowenig die romantischen Unterdominantharmonien (so besonders im Verlauf des zweiten Themas). Dazu kommen neue intime Züge, wie z. B. das allmähliche Heranwinken des zweiten Themas. In der nur zögernd in Gang kommenden Coda aber sammeln sich alle Frühlingsgeister zu einem festlichen Reigen, nicht ohne daß in den Pianostellen der sinnige, träumerische Zug des Ganzen nochmals zum Ausdruck käme.

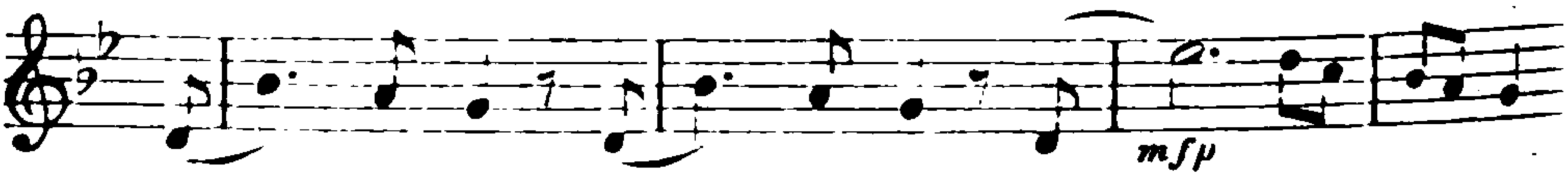
Hatte sich dieses Stück auf dem Widerstreit entgegengesetzter Kräfte und dessen Lösung aufgebaut, so gibt sich das Gmoll-Quintett, neben der Gmoll-Sinfonie das tiefsinnigste Gmoll-Stück Mozarts, einer und derselben Stimmung, der schmerzlichsten Resignation, mit einem Nachdruck hin, der erschütternd wirkt. Es ist der direkte Antipode der Klavierkonzerte, die Schöpfung eines Einsamen, der sich mit den dunklen Schicksalsmächten auseinandersetzt, ohne ihrer im Beethovenschen Sinne Herr zu werden. Er nimmt sie mit allen Qualen, die sie ihm bereiten, als etwas Unabänderliches hin, und wenn er im Finale sich wieder der Lebensfreude zuwendet, so ist das nicht als Beethovenscher Sieg nach vorangegangenem Kampfe aufzufassen, sondern in Mozarts Sinne, der hier wieder einmal als Realist die entgegengesetzten Seiten der Wirklichkeit unmittelbar aneinanderrückt — in der Gmoll-Sinfonie hat er auf diesen Kontrast verzichtet.

Der erste Satz, der jenen Pessimismus am konsequentesten zum Ausdruck bringt, ist denn auch weit gedrängter und lakonischer als der des früheren Werkes[1]. Sein Hauptthema:

[1] Schon die Themengruppen verhalten sich der Länge nach wie 1:1½.

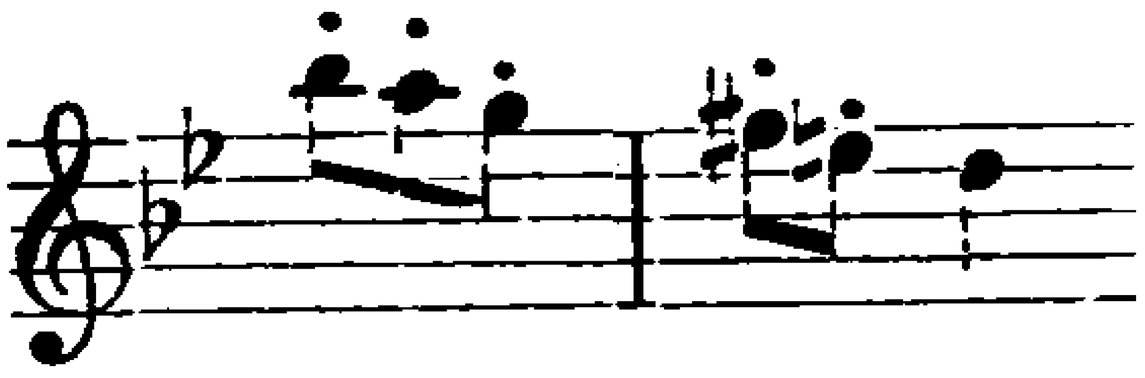


drückt gleich alle Seiten jener Grundstimmung aus: ein halb nervöses Aufstreben und Wiederabsinken, zuerst in schneidendem Schmerz, dann in schluchzender Wehmut, und in der zweiten Hälfte ein verstärkter, ans Verzweifelte streifender Anlauf bis zum fatalistischen Absturz. Dazu verleihen ihm die abgerissenen Phrasen sowie die forthämmernden Achtel der Begleitung etwas Unstetes, Gehetztes, ebenso dient der zunächst nur dreistimmige Vortrag der Verstärkung des Affekts. Alsbald wird es von den drei tiefen Instrumenten wiederholt, aber mit ungemeiner Verschärfung des zweiten Teils. Die Folge des wilden Drohens ist jedoch echt Mozartisch eine unsäglich selbstquälerische Rückkehr nach Gmoll mit einer erregten Schlußphrase, die dann auch in der Gmoll-Sinfonie wiederkehrt. Ein kurzer Versuch, mit dem Anfangsmotiv des Hauptthemas nach Esdur zu kommen, führt nur um so hoffnungsloser nach Gmoll zurück, und in dieser Tonart, aus der es im ganzen Satze kaum ein Entrinnen gibt, steht nun auch ganz gegen alle Tradition das Seitenthema mit dem Beginn:



eine der markantesten Gestalten Mozarts, unsagbar schwermütig und doch voll männlicher Kraft in ihrem Schmerze, der auch hier, in dem ungeheuerlichen Nonensprung, einen plötzlichen, wilden Ausbruch des Trotzes bringt. Auch dieses Thema vermag sich dem Banne nicht zu entringen: gerade dem höchsten Punkt seiner melodischen Linie (d''') folgt ein schmerzlich-hilflos absteigender Dialog zwischen erster Geige und Baß. Endlich gelingt ihm in einer kanonischen Zwiesprache zwischen erster Geige und Bratsche die erste entschiedene Durwendung des Satzes, und sehr wahr empfunden ist es, daß jetzt, in diesen lichteren Regionen, das erste Motiv des Hauptthemas, als

der einzige Träger der Kraft, die Führung übernimmt. Freilich lassen sich auch in dieser Partie noch Laute des Schmerzes vernehmen, aber die Stimmung hellt sich doch so weit auf, daß die Themengruppe einen still beschaulichen Abschluß findet. Gleich darauf wird allerdings in dem ges'' (fis'') der alte Stachel wieder deutlich sichtbar. Die Durchführung taucht nach dem üblichen lakonischen Übergang abermals in die dunkeln Unterdominantregionen hinab. Die Stimmung wird unsicher, voll ängstlicher Spannung, da tritt in Esmoll das zweite Thema hervor und beherrscht mit seiner ersten Hälfte, dann zur Phrase mit dem Nonensprung verkürzt, in imitatorischem Wechselspiel alle fünf Stimmen. An allen Ecken und Enden schießen die schneidenden Dissonanzen des Nonensprungmotives auf, dazu pocht der Achtelrhythmus unerbittlich weiter, schließlich laufen über dem Orgelpunkt auf D Geigen und Bratschen mit dem verkürzten Themenmotiv:

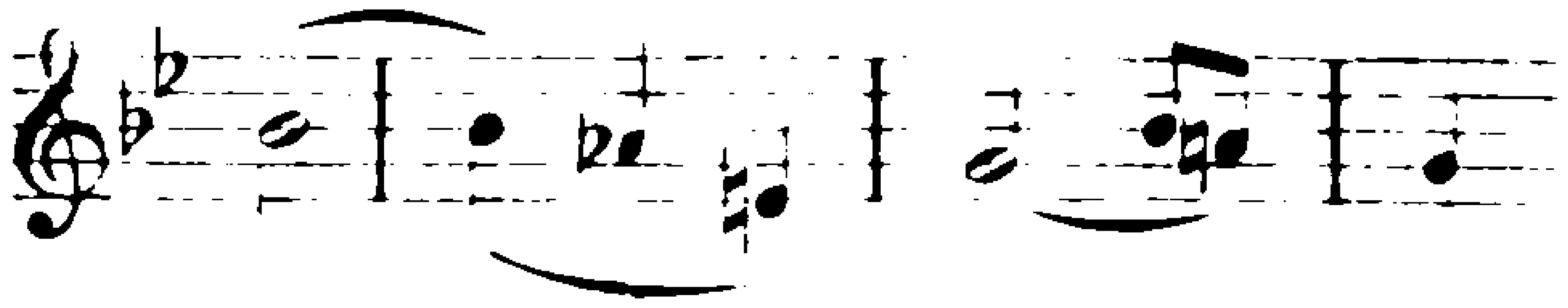


gegeneinander an, piano, bei stetig sich senkender Melodielinie, in verhaltener Erbitterung, bis wir unversehens wieder in der hoffnungslosen Tragik des Anfangs drinstehen. Auch diese Durchführung unterscheidet sich von der des Cdur-Quintetts durch weit größere Kürze und Prägnanz: je intensiver sich der reife Mozart einer einzigen Stimmung hingibt, desto knapper und inhaltsschwerer wird der äußere Aufbau. Die Reprise verläuft im wesentlichen regelmäßig, mit Ausnahme einer bedeutungsvollen Erweiterung gleich am Anfang, wo das dritte Motiv des Hauptthemas mit seinen Seufzern eine kurze Durchführung erhält. Die Tonart Gmoll wird jetzt natürlich überhaupt nicht mehr verlassen. Ganz besonders ergreifend aber ist die Coda, wo die beiden ersten Motive des Hauptthemas miteinander kontrapunktieren. Der Rest ist gänzliche Gebrochenheit. Die Melodik droht in Stücke zu zerfallen, und wahrhaft tragisch wirkt das Auftreten des Seitenthemas: die Schwermut ist geblieben, aber die leidenschaftliche Schärfe verschwunden: auch diese Gestalt beugt sich vor dem Unabänderlichen.

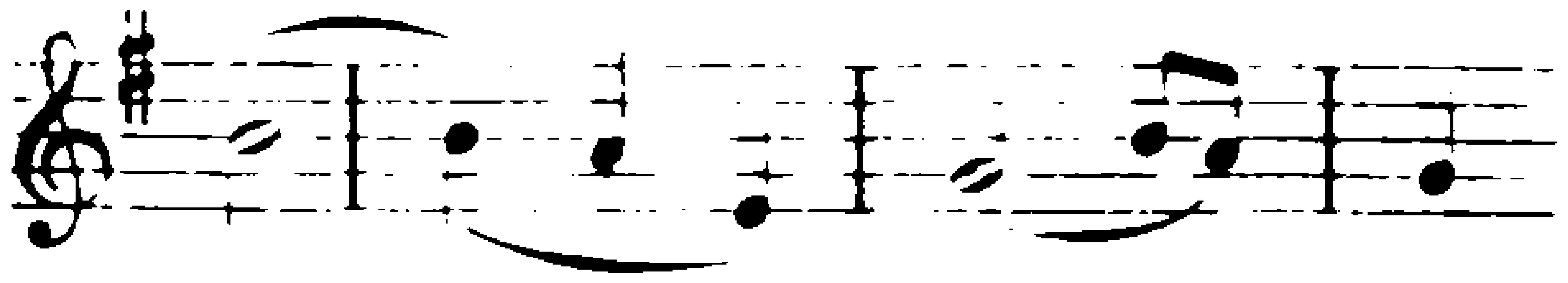
Wie im Cdur-Quintett, so verschärft auch hier das Menuett die Stimmung des ersten Satzes[1]. Seine zerklüftete Melodik weist im

[1] Eine Analyse der beiden Mittelsätze bei H. Riemann, Präludien und Studien III, S. 69 ff.

Verein mit einer bizarren Dynamik auf einen spontanen Ausbruch des Trotzes hin, der freilich gleichfalls immer wieder mit müder Resignation zu kämpfen hat. Besonders deutlich wird dies bei dem kleinen Schlußsätzchen:



Aber gerade an dieses knüpft in hellem Gdur:



das Trio an. Eine solche motivische Verbindung von Menuett und Trio war zwar nichts Neues[1], wohl aber die psychologische Kunst, mit der sie hier gehandhabt wird. Der wilde Trotz des Hauptsatzes ruft die schärfste Reaktion hervor, und zwar mit demselben Gedanken, der zuvor so pessimistisch geschlossen hatte, als erblickte der Meister gerade ihn plötzlich in einem ganz neuen, Hoffnung erweckenden Lichte. Es ist kein Zufall, daß sich der ganze Satz mit merkwürdiger Zähigkeit an diesen Gedanken förmlich anklammert. Aber freilich, die Beleuchtung ist zwar anders geworden, jedoch der melodische Kern des Motivs ist geblieben und mit ihm die Wehmut und die in der Dreitaktigkeit liegende innere Erregung, die namentlich im Mittelteil deutlich zum Ausdruck kommt. Ungetrübt ist auch dieses Glück nicht, trotz den geheimnisvoll verhallenden Friedensklängen des Schlusses.

Das Adagio ist eines der innerlichsten Stücke, die Mozart geschrieben hat[2], und gleich sein Hauptthema ein außerordentlich fein verästeltes Gebilde. In tiefem, männlichem Ernst beginnt es, doch schon im dritten Takte nimmt der Schmerz einen höchst subjektiven Ausdruck an[3], um dann zwei Takte darauf bei dem merkwürdigen Konzertieren in Grübelei zu versinken, aus der am Schluß wieder ein kräftiger Aufschwung folgt — in seiner Vielgestaltigkeit ein echt Mozartsches Thema. Aber auch in diesen Satz schleicht sich der nagende Wurm ein: in dem Bmoll-Gedanken, der mit seiner hämmernden Begleitung, seiner abwärts führenden Melodik und dem Motiv in der zweiten Bratsche deutlich genug die Geister des ersten Satzes heraufbeschwört. Er zieht indessen alsbald, wie das Menuett das

[1] I 36, 92, 346. [2] Durchweg ist con sordino vorgeschrieben. [3] Man beachte auch die zur Zeit Mozarts recht ungewöhnliche Quintsextakkordkadenz.

Trio, ganz unvermittelt einen sehnsüchtigen Ausblick nach dem Glück nach sich. Dieses Bdur-Thema ruht auf einer seltsam drängenden Begleitung, die die ganze Seele schwingen läßt[1]. Aber auch hier folgt keine Befreiung: in ernsten Klängen führt der Weg zum Anfang zurück. Auch dieser Satz ist in seiner Zweiteiligkeit äußerst knapp; in der kleinen Coda ringt sich's nochmals wie heißes Flehen aus der Seele empor. Statt der Erfüllung versetzt uns dagegen der dem Rondo vorangehende Adagiosatz wieder mitten in die tragische Stimmung hinein. Er ist an dieser Stelle bei Mozart eine sehr seltene Ausnahme. Seine Absicht war, die Gegensätze so hart und schneidend als möglich aneinander zu rücken. Es findet, wie bereits bemerkt, nicht der geringste Kampf statt, der sich den frohen Mut des Rondos allmählich erstritte. Wohl ist das Adagio der dramatischste Satz des Ganzen, aber es enthält einen Konflikt in sich selbst, ohne Beziehung auf das Folgende, und eine Lösung im Sinne Beethovens wird gar nicht angestrebt. Seine Träger sind das ostinate Baßmotiv, das vernehmlich an die „Schreckenspforten, die Not und Tod mir dräun" im zweiten Finale der Zauberflöte erinnert, und darüber der Gesang der Geige, der leidenschaftlich gegen dieses Schicksal ankämpft und dabei mit seinem ersten Motiv, dem einzigen, das bezeichnenderweise auch den Gang des Basses kurz unterbricht, ersichtlich an das schwere Bmoll-Motiv des vorhergehenden Satzes anknüpft. Manche zeitgenössischen Tonsetzer hätten für diesen Vorwurf die Form des Instrumentalrezitativs gewählt, und auch Mozarts Melodik hat solche Züge, ergeht sich jedoch in der Hauptsache in einem freieren Gesang. Die drei Mittelstimmen aber geben wieder in Achteln den wechselnden Stimmungshintergrund. Am Schluß des merkwürdigen Stückes verschwindet der Baß plötzlich, als wiche er vor einer fremdartigen Erscheinung aus, in den Oberstimmen erhebt sich ein seltsames Geflüster, dann geraten auch sie ins Stocken. Da schwingt sich in strahlendem Gdur das lebensfrohe Thema des Rondos empor. Der Satz, ein Rondo in den breitesten Dimensionen, ist ein fortlaufender Reigen der Daseinsfreude, bald kräftig, bald anmutig und schalkhaft, ohne jede Trübung. Mozarts Optimismus bricht sich hier wieder schrankenlos Bahn. Das mag am Schlusse dieses tragischen Seelengemäldes seine tiefe innere Bedeutung haben. Das Gefühl der Einsamkeit, das ihn gerade in jenen kritischen Tagen oft genug

[1] Vergleiche den zweiten Teil von Taminos Bildnisarie.

befallen haben mag, weicht am Schlusse dem stolzen Gefühl der Kraft, das ihm die Menge der neuen künstlerischen Gesichte einflößt und seine Schwingen immer höher und höher hebt. Die Tragik der ersten Sätze und der Jubel des letzten entstammen derselben Quelle: die Fülle, die den Künstler bedrängte, verlieh ihm zugleich auch ein erhöhtes Lebensgefühl.

Der Stil der Quintette unterscheidet sie im allgemeinen nicht von den Quartetten. Sie sind strenge Kammermusik wie diese. Nur in der Ausführung und im Klang bestehen Unterschiede, die dann allerdings auch deutlich auf Architektonik und Struktur der einzelnen Sätze und Themen eingewirkt haben. Der Hinzutritt des fünften Instruments, das bei Mozart im Gegensatz z. B. zu Schubert und Boccherini stets eine Bratsche, kein Cello ist[1], ermöglichte eine stattliche Reihe weiterer Kombinationen. Da ist zunächst die Teilung in zwei konzertierende Gruppen zu je drei Stimmen, wobei die erste Bratsche das erstemal Baß-, das zweitemal Melodieinstrument ist, wie am Beginn des Gmoll-Quintetts. Sie gewinnt dadurch eine besondere Rolle als zweite Chorführerin neben der ersten Geige, ja sie tritt mitunter, wie im Andante von K.-V. 515, als selbständige dramatische Person auf. Daneben finden sich konzertierende Zweiergruppen der mannigfachsten Art. Nicht selten kommt es vor, daß wie am Anfang von K.-V. 515, Primgeige und Cello sich über die kompakte Dreistimmigkeit der Mittelstimmen hinweg zu einer Zwiesprache zusammenfinden. Dergleichen wird durch die zweite Bratsche besonders erleichtert, die dem Cello einen Teil seiner Rolle als Baßinstrument abnimmt und ihm dadurch mehr melodische Bewegungsfreiheit verschafft. Dazu kommt endlich noch das aus der Wiener Sinfonie von Haydn zuerst auf das Quartett übertragene Oktavverdoppeln einzelner Stimmen, für das das Trio von K.-V. 515 ein gutes Beispiel bietet (s. o.). Für Mozarts neue Art der thematisch-kontrapunktischen Arbeit war das Quintett ganz besonders geeignet; es ist geradezu erstaunlich, mit welcher Leichtigkeit die Teile der einzelnen Themen da von Pult zu Pult wandern. Die Kunst des doppelten Kontrapunkts und der übrigen Formen des strengen Satzes wird mit einer technischen Meisterschaft und dabei mit einer Fülle

[1] Bei Schubert ist bereits die Klangwirkung ausschlaggebend, bei Mozart fehlt zwar auch diese Rücksicht nicht, muß sich aber doch der Gedankenentwicklung unterordnen, und zwar in K.-V. 516 bezeichnenderweise noch mehr als in K.-V. 515.

von Phantasie ausgeübt, die in der damaligen Zeit nicht ihresgleichen hat. Man hat niemals den Eindruck, als hätte sich Mozart vorgenommen, dem Hörer einmal gründlich kontrapunktisch aufzuwarten, sondern die kontrapunktischen Partien entwickeln sich mit der Selbstverständlichkeit eines Naturvorgangs, verdichten sich mitunter unversehens bis zu hochdramatischen Spannungen und entwirren sich dann ebenso ungezwungen wieder. Sie unterscheiden sich damit erheblich von den früheren, unter dem Einfluß der Norddeutschen unternommenen Versuchen[1]. Dort war der Kontrapunkt Selbstzweck gewesen, hier wird er ein besonders wirksames Mittel der Durchführung. Gewiß nicht das einzige, denn auch die thematische Arbeit erfährt in dieser Periode eine straffere Konzentration, aber doch in stärkerem Grade als bei Haydn, der die kontrapunktische Durchführung zwar auch kennt, aber in dieser Konsequenz doch weit seltener anwendet. Wie sehr übrigens Mozart diese von Boccherini besonders gepflegte Gattung des Quintetts gefesselt hat, zeigen verschiedene Skizzen (K.-V. 79—84 Anh.)[2].

Die „Kleine Nachtmusik, bestehend in einem Allegro, Romance, Menuett und Trio, und Finale" vom 10. August 1787 (K.-V. 525, S. XIII. 9) ist, wie die Bezeichnung Violoncello e Basso zeigt, für mehrfache Besetzung geschrieben. Sie ist eine richtige Gelegenheitsserenade mit all dem festlichen Prunk, aber auch all der zarten Anmut einer solchen. Tiefere Empfindungen werden nicht berührt, wohl aber zeigen sich, wenn auch in der leichtesten Form, die damaligen Stilmerkmale, so gleich im ersten Satze das freie Zurückkommen auf Anklänge der Hauptthemen in der Themengruppe, in der Romanze die geistvolle Rückkehr ins Hauptthema und der kanonische Dialog zwischen erster Geige und Baß in dem romantischen Cmoll-Mittelsatz. Das Finale hat Mozart als Rondo bezeichnet. Es trägt aber daneben wiederum, wie allein das Repetitionszeichen nach dem Ddur-Schluß beweist, auch Züge des Sonatensatzes. Immerhin wiegt das Rondo vor, denn die Hauptwirkung des Satzes beruht eben auf der häufigen Wiederholung des Hauptgedankens in seiner ganzen Ausdehnung, und zwar diesmal in verschiedenen Tonarten, so daß also hier die Annäherung an Ph. E. Bach stärker ist als in den übrigen Rondos dieser Zeit. Auch dieser Satz trägt die Spuren seiner Entstehungszeit

[1] S. o. S. 144 ff.

[2] K.-V. 80 Anh. ist Ser. XXIV. 55 abgedruckt und gehört seinem Stil nach wahrscheinlich unserer Zeit an. K.-V. 81 ist in den Notenbeilagen abgedruckt.

an sich, namentlich in dem plötzlichen Eintritt des Esdur nach dem Ddur-Schluß und in den kontrapunktischen Künsten der Coda. Er ist ein Glanzstück sprühender Gelegenheitsmusik.

Ganz andere Ziele verfolgt dagegen der Musikalische Spaß vom 14. Juni 1787 (K.-V. 522, S. X. 13) für Streichquartett und zwei Hörner. Das Stück hat eine stattliche Ahnenreihe, denn der Brauch, unwürdige und unzulängliche „Kollegen" zu karikieren, war bei den Musikern namentlich in den Zeiten, wo die Kunstpflege noch so viel vom Geiste des Handwerks hatte, äußerst beliebt. In Mozarts Tagen war das Divertimento der bevorzugte Platz dafür[1], und wir wissen, daß gerade der sarkastische L. Mozart dergleichen besonders liebte[2]. Sein großer Sohn aber hat mit dem vorliegenden Werk einen Beitrag geliefert, der weit über einen Gelegenheitsscherz hinausgeht. Die Titel „Dorfmusikanten" und „Bauernsinfonie", die das Stück nach Mozarts Tode erhalten hat, sind mit großer Vorsicht aufzunehmen, denn es handelt sich trotz allen technischen Entgleisungen keineswegs um eine Verspottung dörflicher Musikanten, etwa im Stile des Scherzos von Beethovens Pastoralsinfonie; überhaupt sind die berühmten falschen Töne der Bläser und Geiger nicht die Hauptsache, sondern nur eine Zugabe zum Humor des Stückes. Die eigentliche Parodie gilt dem fingierten Komponisten des Stückes; daß er seiner würdige „Interpreten" findet, macht das ergötzliche Bild zwar vollständig, der eigentliche Held bleibt aber stets der Komponist. Selten ist in der Musik so viel Geist aufgeboten worden, um geistlos zu erscheinen. Dieser maestro will durchaus kein Divertimento schreiben, das ist ihm viel zu gering, sondern eine wirkliche Sinfonie in vier Sätzen. Er weiß auch so ungefähr, wie man das macht, und kennt die Struktur des Ganzen wie der einzelnen Sätze. Bedauerlich ist nur, daß er von dem Geist, der diese Form geschaffen hat, nicht die blasseste Ahnung hat, und noch bedauerlicher, daß ihm trotz aller Anstrengung im Grunde gar nichts einfällt. Daß ihm dabei außerdem noch Dinge passieren, wie die geradezu infernalischen Quinten des 12. und 13. Taktes, sei nur nebenbei bemerkt. Der Mann ist also entschieden mehr gesinnungstüchtig als begabt, und Mozart mochte derartige Zerrbilder des echten Künstlertums, bei denen Stumpfsinn und ödeste Handwerksmache Phantasie und Kombinationskraft ersetzen müssen, im damaligen Wien zur Genüge kennen gelernt haben —

[1] I 157. [2] I 17.

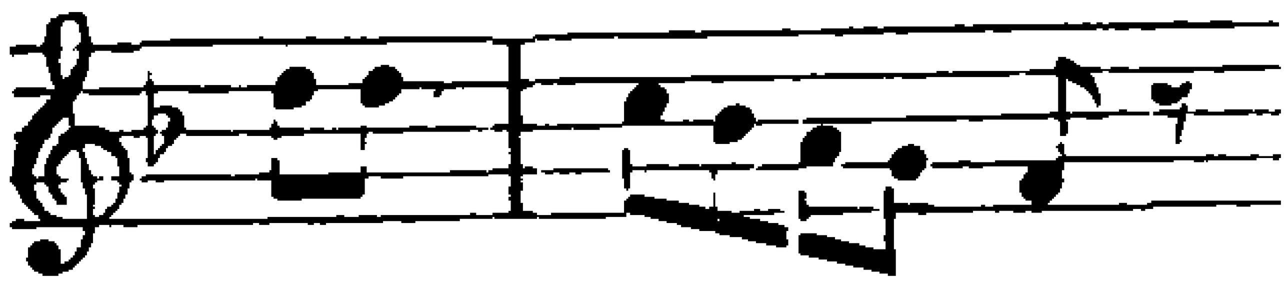
wohl möglich, daß er sogar an bestimmte Persönlichkeiten gedacht hat. Natürlich hält sich dieser Komponist selbst für besonders begabt. Er verfährt fast nach dem Kochbuch und nimmt z. B. zum ersten Satz eine gute Dosis von Pathos, zum dritten von Empfindsamkeit, allein das Resultat ist im ersten Falle klobige Holzerei, im zweiten ein aufdringlich süßliches Geleier. Gleich der erste Satz zeigt eine rührende Ahnungslosigkeit allem dem gegenüber, worauf es bei der sinfonischen Arbeit vor allem ankommt, nämlich der Anordnung und Entwicklung der Gedanken. Es reicht gerade zur Aufstellung der „Hauptthemen", aber sie nun auch zu verbinden macht schon entsetzliche Mühe. Denn mit der Modulation, überhaupt mit der Harmonik, steht dieser Meister auf besonders gespanntem Fuße; er beherrscht ihre Logik so wenig, daß er gelegentlich wo ganz anders hinkommt, als er eigentlich wollte. Schon nach den ersten sieben Takten[1] ist der Faden vollständig zu Ende. Das Thema weiterzuspinnen übersteigt die Kraft des Komponisten, deshalb bringt er etwas Neues, einen öden Triolenspektakel, der aber schon nach vier Takten gleichfalls zu Ende ist. Jetzt dämmert's ihm, daß das Seitenthema in C dur stehen muß, kühn setzt er deshalb sein h' in die Tonart F dur hinein. Aber siehe da, schon im zweiten Takt moduliert's ihn wieder nach F dur zurück zu den drei ominösen Viertelschlägen, denen er schon bisher am Schlusse jeder Periode rettungslos verfallen war. Nun verzichtet er lieber auf den Übergang und springt gleichsam mit beiden Beinen nach C dur hinein. Auch dieses Seitenthema besteht aus zwei ganz heterogenen Teilen; im zweiten bleibt plötzlich der Primgeiger aus und man hört nur Begleitfiguren und ein vergnügtes Schnurren des Bratschisten. Indessen kommt die Sache mit einem heroischen Unisono doch wieder in Gang, und zum Schlusse belobt sich der Künstler für seine wohlgelungene Leistung, wie übrigens in allen raschen Sätzen, durch einen solennen Tusch. Von der Durchführung weiß er, daß sie thematisch sein soll. Was dabei herauskommt, ist freilich die niederste Form dieser Arbeit, die die gegebenen Themen zwar beibehält, aber sie weder melodisch fortspinnt, noch zerlegt, sondern einfach mechanisch nebeneinanderstellt[2]. So ent-

[1] Die Siebenzahl ist bereits verdächtig, eigentlich hätte ja der 4. Takt wiederholt werden müssen. Die melodische Linie dieses Themas gehört zu den Lieblingen Mozarts, vgl. I 468. Auch die Bauernmusik in Anfossis Geloso in cimento (1. Akt) beginnt übrigens mit denselben drei Viertelschlägen auf der Tonika- und Dominantharmonie. [2] Die drei Viertelschläge weichen auch hier nicht vom Platze.

stehen zunächst zwei primitive Sequenzen, von denen außerdem die zweite schief ist: sie müßte ja eigentlich nach Asdur führen. Indessen wird das Amoll, in das der Meister da halb wider Willen gelangt, ihm doch zum Heile, denn von da ist der Weg in die Reprise bedeutend einfacher. Diese rauscht denn auch in voller Pracht einher, im ersten Teil verkürzt; als Coda erscheint das Hauptthema in Haydns und des damaligen Mozart Art und mit den in Wien beliebten laufenden Bässen. Das Menuett steigert ganz in Mozarts damaliger Weise die „heroische" Stimmung des ersten Satzes noch um ein Erkleckliches[1], der „Stil" ist derselbe, nur daß in den hier besonders mobilen Hörnern mit ihrem bekannten, greulich falschen Solo (dolce!!) die alte Freude am Konzertieren nachwirkt. Geradezu grotesk aber ist das überlange Trio[2], das die Kunst des Primgeigers zeigen soll; auch hier herrscht die kläglichste Zerfahrenheit, ja stellenweise der absolute Stumpfsinn; im thematischen Mittelteil kommt sogar etwas wie ein schüchterner doppelter Kontrapunkt zustande, worauf die erste Geige solo wieder in den Anfang zurückstolpert. Der dritte Satz ist der Kunst des Primgeigers in der Kantilene gewidmet; nur schade, daß er gleich am Anfang fis'' statt f'' greift. Der Satz entfesselt alle Künste gefühlvoller Ornamentik; es fehlt aber auch hier jedes Verständnis für den tieferen Sinn dieser Kunst. Alles wird rein äußerlich aufgeleimt und angestückelt. Klassisch sind die modulatorischen Geburtswehen beim Rückgang in das Hauptthema im zweiten Teil: man fühlt's dem Meister nach, daß er nach dieser Anstrengung sein Thema in Moll bringt! Zum Schluß erscheint die unvermeidliche Kadenz, trivial und roh eingeführt; auch sie setzt sich aus lauter banalen Motiven zusammen und endet in einem argen Geschmiere in der Höhe, dem dann ein unvermutetes pizzikiertes g folgt! Die feinsten Kunststücke sind aber für das Finale (in Rondoform) aufgespart. Sein volkstümlich angehauchtes Hauptthema[3] beginnt schon gleich am Anfang in seiner Tonalität bedenklich zu schwanken, so daß es mit großem Krach zum Schluß wieder krampfhaft nach Fdur zurückgebracht werden muß. Die erste Episode bringt etwas Neues: ein

[1] Auch in der Melodielinie des Hauptthemas und in den Triolenmotiven sind sie verwandt. [2] Dieser Typus mit der Sechzehntelfigur findet sich bei Mozart im Divertimento K.-V. 334, 1. Menuett, und dann im Menuett von Beethovens op. 1, Nr. 3. [3] Ein Thema von ähnlichem Charakter, nur natürlich weit gehaltvoller, enthält der Schlußsatz des Fdur-Konzertes (K.-V. 459).

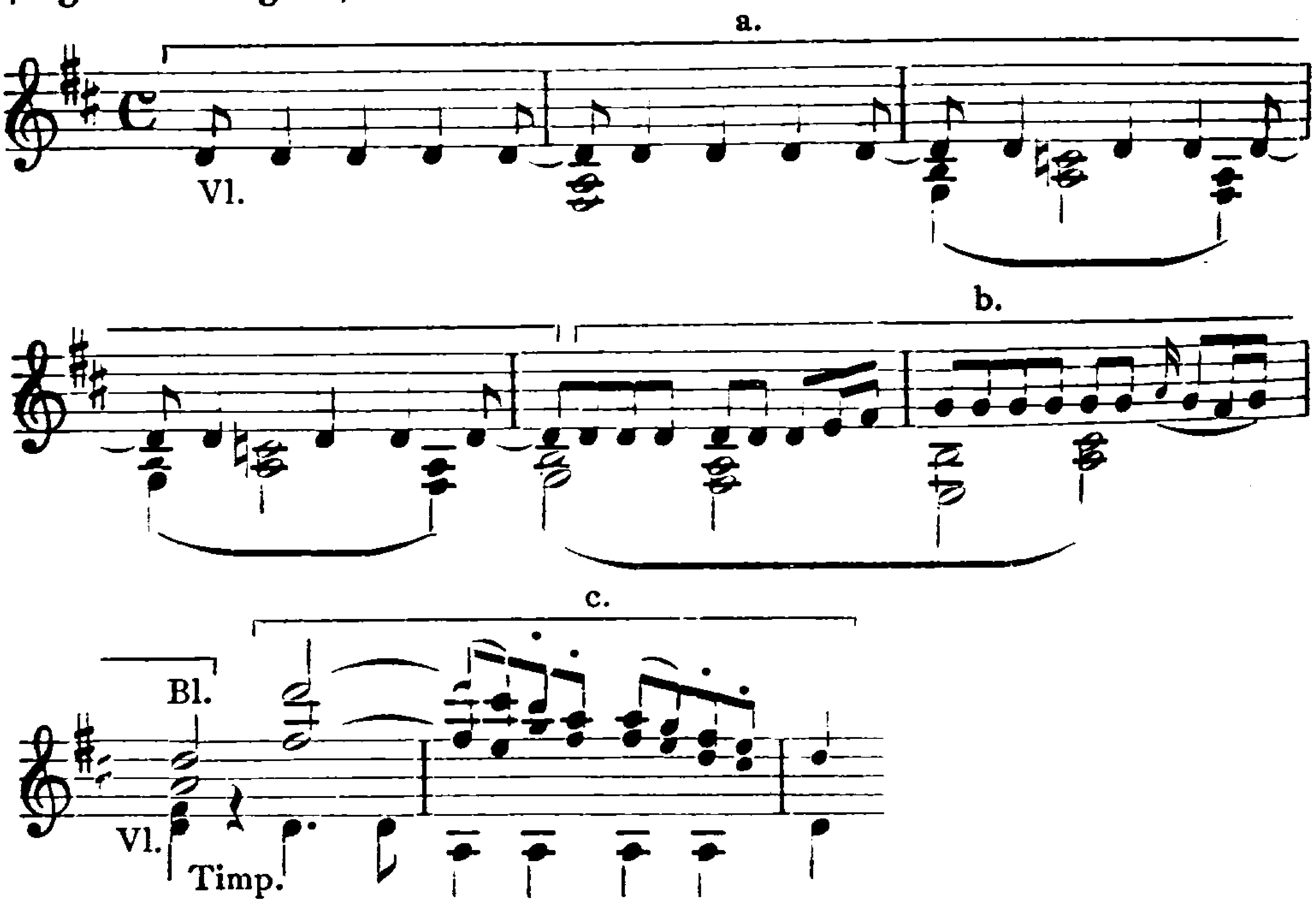
leibhaftiges Fugato. Unser Meister als Kontrapunktiker! Das kann man sich schon vorher ausmalen: ein öder, nichtssagender Fugenleisten als Thema, noch dürftigere Kontrapunkte und vor allem Abreißen des Fadens immer im vierten Takt! Nach einer Durchführung hat er denn auch reichlich genug davon, und nun beginnt eine von jenen Partien, aus denen eigentlich niemand klug wird. Sie treiben dahin, ohne innere Logik, aber auch ohne Kontraste; abgegriffene Themen und Motive, alle streng viertaktig, jagen nacheinander vorüber, sogar der doppelte Kontrapunkt erscheint in allerprimitivster Form — er bringt allerdings stets am Phrasenschluß den üblen Zusammenklang gis a h. Dann aber greift Mozart, der überhaupt auch in diesem Werk stets nur das Notwendige sagt und vor allem seine Witze niemals breit tritt, zu einem neuen Mittel: er läßt sein blindes Huhn auch einmal ein Korn finden. Das ist bei der merkwürdigen Cdur-Stelle, die eigentlich nichts als ein ausgeschriebenes, großes Ritardando darstellt. Der Komponist hat etwas von den spannenden Rückgängen in den klassischen Rondos gehört und möchte sich auch einen leisten. Er verdirbt sich allerdings dadurch den Effekt gründlich, daß er in diesen Rückgang nach Fdur allerhand Dinge einschiebt, die gar nicht hineingehören, so vor allem das Hauptthema in Cdur mit der Bettelkadenz. Aber zwei Stellen sind doch darin, wo unser Komponist wirklich einen Blick in Mozarts Reich getan hat: jenes Ritardando und dann die letzte, den Eintritt des Fdur vorbereitende Partie mit dem geheimnisvollen Konzertieren der Streicher über den langen Horntönen; das erinnert schon an Beethovens Achte. In der Coda behauptet sich zunächst das Motiv:



das in dem ganzen Satze überhaupt so etwas wie die Rolle des toll gewordenen Philisters spielt, eigensinnig gegen die rücksichtslos aufsteigenden beiden tiefen Stimmen in klobigem Humor, dann kommt das Hauptthema munter in den Hörnern angetänzelt. Der eigentliche Abschluß geschieht ganz im lärmenden Serenadenton. Da trumpft Mozart schließlich nochmals auf, indem er in den Tusch der Hörner jeden der Streicher in einer anderen Tonart hineinstreichen läßt. Wollen sie dem Komponisten noch eins versetzen, oder ist es ihnen überhaupt zu dumm, bis zum Schlusse Disziplin zu halten? Dieser

ganze musikalische Spaß ist wirklich ein Meisterstück seiner Gattung, eine köstliche Satire, hinter deren Späßen man die sichere Hand des Meisters immer wieder durchfühlt.

Unter den Orchesterwerken nimmt die Sinfonie in Ddur (K.=V. 504, S. VIII. 38), vollendet am 6. Dezember 1786 zu Wien, den höchsten Rang ein. Sie hat eine große langsame Einleitung, die den für die meisten derartigen Sätze bei Mozart typischen Verlauf nimmt: einem außerordentlich spannenden Beginn[1] folgt ein seelenvoller Gesang und dann eine große Partie der Erregung, die mit scharfer Dynamik ein und dasselbe Motiv durch entfernte Unterdominanttonarten dahintreibt und so schließlich die Dominante erreicht, auf der die Erregung zu sanfter Wehmut abflaut. Das folgende Allegrothema:



ist ein echtes Erzeugnis dieser Periode, denn es schließt den ganzen Stimmungsgehalt und außerdem mit einer Ausnahme das ganze motivische Material des Satzes in sich: Versonnenheit (a), Aufschwung (b) und Kraftgefühl (c), alles in dem merkwürdig innerlichen Ton der Werke dieser Zeit. Namentlich aus dem Anfang, der mit dem Synkopenmotiv so ausdrucksvoll nach G dur hinabdrängt[2],

1 Die ersten drei Takte klingen noch ganz italienisch. Der Gefühlsverlauf im Ganzen wirkt bis in Beethovens erste Sinfonie nach. 2 Bei der Wiederholung wird dies noch durch das Gegenthema der Oboe verstärkt.

ist jede Spur italienischer Rhetorik verschwunden. Bei der Wiederholung wird die Energie noch durch ein weiteres Motiv (d):

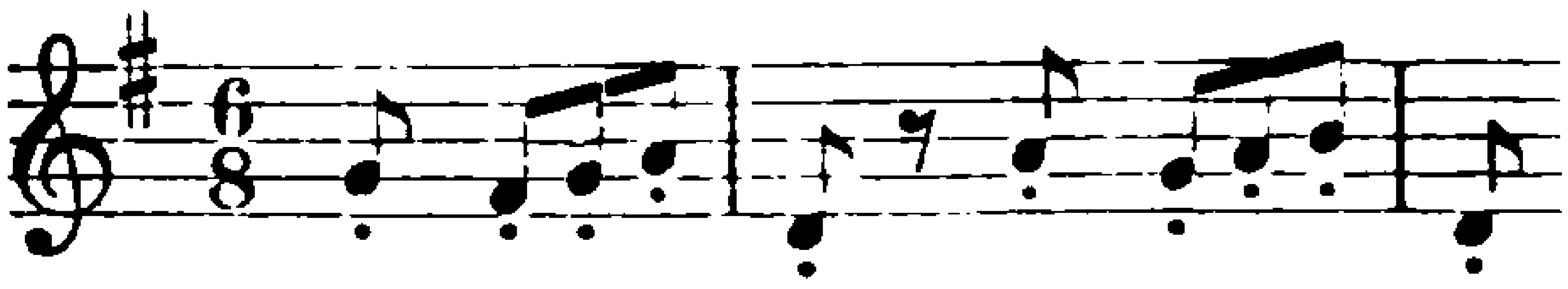
verstärkt, das in hartnäckiger Kampfstimmung schließlich einen stolzen Abschluß auf der Dominante erzwingt. Jedoch noch ist's nicht Zeit zum Seitenthema. Statt seiner taucht nochmals der Hauptgedanke auf, aber mit verstärkter Sehnsucht:

Dieses sprechende eis' gemahnt mit den Synkopen zusammen bereits an die Sphäre der Don-Giovanni-Ouvertüre. Es ruft eine durchführungsartige, streitbare Partie mit dem Motiv b hervor. Erst jetzt kann in plötzlichem Stimmungsumschlag und durch das Übergangsmotiv (e) fein vorbereitet, das Seitenthema erscheinen:

usw.

Es hat, trotzdem es zweimal wiederholt wird, darunter das erstemal in Moll, doch nur Episodencharakter, denn es erscheint nur noch einmal in der Reprise wieder. Alsbald ergreift das Motiv d wieder die Zügel, und mit voller Kraftentfaltung des Motivs a schließt die Themengruppe ab. In der Durchführung kommt zunächst die Zeit für das Motiv c, bald aber gesellen sich auch b und d hinzu, und damit erreicht die Durchführung ein ganz außerordentlich drangvolles Gepräge, denn alle diese Gedanken stürmen beständig im doppelten Kontrapunkt gegeneinander an. Bereits scheint das Kraftbewußtsein die Oberhand zu gewinnen, da erhebt das Motiv a kurz vor der Reprise schattengleich in Dmoll sein Haupt und bringt das bewegte Leben ins Stocken; müde und resigniert führt die Entwicklung auf einem Orgelpunkt in die Reprise zurück. Sie trägt in ihren Varianten, namentlich des Motivs a, und in dem Ausweichen nach

Bdur[1], noch deutlich die Spuren des Kampfes an sich, verläuft aber dann regelmäßig. Eine Coda fehlt, sie wird durch eine knappe Steigerung des Motivs a vor dem Schluß ersetzt. Das Andante knüpft ganz fühlbar an diese Stimmungssphäre an, sogar die Themen haben eine gewisse, natürlich unbewußte Verwandtschaft[2], und die reichliche Chromatik beweist deutlich, daß der Satz nicht bloß „Liebreiz" atmet, sondern zum Teil mit recht dunklen Regungen zu kämpfen hat[3]. Auch das pochende Motiv:



hat etwas merkwürdig Erregtes und Gespanntes. Am deutlichsten aber beweist der Seitengedanke in Emoll, daß die angebliche ungetrübte göttliche Heiterkeit Mozarts auch für diesen Satz eine Legende bleibt. Ein wolkenloser Himmel wölbt sich nur über dem zweiten Seitenthema in Ddur, einem in ruhigerem Geiste gehaltenen Vorgänger des Duetts zwischen Don Giovanni und Zerline[4]. In der Durchführung aber kommt es sofort wieder zu höchst dramatischen Spannungen, die das Hauptthema durch D- und Emoll hindurchtreiben, wobei ihm das oben angeführte Motiv beständig barsch auf den Fersen ist. Nur gegen den Schluß des Satzes hellt sich's auf; still und traulich, nicht ohne Humor wird er von demselben Motiv beschlossen.

Warum die Sinfonie kein Menuett erhalten hat, wissen wir nicht; höchst wahrscheinlich hätte es, wie in fast allen anderen Werken dieses Abschnittes[5], an zweiter Stelle gestanden. Daß wir den Ausfall der

[1] Die Durchführung dieses Satzes vermeidet bezeichnenderweise die in den sonstigen Werken dieser Zeit übliche Unterdominantregion. [2] Vgl. zum Hauptthema das oben angeführte Motiv d. [3] Für die Mozartästhetik der Zeit O. Jahns ist sein Urteil über diesen Satz bezeichnend (II[4] 238): „Vom schönsten Liebreiz ist das frühlingsfrische, durchsichtig klare Andante. Bei der größten Zartheit wird der Ausdruck der Empfindung nicht weich und streift nur einigemal vorübergehend an den Ton des Sehnsüchtigen; den besonderen Charakter aber gibt ihm das kurze, wie abbrechende Motiv (s. oben), welches im Unisono oder imitiert zwischen Oberstimme und Baß in verschiedenen harmonischen Wendungen bald neckisch herausfordernd, bald bedenklich zurückhaltend sich durch das Ganze hindurchzieht." Die richtige Mozartauffassung der Romantik, die an dem Meister kein Stäubchen von Leidenschaft anerkennen will! [4] Nr. 7: Andiam, andiam mio bene. Auch die liegenden Bässe sind gemeinsam. [5] S. o. S. 172.

gesteigerten Innerlichkeit der Sinfonie, die keinen Tanzsatz duldete, zu verdanken hätten[1], will nicht recht einleuchten, wußte Mozart doch gerade zu jener Zeit recht „innerliche" Menuette zu schreiben[2].

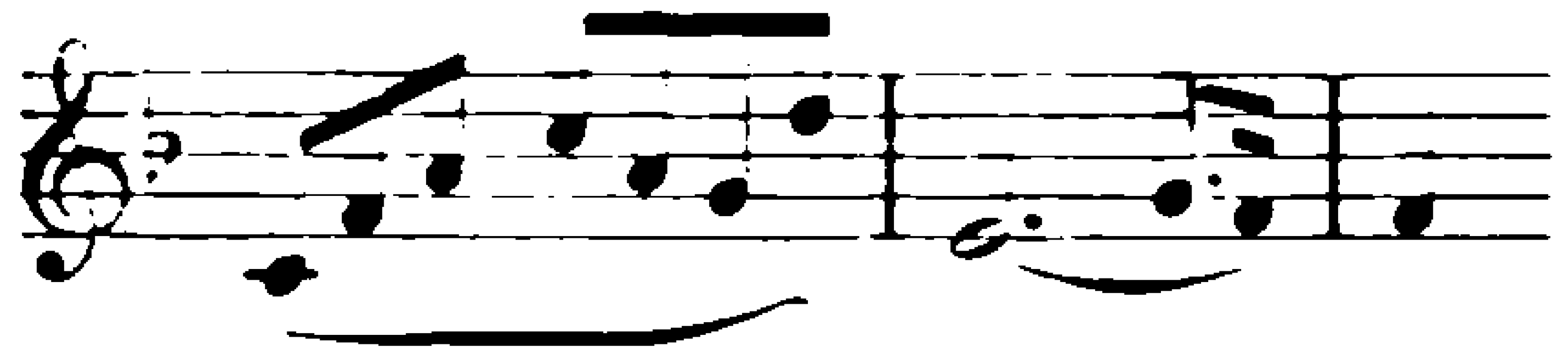
Die Verwandtschaft des Themas des Finales mit einem Figarogedanken[3] deutet auch hier auf starke Erregung hin, die durch die Synkopen noch verstärkt wird. Es ist eine recht kapriziöse Heiterkeit, die sich da entfaltet[4]. Im Aufbau berührt sich der Satz recht nahe mit dem ersten. Beide wiederholen das Hauptthema nach einem scharfen Einschnitt auf der Dominante in Moll und gelangen erst später zum eigentlichen Seitenthema, beide behandeln ferner dieses Seitenthema nur als Episode und kommen am Schluß der Themengruppe wieder auf den Hauptgedanken zurück. Auch die Durchführungen verlaufen analog: sie steigern die Erregung bald auf einen bedeutenden Gipfel und ziehen sich dann kleinlaut auf die Reprise zurück, über deren Beginn beide Male noch trübe Schatten fallen. Beide Sätze verzichten endlich auf eine Coda großen Stils. So herrscht in dieser Sinfonie eine Symmetrie wie in keiner zweiten von Mozart. Nur hat der seelische Konflikt im Finale viel von seiner Schärfe verloren, alles ist traulicher, heimlicher geworden, mitunter macht sich auch ein guter Humor bemerklich. Auch das äußere Gewand ist leichter und pikanter ausgefallen; zumal das Konzertieren zwischen Streichern und Bläsern führt zu schönen Wirkungen.

Die Vokalmusik ist in diesem Zeitraum zwischen den beiden großen italienischen Opern vor allem durch einen für Mozarts Verhältnisse auffallend reichen deutschen Liedersegen vertreten, der die verschiedenen Richtungen im damaligen Wiener Liede zusammenfaßt und in gewissem Sinne den krönenden Abschluß aller bisherigen Bestrebungen darstellt[5]. Für Mozart bezeichnend ist, daß die beiden durchkomponierten Lieder Als Luise die Briefe ihres ungetreuen

---

[1] Kretzschmar, Führer I[4] 181, wo man übrigens auch eine treffliche Analyse des ganzen Werkes findet. [2] Wirkliche Tanzmusik bot Mozart dagegen den Pragern mit den Sechs Deutschen Tänzen vom 6. Februar 1787 (K.-V. 509, S. XI. 6). Jeder Tanz hat sein Alternativ, außerdem sind die einzelnen Nummern durch Übergänge verbunden, zum Schluß folgt eine Coda, die nach Art unserer Walzer auf frühere Tanzmelodien zurückgreift. Die Instrumentation besteht aus zwei Geigen und Baß, Flöten (mit Piccoli), Oboen, Klarinetten, Fagotten, Hörnern, Clarini und Pauken. [3] S. o. S. 323. [4] Man vergleiche auch die kurzen Schläge der Bläser auf das kleine Seufzermotiv. [5] Vgl. Pollak-Schlaffenberg a. a. O. S. 138 f.

Liebhabers verbrannte und Abendempfindung die bedeutendsten der ganzen Reihe sind (K.-V. 520, 523, S. VII. 29, 30). Jenes führt uns mitten in eine dramatische Situation hinein, an deren äußerer Wiedergabe das Klavier von der beredten Gebärde des Anfangs an unausgesetzt festhält. Derartige Lieder bilden die Vorstufe zur späteren „lyrischen Monodie" Fr. Schuberts, denn es handelt sich hier um die Äußerung eines besonderen Charakters in einer bestimmten Lage[1]. Nur wiegt bei Mozart die dramatische Behandlung durchaus vor; wir fühlen noch deutlich die Nähe der großen Soloszenen der Oper, wenngleich der rezitativische Stil durch den ariosen ersetzt ist. Das Ganze ist mit seinem scharf betonten Mollcharakter und seinem chromatischen Wesen ein echtes Erzeugnis dieser Periode[2], subjektiv und leidenschaftlich bis zur letzten Note und ebenso einheitlich in der Stimmung wie knapp im Ausdruck[3]. Die Abendempfindung dagegen nähert sich insofern mehr der festen Formgebung, als die letzte Strophe in ihren ersten beiden Gliedern variierend auf den Anfang zurückgreift; das übrige verläuft dann allerdings völlig frei. Der Einheit dient ferner auch das im Klavier refrainartig wiederholte Motiv:

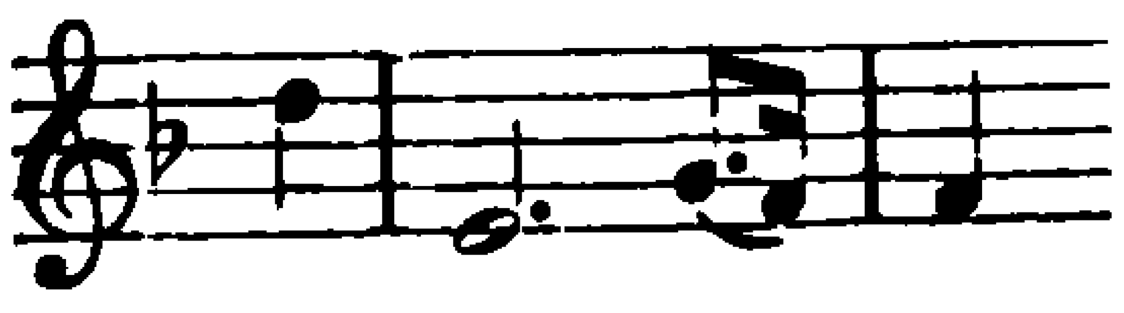


das der letzten Gesangsphrase der zweiten Zeile von „des Mondes Silberglanz" entstammt[4], und endlich auch die sanft wiegende Achtelbegleitung in gebrochenen Dreiklängen, die nur an ganz besonders bedeutungsvollen Textstellen aussetzt. Höchst genial ist die Art und Weise, wie Mozart die verschiedenen Strophen behandelt hat, wie er hier verbindet, dort trennt und doch die Grundstimmung in jeder einzelnen wieder neu abschattiert[5]. Das Lied wirkt deshalb so stark,

[1] Ph. Spitta, Musikgesch. Aufsätze 1894, S. 431 f. [2] Dahin gehört z. B. das Ausweichen nach As dur im viertletzten Takte. [3] Merkwürdig sind die verschiedenen melodischen Anklänge an die Zauberflöte. [4] Es schließt die 1., 3., 4. und 6. Strophe ab und trennt außerdem die beiden ersten in zwei Halbstrophen. [5] Motivisch verbunden sind die beiden ersten Strophen, ganz dem Text entsprechend. Der Beginn der dritten ist mit dem der ersten verwandt, dann folgt jene schöne stockende, tonsymbolische Partie, aus der sich der Aufschwung der zweiten Halbstrophe entwickelt, wie denn überhaupt diese das ganze Lied hindurch stets eine mächtige Steigerung der ersten bringt. So gleich in der vierten mit ihrer dunklen Trauerstimmung in Es dur: hier wenden

weil es sich mit Mozarts damaligen, durch den freimaurerischen Verkehr gewonnenen Anschauungen vom Tode nahe berührt[1]; der geheimnisvolle Anklang an den Kreis Sarastros ist nicht zufällig[2]. Gewiß ist der Einfluß der Arie noch sehr fühlbar, aber das Dramatische tritt doch vor dem Lyrischen stark zurück. Ja, man kann sagen, daß Mozart in keinem seiner Lieder der Stimmungslyrik Schuberts so nahe kommt wie hier. Denn hier herrscht wirklich jene nicht näher zu erklärende schwingende Bewegung, die wir als Stimmung zu bezeichnen pflegen. Es kommt Mozart nicht mehr darauf an, das ihm von seinem Dichter gestellte und bereits auch poetisch behandelte Thema „Abendempfindung" nunmehr auch musikalisch zu erschöpfen, wie es die meisten früheren Liederkomponisten gemacht hätten, sondern die Abendempfindung als Thema, als Objekt des künstlerischen Gestaltens tritt überhaupt zurück gegen das Urerlebnis des Künstlers, gegen seine seelische Bewegung, die sich unmittelbar in Töne umsetzt. Es handelt sich nicht mehr um das Darstellen eines bestimmten Gefühlszustandes, sondern um ein unmittelbares Schwingen des Gefühls mit all seinen zahllosen Regungen. Hierin liegt der ungeheure Fortschritt des Schubertschen Liedes, aus dem sich alle seine grundstürzenden Neuerungen in der Architektonik, Melodik, Rhythmik, Harmonik und Klavierbegleitung von selbst ergaben. Bei Mozart kündigt sich in unserem Liede dieser Geist bereits an; es ist derselbe, der sich auch schon in den Arien Cherubins und Susannes offenbarte[3]. Die übrigen Lieder vertreten dagegen noch den alten Standpunkt, so sehr sie ihre Umwelt auch durch die Größe der Persönlichkeit ihres Schöpfers überragen mögen. Das ist besonders bei dem schmerzlich-leidenschaftlichen Lied der Trennung von Klamer Schmidt (K.-V. 519,

(„dann, o Freunde, will ich Euch erscheinen") plötzlich mit starker Betonung die punktierten Priesterrhythmen der Zauberflöte auf. Die fünfte Strophe bringt den Gegensatz der Tränen (G moll-Wendung!) und der drängenden Sehnsucht in den Synkopen, die sechste endlich enthält in ihrer zweiten Hälfte den prachtvollen Erguß des Gefühls, der sich in Wiederholungen gar nicht genug tun kann, bis er mit der schwärmerischen Phrase der allerersten Strophe und des Klavierrefrains:



der als Leitgedanke das Ganze durchzieht und gerade in der Schlußpartie nicht weniger als dreimal auftritt, zum Schlusse kommt. Hier treten auch die Melismen am zahlreichsten auf.   [1] S. o. S. 25.   [2] S. vorletzte Anm.   [3] S. o. S. 304, 353 f.

S. VII. 28) vom 23. Mai 1787 der Fall mit seinem streng festgehaltenen Fmoll-Charakter, der nur in den beiden vorletzten, neuen Strophen aufgegeben wird. Dagegen bringt die fünf Tage vorher entstandene Hagedornsche Alte (K.-V. 517, S. VII. 26), ein viel komponiertes Lied, unter merklicher Anlehnung an Steffans Komposition eine ergötzliche Karikatur, nicht allein wegen der Vorschrift „ein bischen durch die Nase", sondern vor allem wegen des schon durch die Tonart Emoll gegebenen weinerlichen Tones, aus dessen leirigem Gang zweimal („doch alles mit Bescheidenheit", „sie reizten nicht der Mütter Neid") eine scharfe Malice hervorzüngelt. Rein strophisch gehalten sind das ariettenmäßige Lied der Freiheit von Blumauer und das süß-schmerzliche Schäferlied Die Verschweigung (K.-V. 506, 518, S. VII. 25, 27). Ganz im italienischen Modeton gehalten ist das vielgesungene, canzonettenhafte An Chloe von J. G. Jacobi (K.-V. 524, S. VII. 31), das Schwesterlied der Abendempfindung, von frei rondohaftem Bau. Seine Beliebtheit verdankt es seiner zarten Anmut, die freilich auch heimliche Schmerzen kennt; höhere künstlerische Ansprüche erhebt es nicht.

Die am 27. Dezember 1786 für die Storace komponierte Arie Non temer amato bene mit Rezitativ (K.-V. 505, S. VI. 34)[1] hat denselben Text wie die für die Wiener Idomeneoaufführung nachkomponierte Arie des Idamante[2] und verwendet, ein sehr seltener Fall, als Soloinstrument das Klavier. Sie hält sich nicht nur im Bau, sondern auch in der Harmonik mit Ausnahme des Schlusses eng an diese Vorgängerin[3], und auch der Dialog zwischen Singstimme und konzertierendem Instrument verfolgt dieselben Ziele. Andererseits finden sich manche, offenbar bewußte Anklänge an den Figaro[4]. Und doch hat der dieser Periode eigentümliche Stil auch diesem Werke seinen Stempel in einer Stärke aufgeprägt, die jeden Gedanken an eine bloße Überarbeitung von vornherein ausschließt. Die neue Arie ist nicht nur weit subjektiver im Ton als die alte, sondern auch weit einheitlicher im Bau. Verbindet sie doch Andante

[1] Das Autograph trägt die Bezeichnung composto per la Sgra Storace dal suo servo ed amico W. A. Mozart Vienna li 26 di decbr 1786, Mozarts Verzeichnis den Beisatz „für Mlle. Storace und mich". [2] S. V Anh. 13. [3] Vgl. F. Spiro Vj IV 255ff. [4] Der Hauptgedanke des Andantes beginnt mit Cherubin und endet mit Susanne.

und Allegretto durch höchst poetische melodische Anspielungen. Der Rondocharakter ist auch hier gewahrt, nur daß im Allegretto die dritte Wiederholung des Hauptthemas zugunsten der Asdur-Episode unterdrückt wird. Außer der bereits besprochenen[1] Arie Non sò donde viene für Fischer hat Mozart in dieser Zeit, am 23. März 1787, eine zweite Baßarie Mentre ti lascio, o cara aus Paisiellos Disfatta di Dario[2] für Gottfried von Jacquin geschrieben (K.-V. 513, S. VI. 36). Der Adressat verrät sich in dem Fehlen höherer dramatischer Leidenschaft und den damit verbundenen größeren gesangstechnischen Anforderungen. Trotzdem ist die Arie ein vollbürtiges Mozartsches Werk, denn der Abschied eines Vaters von seiner Tochter findet darin einen ebenso edlen wie innigen Ausdruck. Der intime Ton mit seinem verschleierten Schmerz[3] verrät die Entstehungszeit nicht minder als die motivische Verbindung zwischen Larghetto und Allegro; beide Sätze sind von knapper Zweiteiligkeit.

[1] I 619. [2] Über den Dichter Morbilli vgl. H. Goldschmidt DTB XIV. 1, S. XVII. [3] In der G.-A. S. 142, T. 3—7 ist die von Mozart im Autograph vermerkte Bezifferung weggelassen.

Mozart in Prag

Am 27. Oktober 1786 wurde Konstanze von dem dritten Knaben (Leopold) entbunden, der schon im folgenden Frühjahr starb. Bald nach seiner Geburt faßte Mozart auf das Zureden seiner englischen Freunde jenen Plan, nach England überzusiedeln, der nur an dem Widerspruche des Vaters scheiterte[1]. Dafür eröffnete sich ihm kurz darauf eine neue, vielverheißende Aussicht: auf Prag, die einzige Stadt, wo sich der Figaro ebenso rasch wie erfolgreich durchgesetzt hatte.

Die günstigsten Umstände wirkten hier zusammen. Der hohe Ruhm, dessen sich Böhmen seit den Tagen der böhmischen Brüder in der Musikgeschichte erfreut, beruht ebensosehr auf einer sinnvollen, die breitesten Schichten des Volkes umfassenden Musikpflege wie auf angeborener Begabung[2]. Von dem hohen Stande, den das Prager Musikleben schon unter Rudolf II. erreicht hatte, sank es zwar infolge des großen Krieges wieder herab, doch erfolgte im 18. Jahrhundert ein neuer Aufschwung, der das Werk der Kirche und ihrer Organe, besonders der Klöster und der Jesuitenseminare, der Schule und nicht zuletzt des Adels mit seinen Privatkapellen war. Namentlich die Dorfschulen pflegten die Musik mit besonderem Nachdruck. Nach einem sehr lehrreichen Bericht[3] hatte der Schulmeister die Pflicht, alle Jahre mindestens eine neue Messe von seiner Komposition mit seinen Knaben aufzuführen. Das setzt einen regen Gesangsunterricht voraus; aber auch die in Böhmen überhaupt besonders beliebten Instrumente

---

[1] I 1001 ff.   [2] R. Batka, Studien z. Gesch. d. Musik in Böhmen 1903; Geschichte der Musik in Böhmen, 1. Bd. 1906. Ambros, Das Konservatorium in Prag, Prag 1858. Branberger, Das Konservatorium f. Musik in Prag, Prag 1911.
[3] Jahrb. d. Tonk. f. Wien und Prag 1796, S. 103f. Vgl. auch AMZ II 488f. Reichardt, Br. e. aufm. Reisenden II 123f.

gingen nicht leer aus. Es kam vor, daß „Anton in einer Ecke das Waldhorn, Andreas in der zweiten die Oboe, Michel in der dritten die Violine und Matthes in der vierten seinen Diskant vier bis fünf Stunden aushalten mußte“ [1]. Die Begabten kamen dann zur Fortsetzung ihrer Studien in eine Stiftung, vor allem aber wurden die Dorfschulen die eigentlichen Pflanzstätten für die Privatkapellen des hohen Adels, der Morzins, Pachtas, Czernins, Mansfelds usw. Sie wurden wie allerorts in besonderer Livree der Dienerschaft eingereiht [2] und hatten die Tafel- und Konzertmusik aller Art zu besorgen [3]. Kein Wunder, daß, wie das Beispiel von Joh. Stamitz und der Familie Benda lehrt, böhmische Musiker jetzt auch im Auslande zu hohen Ehren gelangten. Aber auch eine starke einheimische Tradition begann sich zu bilden. Der Minoritenpater B. Czernohorsky (1684—1740) wurde das Haupt einer Schule, deren wichtigste Glieder die Böhmen F. Tuma und J. Zach, aber auch Tartini und Gluck waren [4]; D. Zelenka gilt als der erste Vertreter der nationalböhmischen Richtung in der Instrumentalmusik. Beide hatten übrigens auch mehr oder minder enge Fühlung mit der italienischen Kunst. Eine stehende italienische Oper, besonders für die opera buffa, erhielt Prag 1764 durch Bustelli, der mit seiner Truppe 1765 auch in Dresden spielte und bis um das Jahr 1777 beide Städte sehr erfolgreich mit Opern versorgte; neben ihm wirkte Brunian in Prag für das deutsche Singspiel [5]. Bustellis Nachfolger wurde Pasquale Bondini, der später auch in Leipzig während des Sommers Opern aufführte; in Prag trat er zuerst im Gräflich Thunschen und seit 1783 im neuen Nationaltheater für die italienische Oper ein. An Joh. Bapt. Kucharz und Jos. Strobach hatte er vortreffliche Dirigenten, und auch sonst fehlte es in Prag nicht an ausgezeichneten Musikern, wie z. B. dem Kapellmeister an der Metropolitankirche zu St. Veit, Joh. Kozeluch, einem Verwandten von Mozarts Wiener Gegner, Wenzel Praupner, Vincenz Maschek. Für Mozart

[1] Diese ländliche Pflege der Instrumentalmusik hielt sich bis ins 19. Jahrhundert hinein, vgl. H. Abert, J. J. Abert, Leipzig 1916, S. 4 f. [2] Im Jahrbuch a. a. O. heißt es: „Ihre Büchsenspanner durften nicht eher die Livree anziehen, als bis sie das Waldhorn vollkommen blasen konnten. Manche Herrschaft in Prag forderte von dem Livreebedienten, daß er Musik verstand, wenn er als dienstfähig angesehen werden wollte.“ [3] Vgl. Gyrowetz, Selbstbiographie (Einstein), S. 1 ff. [4] Vgl. O. Schmid, SIMG II 133 ff. [5] Vgl. O. Teuber, Geschichte des Prager Theaters, 2 Bde., Prag 1883—85.

aber ist am wichtigsten das uns bereits bekannte Ehepaar Duschek geworden[1].

Franz Duschek, geb. am 8. Dezember 1736 zu Chotiebor, erregte als ein armer Knabe durch sein Talent die Aufmerksamkeit seines Grundherrn, des Grafen Joh. Karl v. Spork, der ihn anfangs im Königgrätzer Jesuitenseminar studieren ließ und, nachdem er durch einen unglücklichen Fall verunstaltet das Studium hatte aufgeben müssen, ganz für die Musik bestimmte und nach Wien sandte, wo er sich in Wagenseils Schule zu einem vorzüglichen Klavierspieler ausbildete[2]. Als solcher behauptete er in Prag lange Zeit den ersten Rang und gewann überhaupt auf das dortige Musikleben einen entscheidenden Einfluß. Sein gastfreies Haus stand im Mittelpunkte des geselligen Verkehrs der Künstler. Dazu trug seine Frau Josepha, geb. Hambacher, geb. 7. März 1753 zu Prag, besonders viel bei. Auch sie wurde unter der Leitung ihres nachmaligen Gatten eine tüchtige Pianistin und hat sich auch als Komponistin versucht, ihre Hauptstärke war aber der Gesang. Man rühmte ihre schöne, volle und runde Stimme ebensosehr wie ihren Vortrag, der besonders im Rezitativ ausgezeichnet gewesen sei; mit Leichtigkeit überwand sie die Schwierigkeiten des Bravourgesanges, ohne ein schönes Portamento vermissen zu lassen, und wußte Kraft und Feuer mit Gefühl und Anmut zu vereinen — kurz, schon 1782 galt sie als „Böhmens Gabrieli"[3]. 1785 und 1786 sang sie mit großem Erfolge in Dresden und bezauberte den Kurfürsten Friedrich August derart, daß er sie von Anton Graff malen ließ und ihr das wohlgetroffene, leider seit 1855 verschollene Bild schenkte. Vorher hatte sie in der Zeit vom 23. März bis 6. April in Wien wiederholt bei den Fürsten Bouquoy und Paar gesungen[4]. L. Mozart war dagegen weniger begeistert; er schrieb 1786, als sie mit ihrem Manne in Salzburg war, an seine Tochter (18. April)[5]:

Mad. Duschek sang, wie? — ich kann mir nicht helfen, sie schrie ganz erstaunlich eine Arie von Naumann mit übertriebener Expressionskraft, so

---

[1] I 480. Vgl. Cramer, Magaz. I 997 f. Jahrb. d. Tonk. 1796, 113 f. AMZ I 444 f. R. Frhr. Prochazka, Mozart in Prag, Prag 1892, S. 1 ff. [2] Reichardt, Briefe e. aufm. Reisenden I 116 rechnet ihn unter die besten Pianisten jener Zeit (1773), „der außerdem, daß er die Bachischen Sachen sehr gut ausführt, auch noch eine besondere zierliche und brillante Spielart für sich hat". [3] Teuber II 203. [4] Zinzendorf urteilt dabei sehr günstig über sie. Pohl, Haydn II 163. [5] J II[4] 345 (die Stellen fehlen bei Schiedermair).

wie damals — und noch ärger. Wer ist die Ursache? Ihr Mann, der es nicht besser versteht, sie gelehrt hat und noch lehrt und ihr beybringt, daß sie allein den wahren Gusto hat.

Auch ihr Äußeres gefiel ihm nicht: „mir scheint, man sieht ihr schon das Alter an", schreibt er am 13. April, „sie hat ein ziemlich breites Gesicht und war eben sehr negligiert gekleidet". Ähnlich äußert sich Schiller bei ihrem Besuche in Weimar im Mai 1788; er fand an ihr viel Dreistigkeit, „um nicht zu sagen Frechheit" und in ihrem Äußeren viel Mokantes[1]. Die regierende Herzogin meinte sogar, sie sehe einer abgedankten Mätresse nicht unähnlich. Indessen glückte es ihr durch die Gunst der Herzogin Anna Amalie, sich in drei Konzerten hören zu lassen und den ersten Eindruck zu verbessern. Körner urteilte freilich nach wie vor kritisch, er fand ihren Ausdruck „zu sehr Karikatur" und vermißte die Anmut[2]. Dagegen rühmt ihr Reichardt, der mit Duscheks 1773 bekannt geworden war[3], noch 1808 die „alte Herzlichkeit und den heißen Eifer für alles Schöne" nach und lobt auch noch ihre Stimme und ihren „großen ausdrucksvollen Vortrag"[4].

Herzogin Luise von Weimar traf übrigens mit ihrem Urteil das Richtige, denn Josepha war, wie wir von L. Mozart wissen[5], die Geliebte des Grafen Christian Clam, eines der Hauptförderer des Prager Musiklebens[6], gewesen und dadurch in eine höchst angenehme finanzielle Lage gekommen, von der auch Mozart später großen Vorteil haben sollte.

Sein erstes Zusammentreffen mit ihr in Salzburg 1777 kennen wir bereits[7], ebenso die künstlerischen Früchte, die es bei ihm zeitigte[8]. Auch an der Drangsal dieses Jahres nahmen Duscheks, wie L. Mozart berichtet[9], „den empfindsamsten Anteil"; „der nun noch schlimmere Wolfgang", meinten sie, „möge nun gerade oder über die Quer nach Prag kommen, so werde er allzeit mit dem freundschaftlichsten Herzen empfangen werden." Inzwischen war 1783 in Prag die Entführung von der Gesellschaft des Impresario Wahr mit dem größten Erfolge aufgeführt worden[10] und hatte für Mozarts Kunst die Bahn geebnet. Niemetschek schreibt[11]:

---

[1] Schiller an Körner (Cotta) I 217. [2] Körner an Schiller I 220. Sie hatte am 22. April in Leipzig konzertiert. Busby, Gesch. d. Mus. II 668. [3] Schletterer, Reichardt I 134. [4] Vertraute Briefe I 132. [5] J II[4] 345. [6] Branberger a. a. O. S. 13 ff. [7] I 480. [8] I 519. [9] B III 197 f. [10] I 897. [11] S. 23.

Nun fingen die Böhmen an, seine Kompositionen zu suchen; und in eben dem Jahre hörte man schon in allen bessern Musikalischen Akademien Mozarts Klavierstücke und Sinfonien. Von nun an war die Vorliebe der Böhmen für seine Werke entschieden. Die größten Kenner und Künstler unserer Vaterstadt waren auch Mozarts größte Bewunderer, die feurigsten Verkünder seines Ruhmes.

So waren auch für den Figaro die Aussichten besonders günstig, zumal da Duscheks im Frühjahr 1786 das eben vollendete Werk kennen gelernt hatten und außerdem Zeugen der Ränke geworden waren, die Mozart vor der Aufführung zu bestehen gehabt hatte. Noch 1786 entschloß sich Bondini, die Oper aufzuführen und brachte sie im Dezember heraus. Über den Erfolg berichtet Niemetschek[1]:

Figaro wurde im Jahre 1786 von der Bondinischen Gesellschaft in Prag auf das Theater gebracht und gleich bey der ersten Vorstellung mit einem Beyfall aufgenommen, der nur mit demjenigen, welchen die Zauberflöte nachher erhielt, verglichen werden kann. Es ist die strengste Wahrheit, wenn ich sage, daß diese Oper fast ohne Unterbrechen diesen ganzen Winter gespielt ward, und daß sie den traurigen Umständen des Unternehmers vollkommen aufgeholfen hatte. Der Enthusiasmus, den sie bey dem Publikum erregte, war bisher ohne Beyspiel; man konnte sich nicht genug daran satt hören. Sie wurde bald von einem unserer besten Meister, Herrn Kucharz, in einen guten Klavier-Auszug gebracht, in blasende Partien, ins Quintett für Kammermusik, in teutsche Tänze verwandelt, kurz Figaros Gesänge widerhallten auf den Gässen, in Gärten, ja selbst der Harfenist bey der Bierbank mußte sein non più andrai tönen lassen, wenn er gehört werden wollte.

Um Weihnachten erhielt Mozart die Aufforderung, sich die Aufführung Bondinis selbst anzuhören. L. Mozart schrieb am 12. Januar 1787 seiner Tochter, ihr Bruder werde bereits in Prag sein, von wo „das Orchester und eine Gesellschaft großer Kenner und Liebhaber ihm Einladungsbriefe zugeschrieben und eine Poesie, die über ihn gemacht worden, zugeschickt" hätten[2]. Am 11. Januar waren Wolfgang und Konstanze in Prag eingetroffen und auf Betreiben der Duscheks von einem der musikalisch einflußreichsten Aristokraten Prags, dem Grafen Johann Joseph Thun, den Mozart schon von Wien her kannte[3], in seinem Hause aufgenommen worden. Über die herzliche Aufnahme, die er in Prag fand, und seine ersten Erlebnisse da-

[1] S. 26. Vgl. auch den Bericht der Prager Oberpostamts-Zeitung bei Prochazka S. 22f. [2] B IV 311. [3] S. o. S. 81 (über die Gräfin Wilhelmine Thun).

selbst äußert er sich in einem Briefe an Gottfr. von Jacquin vom 14. Januar[1]:

Liebster Freund! Endlich finde ich einen Augenblick, an Sie schreiben zu können; — ich nahm mir vor, gleich bey meiner Ankunft vier Briefe nach Wien zu schreiben, aber umsonst! — nur einen einzigen (an meine Schwiegermutter) konnte ich zusammenbringen; und diesen nur zur Hälfte. — Meine Frau und Hofer[2] mußten ihn vollenden. Gleich bey unserer Ankunft (Donnerstag den 11ten um 12 Uhr zu Mittag) hatten wir über Hals und Kopf zu thun, um bis 1 Uhr zur Tafel fertig zu werden. Nach Tisch regalirte uns der alte Herr Graf Thun mit einer Musik, welche von seinen eigenen Leuten aufgeführt wurde, und gegen anderthalb Stunden dauerte. Diese wahre Unterhaltung kann ich täglich genießen. Um 6 Uhr fuhr ich mit dem Grafen Conac [Canal?] auf den sogenannten Breitfeldischen Ball[3], wo sich der Kern der Prager Schönheiten zu versammeln pflegt. — das wäre so etwas für Sie gewesen, mein Freund! ich meyne, ich sehe Sie all den schönen Mädchens und Weibern nach — — laufen glauben Sie? — Nein, nachhinken. — Ich tanzte nicht und löffelte nicht. — Das erste, weil ich zu müde war, und das letztere aus meiner angebornen Blöde; — ich sah aber mit ganzem Vergnügen zu, wie alle diese Leute auf die Musik meines Figaro, in lauter Contretänze und Teutsche verwandelt, so innig vergnügt herumsprangen; — denn hier wird von nichts gesprochen als von — Figaro, nichts gespielt, geblasen, gesungen und gepfiffen als — Figaro, keine Oper besucht als — Figaro und Ewig Figaro; gewiß große Ehre für mich. Nun wieder auf meine Tagordnung zu kommen. Da ich spät vom Ball nach Hause gekommen, und ohnehin von der Reise müde und schläfrig war, so ist nichts natürlicher auf der Welt, als daß ich sehr lange werde geschlafen haben; und gerade so war es. — Folglich war der andere ganze Morgen wieder sine linea. Nach Tisch darf die Hochgräfliche Musik nie vergessen werden, und da ich eben an diesem Tage ein ganz gutes Pianoforte in mein Zimmer bekommen habe, so können Sie sich leicht vorstellen, daß ich es den Abend nicht so unbenützt und ungespielt werde gelassen haben; es giebt sich Ja von selbst, daß wir ein kleines Quatuor in caritatis camera (und das schöne Bandel Hammera [s. o. S. 63]) unter uns werden gemacht haben, und auf diese Art der ganze Abend abermal sine linea wird verloren gegangen seyn; und gerade so war es. Nun zanken sie sich meinetwegen mit Morpheus; dieser Lapas [Laras?] ist uns beyden in Prag sehr günstig; — was die Ursache davon seyn mag, das weiß ich nicht; genug, wir verschliefen uns sehr artig — doch waren wir im Stande schon um

[1] B II 272 (fälschlich vom 15. Januar datiert, der 14. geht aus dem Inhalt des Briefes mit Sicherheit hervor). Vgl. Prochazka S. 33. [2] Gatte Josepha Webers und Schwager Mozarts, vgl. E. Blümml MM II 17 ff. [3] „Die Bretfeldschen Bälle waren im Winter 1787 besonders brillant. Was durch Rang, Schönheit, Reichtum, Talent hervorragte, war eingeladen." Alfr. Meißner, Rokokoerinnerungen (1871).

11 Uhr uns beym Pater Unger einzufinden, und die k. k. Bibliothek und das allgemeine geistliche Seminarium in hohen niedern Augenschein zu nehmen; — nachdem wir uns die Augen fast aus dem Kopf geschauet hatten, glaubten wir in unserm innersten eine kleine Magen Arie zu hören; wir fanden also für gut zum Graf Canal zur Tafel zu fahren; — der Abend überraschte uns geschwinder als Sie vielleicht glauben, — genug es war Zeit zur opera. Wir hörten also Le gare generose [von Paisiello][1] — was die Aufführung dieser Oper betrifft, so kann ich nichts entscheidendes sagen, weil ich viel geschwätzt habe, warum ich aber wider meine Gewohnheit geschwätzt habe, darin möchte es wohl liegen — basta; dieser Abend war wieder al Solito verschleudert; — heute endlich war ich so glücklich einen Augenblick zu finden um mich um das Wohlseyn Ihrer lieben Eltern und des ganzen Jacquinschen Hauses erkundigen zu können. . . . Nun adieu; künftigen Freytag den 19. wird meine Akademie im Theater seyn, ich werde vermuthlich eine zwote geben müssen; das wird meinen Aufenthalt hier leider verlängern. . . . Mittwoch werde ich hier den Figaro sehen und hören, wenn ich nicht bis dahin taub und blind werde. — Vielleicht werde ich es erst nach der opera.

Am 17. Januar wohnte er einer Aufführung des Figaro bei. Während der Ouvertüre verbreitete sich die Kunde von seiner Anwesenheit wie ein Lauffeuer im Theater und „sowie die Sinfonie zu Ende gieng, klatschte ihm das ganze Publikum Beyfall und Bewillkommen zu“[2]. Am 20. dirigierte er die Oper selbst, wiederum mit brausendem Jubel empfangen. Ihn selbst befriedigte die Aufführung derart, daß er dem Dirigenten Strobach in einem Briefe seinen Dank aussprach. Das Prager Orchester war zwar weder stark noch mit berühmten Virtuosen besetzt[3], aber dafür im Zusammenspiel ausgezeichnet geschult und folgte jedem Winke des Dirigenten. Strobach selbst versicherte oft, er gerate mit seinen Leuten beim Figaro so ins Feuer, daß er trotz der mühsamen Arbeit mit Vergnügen von vorne anfangen würde[4].

Zwischen den beiden Aufführungen der Oper gab Mozart am 19. Januar[5] ein Konzert, in dem die Begeisterung der Prager ihren Höhepunkt erreichte. Das Programm enthielt u. a. auch die Ddur-

[1] Mozart schreibt Le gere generosa. [2] Niemetschek a. a. O. [3] Die Streicherbesetzung bestand aus drei ersten, vier zweiten Violinen und je zwei Bratschen und Bässen, Prochazka S. 23, 165. [4] Niemetschek S. 26. Ähnliches hörte Holmes (S. 278) von dem ersten Fagottisten. [5] Von einem zweiten Konzert, das Nissen S. 517 erwähnt und Mozart selbst in dem Briefe an Jacquin in Aussicht stellt, wissen weder seine Briefe noch die sonstigen Zeugnisse etwas. Prochazka S. 39 f.

Sinfonie vom Jahre 1786[1], den Beschluß bildete eine freie Phantasie[2], die das Publikum dermaßen hinriß, daß Mozart noch zwei weitere Improvisationen zugeben mußte; die zweite bestand in kunstvoll extemporierten Variationen über Figaros Non più andrai, das vom Publikum stürmisch gewünscht worden war[3]. Auch der äußere Ertrag war glänzend, nach der Aussage der Storace belief er sich auf 1000 fl.[4]. Niemetschek berichtet[5]:

Nie sah man noch das Theater so voll Menschen, nie ein stärkeres, einstimmiges Entzücken, als sein göttliches Spiel erweckte. Wir wußten in der Tat nicht, was wir mehr bewundern sollten, ob die außerordentliche Komposition oder das außerordentliche Spiel; beydes zusammen bewirkte einen Totaleindruck auf unsere Seelen, welcher einer süßen Bezauberung glich!

Der Kompositionsertrag dieser ersten Prager Zeit blieb infolge der vielen Zerstreuungen sehr gering; er bestand nur in den Kontretänzen für den Grafen Pachta[6] und den sechs deutschen Tänzen vom 6. Februar 1787 (K.-V. 509)[7]. Nach neueren Forschungen soll auch das Thema, das Mozart dem Harfenisten Joseph Häusler zum Variieren gab, in diese Zeit fallen[8]. Dagegen sah Mozart seinen Wunsch, für ein Publikum, das ihn verstehe und ehre, wie das Prager, eine Oper zu schreiben, erfüllt. Bondini schloß mit ihm einen Vertrag ab, nach dem er für die nächste Spielzeit gegen das übliche Honorar von 100 Dukaten eine Oper zu komponieren hatte[9]. Im Laufe des Februar traf er wieder in Wien ein.

Nach den Prager Triumphen mag er seine gedrückte Lage in Wien um so schmerzlicher empfunden haben. Nochmals lenkte er, bei der Abreise der Storaces, Kellys und Attwoods im Februar dieses Jahres,

[1] S. o. S. 398. [2] S. o. S. 139 f. [3] Nach Mitteilungen des späteren Prager Theaterdirektors Stiepanek bei Prochazka S. 39. [4] I 1015. [5] S. 27. [6] S. o. S. 125 f. [7] S. o. S. 401. [8] Prochazka S. 44 ff. Das Thema bei Freisauff, Don Juan 1887, S. 17. Mozart lernte Häusler in dem „neuen Wirtshaus" (jetzt Goldener Engel) kennen, wo Häusler die Gäste durch sein Phantasieren auf der Harfe zu unterhalten pflegte. Er ließ ihn zu sich kommen und über ein gegebenes Thema aus dem Stegreif phantasieren, was Häusler zu seiner Zufriedenheit tat. Auch später bildete dieses Thema das Glanzstück des Virtuosen, das er nur auf ganz besonderes Verlangen vortrug. Auch hielt er zäh an der Behauptung fest, daß Mozart ein geborener Böhme sei. Jahn und Deiters II[4] 574 ff. verlegen die Szene in das Jahr 1791, die Zeit der Aufführung des Titus. Sicheres läßt sich nicht erweisen, für das Jahr 1787 sprechen jedoch die Mitteilungen von Dionys Weber und F. W. Pixis (s. Prochazka a. a. O. 44 ff.), die freilich Häusler mit dem Harfenisten Hofmann verwechseln. [9] Niemetschek S. 28.

seine Blicke auf England und verschob die Abreise nur, weil er warten wollte, bis ihm die Freunde dort eine gesicherte Stellung verschafft hätten[1]. Sein Mißmut war nicht unbegründet, denn gerade jetzt war er auf dem Gebiete der deutschen wie der italienischen Oper stärker denn je ins Hintertreffen gedrängt. Die italienische Lieblingsoper der Wiener war im Frühjahr 1787 Martins Cosa rara[2], die nach dem Abgang der Storace in deutscher Bearbeitung auf dem Marinellischen Theater mit demselben Erfolg weiter gegeben wurde. In der deutschen Oper aber war nunmehr Dittersdorf der Mann des Tages. Er war in den Fasten 1786 nach Wien gekommen, um in den Konzerten der Societät sein Oratorium „Hiob" aufzuführen. Zugleich brachte er in zwei Konzerten im Augarten und Theater seine zwölf „charakterisierten" (d. h. Programm-)Sinfonien nach Ovids Metamorphosen zur Aufführung[3]. Auch der Opernauftrag für das Nationaltheater stellte sich ein: es war das bekannte Singspiel „Doktor und Apotheker" von Stephanie, das am 11. Juli aufgeführt wurde und Dittersdorf zum gefeiertsten Vertreter der ganzen Gattung machte. Anders als bei Mozart häuften sich bei ihm die Aufträge: noch am 30. Oktober 1786 ging Der Betrug durch Aberglauben, am 12. April 1787 Die Liebe im Narrenhause mit durchschlagendem Erfolg in Szene. Dagegen hatte er mit dem italienischen Democrito corretto am 1. Januar 1787 weniger Glück. Der Erfolg der Singspiele war wohlbegründet. Textlich sind sie ein geschickt dem damaligen Geschmack des Wiener Publikums angepaßtes Gemisch von Typen und Motiven aus der opera buffa mit solchen aus dem einheimischen Singspiel. Auch am Stilgefüge der Musik hat Dittersdorf nichts geändert. An Talent aber war er allen Mitbewerbern außer Mozart entschieden überlegen. Der Unterschied zwischen diesem und ihm war abermals der des Ironikers vom Satiriker[4]. Dittersdorf hat die Neigung, sich über diese kleinbürgerliche Welt unbarmherzig lustig zu machen, weshalb ihm denn auch das Burleske und Niedrig-Komische im Stile der Buffooper besonders gelingt[5].

---

[1] I 1002. [2] Cramer, Magazin 1788, II S. 47 f. [3] Vgl. seine oft zitierte Selbstbiographie, ferner C. Krebs, Dittersdorfiana, Berlin 1900, und L. Riedinger, Dittersdorf als Opernkomponist in Adlers Studien z. Musikwissenschaft 1914, 212 ff. [4] S. o. S. 10. [5] „Das Lächerliche versagt ihm nie", sagt Schubart, Ästhetik, S. 234. Vgl. auch Dittersdorfs eigene Ausführungen über die Oper, AMZ 1798, S. 138 f.

Im Zusammenhang damit steht sein nachdrückliches Eintreten für das Buffofinale im Wiener Singspiel, dem er hier nach längerem Schwanken einen festen Platz erobert hat. Daneben zeigt er freilich auch eine ausgesprochene Begabung für das volkstümliche deutsche Lied und ein gediegenes satztechnisches Können. Allerdings treten alle diese Vorzüge in keinem seiner Singspiele mit Ausnahme von Doktor und Apotheker gleichmäßig zutage und werden häufig genug durch Handwerksarbeit, Flüchtigkeit und positive dramatische Fehlgriffe verdunkelt. Bezeichnend sind die zahlreichen und auffallenden Anklänge an die Art Mozarts in den Werken seit 1786; sie betreffen nicht allein die Melodik[1], sondern vor allem auch die dramatische Orchesterbehandlung[2].

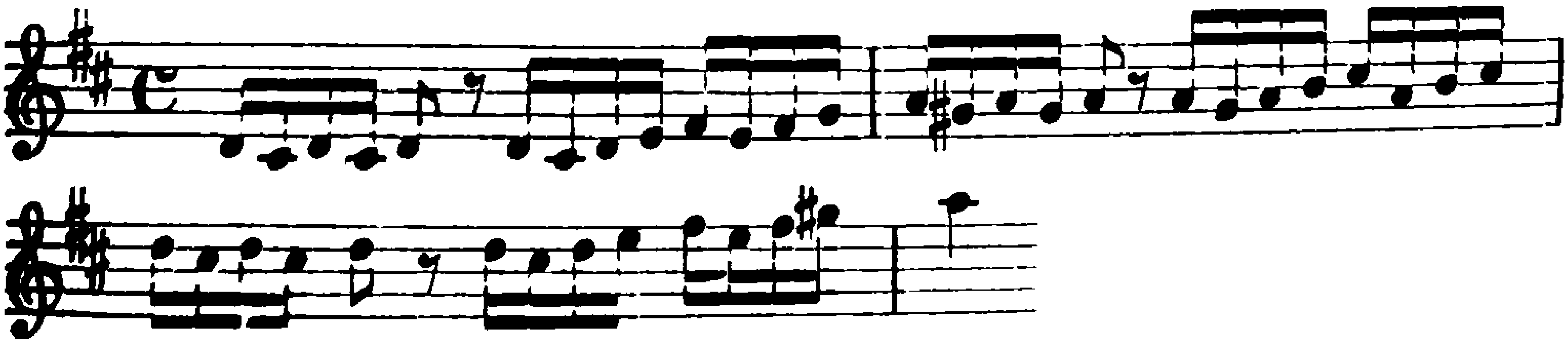
So war Dittersdorf ganz anders als Mozart ein Künstler nach dem Herzen Josephs II., der ihn bei seiner Abreise aus Wien 1787 fürstlich belohnte. Auch das Publikum schlug sich in seiner Mehrheit auf seine Seite. Ja noch mehr, sein Doktor und Apotheker trug den Ruhm des Wiener Singspiels weit rascher und nachhaltiger auch ins Ausland als z. B. Mozarts Entführung.

Unter diesen Umständen blieb Mozart auf die bereits besprochenen Gelegenheitskompositionen für Kammer und Haus angewiesen. Auch mit ihnen stieß er häufig genug auf mangelndes Verständnis. In dem schon genannten Bericht heißt es[3]:

> Kozeluchs Arbeiten erhalten sich und finden allenthalben Eingang, dahingegen Mozarts Werke durchgehends nicht so ganz gefallen. Wahr ist es auch, und seine Haydn dedizierten Quartetten bestätigen es aufs Neue, daß er einen entschiedenen Hang für das Schwere und Ungewöhnliche hat. Aber was hat er auch große und erhabene Gedanken, die einen kühnen Geist verraten!

Die Hauptarbeit galt nach der Rückkehr aus Prag natürlich der neuen Oper. Nach dem Erfolge des Figaro war da Ponte der ge-

[1] Vgl. das Sextett Nr. 9 der Liebe im Narrenhause:



Es ist das Seitenstück zu Cimarosas Ouvertüre der Orazj e Curiazj, Kretzschmar, Ges. Aufs. II 278. [2] Riedinger S. 301. [3] Cramer, Magazin 1788, II S. 53.

gebene Dichter. Nach seiner eigenen Aussage hat er dem Komponisten den Don Giovanni vorgeschlagen, der diesem außerordentlich zusagte.

Da Ponte erzählt in seiner selbstgefälligen Art[1], er habe zu gleicher Zeit für Salieri den Tarare nach Beaumarchais zu bearbeiten, für Martin den Baum der Diana und Don Giovanni für Mozart zu schreiben übernommen. Joseph II. habe ihm dagegen Vorstellungen gemacht, allein er habe ihm kühn erwidert, daß er es versuchen wolle: nachts werde er für Mozart schreiben, es werde ihm dabei sein, als lese er Dantes Hölle; morgens für Martin, als studiere er Petrarca; abends für Salieri, der würde sein Tasso sein. Darauf habe er sich an die Arbeit gemacht, eine Flasche Tokayer und eine Dose mit spanischem Tabak vor sich, die schöne Tochter seiner Wirtin als begeisternde Muse neben sich. Den ersten Tag seien die beiden ersten Szenen des Don Giovanni, zwei Szenen zum Baum der Diana und mehr als die Hälfte des ersten Akts vom Tarare geschrieben, und in 63 Tagen die beiden ersten Opern ganz, die letzte zu zwei Dritteln vollendet.

Leider erfahren wir über den Anteil, den Mozart ganz sicher auch diesmal an der Gestaltung des Textes nahm, ebensowenig etwas als über die Fortschritte der Komposition im einzelnen. Die Entscheidung der Frage, wieviel von der Oper noch in Wien und wieviel in Prag entstanden ist, wird noch dadurch erschwert, daß wir das Datum von Mozarts zweiter Ankunft in Prag nicht genau wissen. Am 24. August 1787, dem Entstehungstage der Violinsonate in A dur, war er noch in Wien, der Inhalt seines ersten Prager Briefes vom 15. Oktober[2] setzt bereits eine längere Tätigkeit daselbst voraus. Stiepanek[3] verlegt seine Ankunft in den September. Dlabač[4] dagegen berichtet, er habe den ganzen Sommer in Prag zugebracht, was dem obigen Zeugnis widerspricht. Da in Mozarts thematischem Verzeichnis jener Sonate kein weiteres Werk folgt, wird er wohl gegen Ende August Wien verlassen haben.

Das Buch muß, wenn wir da Pontes Angaben trauen dürfen, spätestens im Juni fertig gewesen sein. Es ist bei Mozarts bekannter Art ganz undenkbar, daß er dabei nicht auch mit der Konzeption der Musik begonnen haben sollte. Ebenso entspricht es aber auch dem Brauche nicht allein Mozarts, sondern der damaligen Komponisten überhaupt, daß die ausführenden Sänger einen bedeutenden Einfluß

---

[1] Mem. I 2, p. 98 f. [2] B II 279 ff. [3] Vorwort seiner böhmischen Übersetzung des Don Giovanni, Prag 1825, deutsch bei Nissen S. 515. [4] Allg. hist. Künstlerlexikon für Böhmen 1815. Vgl. Prochazka S. 69 f., Freissauff, Mozarts Don Juan 1787—1887, Salzburg 1887. Teuber II 216 f.

auf die endgültige Gestaltung einer Oper erhielten, zumal bei den Arien und Rezitativen, während sich bei den Ensembles, wie wir vom Idomeneo her wissen[1], Mozart von ihnen nicht dreinreden ließ. Das musikalische Gesamtbild wird er demnach schon in Wien entworfen haben, manches davon nach seiner Gewohnheit nur im Kopfe, die Prager Tätigkeit dagegen wird in Änderungen und Zusätzen bestanden haben, die ihm im Hinblick auf die Individualitäten der Sänger wünschenswert erschienen, sowie in der endgültigen Niederschrift der Partitur. Genaues wird sich niemals ermitteln lassen; nur so viel scheint aus jenem Briefe an G. v. Jacquin vom 15. Oktober hervorzugehen, daß die Oper früher fertig war, als man gemeinhin annimmt[2].

Bondini hatte den Komponisten nach seiner Ankunft[3] in dem Hause „bei drei goldenen Löwen" auf dem Kohlmarkt (Nr. 420) untergebracht[4]. Am liebsten hielt sich dieser allerdings bei den Duscheks auf deren Landhaus, dem „Weingarten Bertramka" in der Nähe des Dorfes Koschirsch auf, den diese im April 1784 erworben hatten[5]. Man zeigt da noch das von ihm bewohnte Zimmer und

[1] I 767, 865. [2] Teuber II 216. [3] Diese zweite Reise Mozarts nach Prag behandelt die bekannte Meisternovelle Ed. Mörikes, die als „ein Fragment Dichtung aus seinem Leben" schon 1847 geplant war, aber erst 1855 erschien. Sie hat durch ihren „unhistorischen" Charakter die Mozartbiographen gewaltig in Harnisch gebracht, auch Jahn flickt ihr (II⁴ 355) allerhand am Zeuge. Gewiß ist so ziemlich alles Tatsächliche darin frei erfunden und auch im Charakterbild Mozarts mancher Zug dem romantischen Ideal angepaßt. Und doch hat hier das Auge des Dichters in das Wesen dieser Künstlerseele einen weit tieferen Blick getan als die Biographen, die sie über dem Sammeln und Analysieren geschichtlicher Tatsachen ganz aus den Augen verloren. Mörike vollends mit literarischen Leporellos vom Schlage Heribert Raus in einem Atem zu nennen, ist geradezu Blasphemie. Eine rühmliche Ausnahme macht Schurig II 98. [4] Prochazka S. 70f. [5] Carl Mozart schreibt am 4. März 1856 an den späteren Inhaber Popelka (Prochazka S. 61f.): „Mit verbundenen Augen würde ich auch immer jetzt noch — nach 59 Jahren! den Weg dahin nicht verfehlen. Zum Ougezder Stadttor hinaus, am Graf Bouquoischen Garten linker und am Wirtshause Nr. 1 rechter Hand (damals) vorüber, dann die Fahrstraße, eine Viertelmeile ungefähr weiter gegangen, sodann in die rechts sich eröffnende schmälere, aber auch fahrbare Straße eingelenkt, langt oder langte man bei der Kastanienallee an, die bis zum Tore des Vorhofs des Herrschaftshauses reicht. Auch vom Hause selbst ist mir jedes Zimmer, sowie vom Garten jeder kleinste Flecken im Gedächtnisse erhalten. Im Garten — auf der linken Seite — zuerst ein kleines Blumenparterre und weiterhin ein von Obstbäumen bebüschter, in Anhöhe sich erhebender Spazierweg, auf der rechten Seite ein ge-

den steinernen Gartentisch, woran er oft unter heiterem Geplauder der Gesellschaft und während des Kegelns an seiner Partitur schrieb.

Natürlich hat sich um die Entstehung des Don Giovanni ein dichter Kranz von Legenden gelegt. Zunächst tauchen die unvermeidlichen Geschichten von Mozarts Liebeleien mit seinen Sängerinnen auf. Was daran wahr ist, wissen wir nicht; die Form, in der sie vorgebracht werden, schmeckt jedenfalls nach philiströsem Klatsch[1]. Wichtiger sind andere Geschichten, die wieder deutlich beweisen, daß Mozart auf den Proben nicht allein den musikalischen Teil überwachte, sondern auch die Regie führte. Er fand zwar „das hiesige theatralische Personale nicht so geschickt wie das zu Wien, um eine solche Oper in so kurzer Zeit einzustudieren"[2], aber mit dem ihm in solchen Fällen eigenen Gemisch von Energie, Liebenswürdigkeit und Diplomatie gelangte er schließlich doch zum Ziel. Anfang Oktober kam außerdem auch noch da Ponte von Wien und wurde im Hinterhause des Gasthofs „Zum Platteis" einquartiert, so daß sich Dichter und Komponist bequem aus ihren Fenstern unterhalten konnten[3].

Die Berichte über diese Proben sind lehrreich nicht allein für Mozarts Verfahren, sondern überhaupt für die Art, wie damals eine Oper einstudiert wurde. Da galt es zunächst L. Bassi zu beruhigen, der sich beschwerte, daß Don Giovanni gar keine große Arie zu singen habe; Mozart soll ihm zuliebe das Duett La ci darem la mano fünfmal komponiert haben, bis er endlich zufrieden gewesen sei[4]. Dann wollte sich Cat. Bondini als Zerline nicht entschließen, im ersten

räumiges Bassin, sodann das Glashaus, welches ich habe aufbauen gesehen, und endlich der zur Agrikultur verwendete Berg, von dessen Höhe man auf den Friedhof blickt, und auf dessen Gipfel sich ein Pavillon befindet. Auch — und ganz besonders, wie Sie sich denken können — der untere Teil Ihrer Besitzung, in welchem der Obstgarten gelegen, in den ich, so oft es mir gelingen konnte, auf Schleichwegen zu gelangen trachtete, ist mir gleich einem Eden in vorzüglich angenehmer Erinnerung verblieben." Auf einem der Plätze steht seit 1876 eine Büste Mozarts von Seidan. Abbildungen der Bertramka, von Mozarts Arbeitszimmer und der Büste bei Prochazka a. a. O. Vgl. auch Freisauff a. a. O. S. 22 und J. B. Engl MJB 1891, S. 63. [1] So soll die Saporiti, seine erste Favoritin, ihr Erstaunen über sein unbedeutendes Aussehen geäußert haben, worauf er seine Gunst der Micelli oder auch der Bondini zugewandt habe. [2] B II 279. [3] Da Ponte, Mem. I 2, p. 203. [4] Nach Wilder (S. 246) ist das Duett auf demselben Papier und mit derselben Tinte geschrieben wie die übrige Partitur (nach Jahn auf kleinerem Format und mit flüchtigerer Hand), Masettos vorhergehende Arie allerdings auf anderem Papier.

Finale den bekannten Schrei auszustoßen. Nach mehreren vergeblichen Versuchen ging Mozart selbst auf die Bühne, ließ die ganze Stelle wiederholen und packte im gegebenen Augenblick die Sängerin unerwartet so derb an, daß sie erschreckt aufschrie. „So ist's recht!", sagte er dann lachend zu ihr. Die Worte des Komthurs in der Kirchhofsszene waren, so erzählte man weiter, ursprünglich nur von Posaunen begleitet. Die Posaunisten brachten die Stelle jedoch nicht nach Mozarts Wunsch heraus, worauf er sich die Stimmen geben ließ und noch die Holzbläser hinzusetzte[1]. Das wichtigste aber ist, daß nach einem unverdächtigen Bericht die Tafelmusik im zweiten Finale während der Proben überhaupt improvisiert wurde, so daß wir hier also ein Stück uráltesten Buffobrauches vor uns hätten[2].

Die erste Aufführung der Oper war auf den 14. Oktober angesetzt; sie sollte die Festoper zu Ehren des Prinzen Anton von Sachsen und der Erzherzogin Maria Theresia, einer Schwester Josephs II., sein, die auf ihrer Hochzeitsreise durch Prag kamen[3]. Da die Oper aber noch nicht fertig studiert war, wurde statt dessen unter Mozarts Leitung Figaro mit gewohntem Beifall gegeben[4].

---

[1] In der Originalpartitur fehlt das Rezitativ mit diesen beiden Stellen. Das scheint die Richtigkeit der von Gugler (Morgenbl. 1865, Nr. 33, S. 777) angezweifelten Anekdote doch zu bestätigen. Im Idomeneo wird das Orakel nur von Posaunen und Hörnern begleitet. [2] Prochazka S. 86. Tatsächlich fehlen im Prager Textbuch sämtliche Worte, mit denen Leporello die vorgetragenen Stücke begleitet, vgl. A. v. Wolzogen, Über die szen. Darstellung von M.s Don Giovanni, 1860, S. 57. Auch Leporellos Worte „Es sind Prager Musikanten!" in Mozarts Übersetzungsfragment seiner Oper gehören hierher. [3] Ihre Hochzeitsoper war am 1. Oktober zu Wien Martins Arbore di Diana gewesen (Wien. Ztg. 1787, Nr. 79 Anh.), die noch im selben Jahre neun Vorstellungen erlebte. Das Textbuch der Prager Aufführung des Don Giovanni war schon in Wien gedruckt mit dem Vermerk Da rappresentarsi nel teatro di Praga per l'arrivo di S. A. R. Maria Teresa, Archiduchessa d'Austria, sposa del Ser. Principe Antonio di Sassonia l'anno 1787. Der erste Akt schließt darin mit dem Quartett (8), alles andere fehlt, der zweite Akt ist vollständig. Am 15. Oktober reiste die Prinzessin wieder ab. [4] Am 13. Oktober erhielt Bondini auf sein Gesuch, den Beaumarchaisschen Figaro aufführen zu dürfen, vom Hofe den Bescheid, daß dieses Stück nur „als welsche Oper, wie es auf der Wiener Hofbühne vorgestellt worden sei", nicht aber auch als Schauspiel aufgeführt werden dürfe. Teuber II 190 f. Über die Aufführung vom 14. Oktober berichtet die Prager Oberpostamtszeitung (Teuber II 228): „Das Nationaltheater war bei der Gelegenheit auf eine sehr auszeichnende Art embelliert und beleuchtet. Der Schauplatz war durch den Schmuck der zahlreichen Gäste dergestalt verherrlicht, daß man noch nie eine so prachtvolle Scene gesehen zu haben gestehen

Mozart schreibt darüber in jenem Briefe an Jacquin[1]:

Sie werden vermuthlich glauben, daß nun meine Oper schon vorbey ist — doch da irren Sie sich ein bischen. Erstens ist das hiesige theatralische Personale nicht so geschickt wie das zu Wien, um eine solche Oper in so kurzer Zeit einzustudiren. Zweytens fand ich bey meiner Ankunft so wenig Vorkehrungen und Anstalten, daß es eine bloße Unmöglichkeit gewesen seyn würde, sie am 14. als gestern zu geben. — Man gab also gestern bey ganz illuminirtem Theater meinen Figaro, den ich selbst dirigirte. Bey dieser Gelegenheit muß ich Ihnen einen Spaß erzählen. Einige von den hiesigen ersten Damen (besonders eine gar hocherlauchte) geruhten es sehr lächerlich, unschicklich und was weis ich alles zu finden, daß man der Prinzessin den Figaro, den tollen Tag (wie sie sich auszudrücken beliebten), geben wollte; — Sie bedachten nicht, daß keine Oper in der Welt sich zu einer solchen Gelegenheit schicken kann, wenn sie nicht beflissentlich dazu geschrieben ist; daß es sehr gleichgiltig seye, ob sie diese oder jene Oper geben, wenn es nur eine gute und der Prinzessin unbekannte Oper ist; und das letztere wenigstens war Figaro gewies — kurz die Rädelsführerin brachte es durch ihre Wohlredenheit so weit, daß dem Impressario von der Regierung aus — dieses Stück auf jenen Tag untersagt wurde. — Nun triumphirte sie! — Hò vinta schrie sie eines Abends aus der Loge, — Sie vermuthete gewies nicht, daß sich das Hò in ein Sono verändern könnte! — Des Tags darauf kam aber le noble — brachte den Befehl Seiner Majestät, daß wenn die neue Oper nicht gegeben werden könne, Figaro gegeben werden müsse! — Wenn Sie, mein Freund, die schöne, herrliche Nase dieser Dame nun gesehen hätten! — O es würde Ihnen so viel Vergnügen verursacht haben wie mir! Don Giovanni ist nun auf den 24. bestimmt.

— Den 21. — er war auf den 24. bestimmt, aber eine Sängerin, die krank geworden, verursacht noch eine neue Verzögerung; da die Truppe klein ist, so muß der Impressario immer in Sorgen leben und seine Leute so viel möglich schonen, damit er nicht durch eine unvermuthete Unpäßlichkeit in die unter allen kritischen allerkritischste Lage versetzt wird, gar kein Spektakel geben zu können!

Deswegen geht hier alles in die lange Bank, weil die Recitirenden (aus Faulheit) an Operntägen nicht studiren wollen und der Entrepreneur (aus Forcht und Angst) sie nicht dazu anhalten will — —

---

muß. Beim Eintritte der höchsten Herrschaften wurden sie mit der öffentlichen Freudenbezeugung des ganzen Publikums empfangen. Auf Verlangen wurde die bekannte und dem allgemeinen Geständniß nach bei uns so gut exequirte Oper ‚Die Hochzeit des Figaro' gegeben. Der Eifer der Tonkünstler und die Gegenwart des Meisters Mozart erweckte bei den höchsten Herrschaften allgemeinen Beifall und Zufriedenheit. Nach dem 1. Akt wurde eine Sonette, welche auf diese Feierlichkeit von einigen Patrioten Böhmens veranstaltet wurde, öffentlich vertheilt. Der frühzeitigen Abreise wegen begaben sich Höchstdieselben noch vor Ende der Oper in die k. Burg." Vgl. Wiener Ztg. 1787 Nr. 84. Freisauff S. 28f.

[1] B II 279f.

Den 25. — Heute ist der eilfte Tag, daß ich an diesem Briefe kritzle; — Sie sehen doch daraus, daß es an gutem Willen nicht fehlt — wenn ich ein bischen Zeit finde, so male ich ein Stückchen wieder daran, — aber lange kann ich halt nicht dabey bleiben — weil ich zu viel anderen Leuten — und zu wenig mir selbst angehöre; — daß dies nicht mein Lieblingsleben ist, brauche ich ihnen schon wohl nicht erst zu sagen.

Künftigen Montag, den 29., wird die Oper das erstemal aufgeführt — Tags darauf sollen Sie gleich von mir Rapport davon bekommen — wegen der Arie, ist es (aus Ursachen, die ich Ihnen mündlich sagen werde) schlechterdings unmöglich, sie Ihnen zu schicken. — —

Es war kein Wunder, wenn Mozart dieser Vorstellung mit einigem Bangen entgegensah, zumal da er sich des großen Unterschiedes der neuen Oper gegenüber dem Figaro voll bewußt war. Erst als ihn der Orchesterleiter J. B. Kucharz[1] beruhigte, hob sich sein Mut wieder, und er versicherte Kucharz, er habe sich für Prag ganz besondere Mühe gegeben[2].

Von der Entstehungsgeschichte der Ouvertüre war bereits früher die Rede[3]. Nur über die Nacht, in der die Niederschrift erfolgte, gehen die Ansichten auseinander. Um das „Wunder" voll zu machen, nahmen manche die Nacht vor der Aufführung an, so daß also das Orchester die Ouvertüre vom Blatt gespielt und von Mozart trotz den vielen „unters Pult gefallenen" Noten ein besonderes Lob erhalten hätte[4]. Andere nennen dagegen die vorletzte Nacht vor der Aufführung, darunter Konstanze, und diese Angabe wird bestätigt durch Mozarts Katalog, wo die ganze Oper samt der Ouvertüre unter dem 28. Oktober eingetragen ist. Das alles deutet auf die Nacht vom 27. zum 28., also vor der Generalprobe, hin. Es hieße doch dem Komponisten und Dirigenten zu viel „Mut" zutrauen, wenn man annähme, sie hätten das Wagnis unternommen, an einem so wichtigen Tage ein für das Orchester keineswegs leichtes Stück aus unkorrigierten Stimmen spielen zu lassen.

---

[1] Kucharz (1751—1829), geb. zu Chotecz und Schüler Jos. Seegers, war zuerst Organist an der Prager Heinrichskirche, 1790 an der Strahower Stiftskirche und 1791—1800 Kapellmeister an der Prager Oper. Er war ein angesehener Orgelvirtuose und hat zahlreiche Werke für die Orgel geschrieben, außerdem auch dramatische Musik. Prochazka S. 76 ff. Von ihm stammen die ersten Klavierauszüge zu Figaro, Don Giovanni, Così fan tutte und zur Zauberflöte, die er 1794 für Prag auch noch mit Rezitativen versah. [2] Niemetschek S. 85 und oben S. 124. [3] S. o. S. 121 ff. [4] Alle Berichte zusammengestellt bei Teuber II 231 f. und Prochazka S. 92 ff.

Der Erfolg der ersten Aufführung war glänzend.

Montags den 29. wurde von der italienischen Operngesellschaft in Prag die mit Sehnsucht erwartete Oper des Meisters Mozart Don Giovanni oder Das steinerne Gastmahl aufgeführt. Kenner und Tonkünstler sagen, daß zu Prag ihresgleichen noch nicht aufgeführt worden. Herr Mozart dirigierte selbst, und als er ins Orchester trat, wurde ihm ein dreimaliger Jubel gegeben. Die Oper ist übrigens äußerst schwer zu exequieren, und jeder bewundert demungeachtet die gute Vorstellung derselben nach so kurzer Studierzeit. Alles, Theater und Orchester, bot seine Kräfte auf, Mozarten zum Danke mit guter Exequierung zu belohnen. Es werden auch sehr viele Kosten durch mehrere Chöre und die Dekoration erfordert, was alles Herr Guardasoni glänzend hergestellt hat. Die außerordentliche Menge Zuschauer bürgen für den allgemeinen Beifall[1].

Die Besetzung bei dieser Aufführung war folgende:

Don Giovanni giovane cavaliere estremamente licenzioso	Sign. Luigi Bassi
Donna Anna dama promessa sposa di	Sgra. Teresa Saporiti
Don Ottavio	Sign. Antonio Baglioni
Commendatore	Sign. Giuseppe Lolli
Donna Elvira dama di Burgos abbandonata da D. Giovanni	Sgra. Caterina Micelli
Leporello servo di D. G.	Sign. Felice Ponziani
Masetto amante di	Sign. Giuseppe Lolli
Zerlina contadina	Sgra. Teresina [!] Bondini[2].

Guardasoni[3] schrieb ganz begeistert an da Ponte, der zur Einstudierung von Salieris Axur vor der Aufführung des Don Giovanni wieder nach Wien zurückreisen mußte: Evviva da Ponte, evviva Mozart! Tutti gli impresarj, tutti i virtuosi devono benedirli! Finchè essi vivranno, non si saprà mai, cosa sia miseria teatrale[4]. Auch Mozart teilte ihm sofort den Erfolg mit und schrieb am 4. November an Gottfried von Jacquin[5]:

Liebster, bester Freund! Ich hoffe Sie werden mein Schreiben erhalten haben. Den 29. Oktober gieng meine Oper Don Giovanni in scena, und zwar mit dem lautesten Beyfall. Gestern wurde sie zum 4ten Mal (und

[1] Prager Oberpostamtszeitung vom 3. November. Teuber II 236f., Prochazka S. 112, daselbst S. 110f. auch der Bericht Meißners. [2] Diese Besetzung ist, da sich der erste Theaterzettel nicht erhalten hat, eine Kombination des Prager Textbuches (s. o.) mit den Angaben Stiepaneks. Die Darstellerin der Zerline hieß nicht Teresa, sondern Caterina, vgl. Prochazka S. 24ff. [3] Er war damals Mitdirektor des Theaters neben Bondini, später alleiniger Direktor. Ein ungünstiges Urteil über seine Geldgier und Rücksichtslosigkeit AMZ II 537. [4] Da Ponte, Mem. I 2, p. 103. Sein Honorar betrug 50 Dukaten. [5] B II 282.

zwar zu meinem Benefice) aufgeführt. Ich gedenke den 12ten oder 13ten von hier abzureisen, bey meiner Zurückkunft sollen Sie also die Aria gleich zu singen bekommen. NB. unter uns — ich wollte meinen guten Freunden (besonders Bridi und Ihnen) wünschen, daß Sie nur einen einzigen Abend hier wären, um Antheil an meinem Vergnügen zu nehmen! — Vielleicht wird sie doch in Wien aufgeführt? ich wünsche es. — Man wendet hier alles mögliche an um mich zu bereden, ein paar Monate noch hier zu bleiben und noch eine Oper zu schreiben; ich kann aber diesen Antrag, so schmeichelhaft er immer ist, nicht annehmen.

Den ersten Darsteller des Don Giovanni, den damals 22jährigen[1] Luigi Bassi (geb. 1765 zu Pesaro)[2], einen Schüler Norandinis in Sinigaglia und Laschis in Florenz, nennt noch Beethoven 1823/24 in seinem Konversationsheft einen „feurigen Italiener", Meißner dagegen einen „bildschönen, aber erzdummen Kerl". Die Personalliste der Bondinischen Truppe, der er schon seit 1784 angehörte, sagt von ihm im Jahre 1792: „Seine Stimme ist so wohlklingend, als meisterhaft seine Action ist. Er erhält daher in komischen Rollen sowohl als in tragischen gleichen Beifall und gefiel, wo er spielte, allgemein." Er wirkte bis 1806 in Prag. Gegen Ende der neunziger Jahre verlor er freilich seine Stimme, über die sich ein Prager Bericht folgendermaßen äußert[3]:

Sie hält die Mitte zwischen Tenor und Baß, und obwohl sie etwas hell klingt, ist sie doch stets sehr geschmeidig, voll und angenehm. Herr Bassi ist nebstdem ein sehr geschickter Schauspieler im Tragischen, ohne komödienmäßig, im Komischen, ohne abgeschmackt zu sein. In seiner wahrhaft feinen und possierlichen Laune parodiert er z. B. manchmal die Fehler der übrigen Sänger so fein, daß zwar die Zuschauer, aber jene nichts davon merken. Seine besten Rollen sind Axur, Teodoro [in Paisiellos Re Teodoro], der Notarius in Molinara [von Paisiello], der Graf in Figaro. Er verdirbt überhaupt keine Rolle und ist der einzige Schauspieler in der jetzigen welschen Gesellschaft.

Auch der Darsteller des Leporello, der Baßbuffo Felice Ponziani, der Prager Figaro, wird als Sänger, Schauspieler und namentlich als Charakterdarsteller gleich gerühmt[4]. Besonders werden die

[1] Er gab den Don Giovanni bartlos, wie aus den bildlichen Darstellungen von Kininger und Ramberg hervorgeht (B V 94, 97). [2] Vgl. Prochazka S. 73 ff. MBM 1898, H. 3. [3] Teuber II 345. 1806 trat Bassi in die Dienste des Fürsten Lobkowitz und kam 1814 nochmals nach Prag, wo er unter C. M. v. Weber den Don Giovanni sang (M. M. v. Weber, C. M. v. Weber I 434 f.). Von 1815 bis zu seinem Tode lebte er als Regisseur der italienischen Oper in Dresden (Weber II 45). [4] Teuber II 209, 224.

Ausgeglichenheit seiner Stimme und seine gute Aussprache hervorgehoben[1]. Er war vor seiner Prager Tätigkeit in Parma (1784/85) beschäftigt gewesen[2], von 1792 treffen wir ihn in Venedig an[3].

Giuseppe Lolli, der Darsteller des Masetto und Komthurs, wird gleichfalls als Sänger gerühmt[4]. Auch er war 1780—81 in Parma und Venedig tätig gewesen[5].

Der vortreffliche Tenorist Ant. Baglioni, Mozarts erster Ottavio, wird namentlich wegen seiner Kunst und seines Geschmackes im Vortrage gerühmt[6]; jene Personalliste von 1792 berichtet, seine Stimme sei wohlklingend, rein und voll Ausdruck, so daß wenige sich eines solchen Tenoristen rühmen könnten[7]. Er trat 1786 in Venedig auf, wo wir ihn 1793—1794 wieder antreffen[8].

Unter den Sängerinnen genoß die damals 24jährige Teresa Saporiti, die Darstellerin der Donna Anna, vermöge ihrer Gesangskunst und ihrer Schönheit das größte Ansehen. Sie ist uns sogar in einem Medaillon, das sich im Besitze Dr. Schebeks befand, im Bilde erhalten[9]. Auch sie trat nach ihren Prager Triumphen in Italien, zu Venedig, Parma und Bologna auf[10].

Während wir über Catarina Micelli, die erste Elvira, nichts wissen, als daß sie eine treffliche Sängerin des Prager Ensembles gewesen sei, war die Darstellerin der Zerline, Caterina Bondini, die Frau des Direktors, der erklärte Liebling des Prager Publikums durch ihre gesanglichen wie darstellerischen Leistungen, was gelegentlich der Aufführung des Figaro zu ihrem Benefiz am 14. Dezember 1786 zu einer wahren Hochflut begeisterter Gedichte geführt hatte[11].

Mag aus allen diesen Charakteristiken auch viel Prager Lokalpatriotismus sprechen, so beweisen sie doch, daß Mozart im großen und ganzen mit den ersten Darstellern seines Werkes vollauf zufrieden sein konnte.

Nach der Aufführung seiner Oper verlebte er, von allen geachtet und gefeiert, noch einige frohe Wochen in Prag, die auch seinen

---

1 Teuber II 130. 2 Ferrari, Spettacoli, p. 42. 3 Wiel, Teatri musicali, p. 430 ff. 4 Ferrari p. 40. Wiel p. 349 ff. 5 Dlabacz, Lexikon. Nach Stiepaneks Angabe bei Nissen S. 519 lebte er noch 1823 in Wien. 6 Da Ponte, Mem. I, p. 80, AMZ XXIV 301. 7 Prochazka S. 75 f. Er sang später im Titus die Titelrolle. 8 Wiel p. 398 f., 452. 9 Reproduktion bei G. Kruse MBM 1901, Oktoberheft. Vgl. ZIMG II 409. Sie starb am 17. März 1869 im Alter von 106 Jahren zu Mailand. 10 Wiel p. 413 f., C. Ricci, Teatri di Bologna p. 515, Ferrari p. 44. 11 Beispiele bei Prochazka S. 25 f.

Bekannten in angenehmster Erinnerung blieben[1]. Auch einige Kompositionen entstanden noch während dieser Zeit, so vor allem die Szene Bella mia fiamma (K.-V. 528, S. VI. 37) vom 3. November für Josepha Duschek. Auch hier hatte er mit der Niederschrift wieder gezögert, da sperrte sie ihn in einem Gartenzimmer auf der Bertramka einfach ein und erklärte, ihn nicht eher herauszulassen, als bis die Arie fertig sei. Mozart ging nun zwar an die Arbeit, sagte aber, er gebe ihr die Arie nicht, wenn sie sie nicht vom Blatte rein und richtig sänge[2]. Das war durchaus nicht so leicht, denn er hatte im Andante auf die Worte quest' affanno, questo passo è terribile per me (Part. S. 150) die Melodie der Singstimme in so ungewöhnlichen Intervallen über einer ebenfalls auffallenden Harmonik geführt, daß allerdings eine sattelfeste Sängerin dazu gehörte, um diese Aufgabe vom Blatt zu lösen. Als Ganzes gehört die Arie zu den bedeutendsten ihresgleichen. Schon das Rezitativ ist merkwürdig einheitlich, besonders dadurch, daß es alle seine Abschnitte mit demselben Sätzchen refrainartig beschließt. Aber auch die Tonarten sind äußerst charakteristisch. Der volle Ausbruch des Affektes: bella mia fiamma, addio! Non piacque al cielo di renderci felici erfolgt in Emoll und hat die ausdrucksvollste orchestrale Grundlage. Was folgt, die Einzelschilderung des widrigen Schicksals und die Bitte um Erinnerung, vollzieht sich in den B-Tonarten als der Unterdominantregion des Cdur, mit dem die Arie beginnt. Dieses zweiteilige Andante läßt in der Abschiedsstunde bei aller Wehmut doch zunächst dem alten Liebesgefühl das Wort. Aber dann wird bei stetig wachsender Erregung im Orchester die Stimmung immer schmerzlicher, bis der Schmerz echt Mozartisch in jener chromatischen Stelle — und zwar jetzt wieder unter Führung der Singstimme allein — in voller Herbheit zur Entladung kommt. Bemerkenswert ist auch an diesem

[1] Niemetschek S. 60. Einen Beitrag zu Mozarts Aufenthalt in Prag gibt Freisauff S. 41 nach Schebeks Mitteilung. Mozart pflegte, wenn er in der Nacht von der Altstadt zur Bertramka zurückkehrte, in dem Kaffeehause von Steinitz „noch einen schwarzen Kaffee" zu trinken. „Da kam es wohl auch vor, daß, wenn das Lokal schon geschlossen war, Mozart an das Fenster klopfte und der Wirth ihm dann den Kaffee selbst bereitete. — — Der Kaffee mußte aber, wie es Mozart verlangte, recht stark sein. Mozart trug gewöhnlich einen blauen Frack mit vergoldeten Knöpfen, Kniehosen von Nanking und Strümpfe mit Schnallenschuhen." Vgl. Prochazka S. 82ff.

[2] So wird auf die Gewähr von Mozarts Sohne in der Berliner Musikztg. Echo (1856, Nr. 25, S. 198f.) erzählt. S. Prochazka S. 115.

Satze die Einheit der Gestaltung: dieselben Grundmotive kehren in Gesang und Orchester immer wieder. Das verbindet den Satz mit dem Rezitativ, an das auch einzelne Orchestermotive anklingen[1]. Der Allegroteil[2] bringt in heroischen Tönen den Entschluß zum Tode, freilich keineswegs in metastasianischem Geiste. Denn der Held, der hier zum Tode geht, verbirgt in dem plötzlich hervorbrechenden vieni, affretta la vendetta die innere Aufregung durchaus nicht, und vollends bei den Worten aus dem Andante oh cara, addio per sempre, einer Stelle von überwältigendem Ausdruck, die die Form zugleich in geistvollster Weise erweitert, übermannt ihn nochmals die Liebe in ihrer ganzen Zartheit, ebenso wie der Schluß mit questo affanno usw. nochmals deutlich auf das Schmerzensgefühl des Andantes zurückgreift. Das Ganze ist durchaus keine Bravourarie im gewöhnlichen Sinne, fehlt doch die Koloratur fast ganz, verlangt jedoch eine große, in der eigentlichen Sopranlage ausgiebige Stimme und einen freien, ausdrucksvollen Vortrag großen Stils.

Auch zwei Lieder sind noch in Prag entstanden (6. November): „Des kleinen Friedrichs Geburtstag" (aus Campes Kinderbibliothek) und Höltys „Traumbild" (K.-V. 529, 530, S. VII. 32, 33). Jenes ist ein einfaches strophisches Singspielliedchen mit einem dem Wiener Singspiel sehr vertrauten Anfang[3]. Das Traumbild ist ebenfalls strophisch, trägt aber mehr italienischen Ariettencharakter. Das Zarte, Schwebende gelangt darin trefflich zum Ausdruck[4].

Der große Beifall, den Mozart in Prag gefunden hatte, veranlaßte wohl auch die Aufführung einer seiner Messen am 6. Dezember in St. Niklas (Kleinseite). „Alles gestand, daß er auch in dieser Kompositionsart ganz Meister sei[5]."

---

[1] In der Singstimme ist der verminderte Septimensprung für alle drei Teile der Szene bezeichnend (o pene! und il mio furor im Rezitativ, terribile im Andante und amara im Allegro). [2] Die ersten Takte gemahnen in der Begleitung an die Worte des Rezitativs Vivi! Cedi al destin etc. [3] Aus diesem Liede hat J. B. Engl, MJB 13, S. 51 einen Sohn Mozarts dieses Namens herauskonstruiert, der auf der Bertramka am 6. November 1787 geboren sei. Das ist unmöglich, da am 27. Dezember 1787 Mozarts Tochter Theresia folgte. Vgl. Blümml, Mozarts Kinder, MM I, 3, 1ff. Ob dieser Fritz der Erbprinz Friedrich von Anhalt-Dessau war (Köchel a. a. O.), ist ebenfalls noch nicht sicher. [4] Das Rondo für Sopran mit Orchester Donne vaghe, das 1912 in Prag aufgefunden wurde, konnte ich leider nicht einsehen. Vgl. WSF II 418. [5] Teuber II 240 (nach der Oberpostamtszeitung).

Der Meister selbst war bereits Mitte November wieder nach Wien zurückgekehrt. Am 15. November 1787 starb Gluck daselbst, und Mozarts Prager Erfolge scheinen den Kaiser bestimmt zu haben, ihn am 7. Dezember 1787 zum Kammermusikus zu ernennen, um ihn in Wien zu halten[1].

Mit der Aufführung des Don Giovanni in Wien hatte es freilich noch gute Wege. Denn hier hatte inzwischen Salieri seine 1787 auf einen Text von Beaumarchais, der hier abermals die Bühne zum Sprachrohr politischer und philosophischer Erörterungen gemacht hatte[2], für Paris geschriebene Oper Tarare auf Befehl des Kaisers durch da Ponte zu einer italienischen Oper Axur, rè d'Ormus umarbeiten lassen und auch die Musik großenteils umgestaltet. Am 8. Januar 1788 ging sie zur Vermählung des Erzherzogs Franz mit der Prinzessin Elisabeth als „Freispektakel" in Szene[3], wurde noch 1788 29mal mit steigendem Beifall aufgeführt[4] und fand bald auch den Weg ins Ausland, trotzdem sie an Kunstwert den Danaiden[5] erheblich nachstand.

Für Don Giovanni war demnach zunächst kein Raum. Das erste Drittel des Jahres 1788 war im wesentlichen mit der Komposition von Kleinigkeiten angefüllt, den Kontretänzen (K.-V. 534, 535, S. XXIV. 27, XI. 20) und sechs Deutschen Tänzen für Orchester (K.-V. 536, S. XI. 7), dem Liede Ich möchte wohl der Kaiser sein (K.-V. 539, S. VI. 39), das der Schauspieler Fr. Baumann am 5. März im Leopoldstädter Theater vortrug[6], und der Arie Ah se in ciel vom 4. März für Al. Lange. Nur die Klavierkomposition hat einige größere Würfe zu verzeichnen, das Ddur-Konzert (K.-V. 537, S. XVI. 26) vom 24. Februar, das sog. Krönungskonzert[7] und die einzelnen Stücke Allegro und Andante (K.-V. 533, S. XXII. 14)[8] vom 3. Januar und das Adagio in Hmoll (K.-V. 540, S. XXII. 16) vom 19. März 1788.

---

[1] I 1003, vgl. auch des Fürsten Starhemberg Bericht wegen der Pension für die Witwe, in den Beil. [2] Loménie, Beaumarchais II 399f. [3] Wien. Ztg. 1788, Nr. 3. Müller, Abschied von der Bühne, S. 277f. [4] Da Ponte, Mem. I 2, p. 208, AMZ XXIV 284. Mus. Korresp. 1790, S. 30. Berl. mus. Wochenbl. S. 5f. [5] I 889. [6] Am 11. Dezember 1787 war ihm die „Kleine Spinnerin" vorangegangen (K.-V. 531, S. VI. 34). Die Entstehungszeit des Terzetts Grazie agl' inganni tuoi (K.-V. 532, S. VII. 35) ist zweifelhaft. [7] S. oben S. 202. [8] Die Ergänzung dieser Sätze zu einer vollständigen Sonate durch das Rondo K.-V. 494 stammt nicht von Mozart.

Erst am 7. Mai 1788 konnte die von Joseph II. angeordnete Aufführung im Burgtheater vor sich gehen, für die da Ponte 100 und Mozart 225 fl. erhielt[1]. Es war ein Mißerfolg, auch die Kritik[2] nahm nur von der Tatsache der Aufführung Notiz. Da Ponte erzählt, alle Welt außer Mozart hätte geglaubt, es sei irgendetwas versehen worden[3]. Man machte daraufhin Zusätze und änderte Arien — der Erfolg blieb nach wie vor aus. Nur ganz allmählich, als das Werk auf da Pontes Betreiben rasch hintereinander wiederholt wurde, vermochten sich die Wiener mit der ungewohnten Erscheinung einigermaßen zu befreunden[4]. Die Wiener Besetzung war folgende:

Don Giovanni	Sign. Francesco Albertarelli[5]
Donna Anna	Sgra. Aloisia Lange
Donna Elvira	Sgra. Caterina Cavalieri
Don Ottavio	Sign. Francesco Morella
Leporello	Sign. Francesco Benucci
Don Pedro / Masetto	Sign. Francesco Bussani
Zerlina	Sgra. Luisa Mombelli.

Die Hauptzusätze hatte Mozart allerdings, den Einträgen in seinem thematischen Katalog zufolge (24., 28., 30. April), schon vor der Aufführung gemacht, und sie stehen auch im Wiener Textbuch. Dramatisch sind sie durch die Bank Schädlinge. Der erste betrifft die Arie der Elvira Mi tradì quell' alma ingrata (S. V. 18, Nr. 23),

---

1 Nach den Theaterrechnungen, J II[4] 365. 2 Wiener Ztg. 1788, Nr. 38. 3 Mem. I 2, p. 104. 4 Don Giovanni wurde in diesem Jahre fünfzehnmal aufgeführt, und zwar 7. 9. 12. 16. 23. 30. Mai, 16. 23. Juni, 5. 11. 21. Juli, 2. August, 24. 31. Oktober, 15. Dezember. Freissauff S. 49. Langes Erzählung (Selbstbiogr. S. 171), Don Giovanni sei nach der dritten Aufführung zurückgelegt, beruht also auf Irrtum. Allein nach dem Jahre 1788 hielt man ihn von der Bühne fern; er ist erst am 5. November 1792 wieder in einer elenden deutschen Bearbeitung von Spieß auf der Wieden aufgeführt worden; am 16. Dezember 1798 brachte ihn das Hoftheater nächst der Burg in deutscher Sprache (Wlassak S. 99). Nach da Ponte sagte der Kaiser, als er Don Giovanni gehört hatte: „Die Oper ist göttlich, vielleicht noch schöner als Figaro, aber das ist keine Speise für die Zähne meiner Wiener"; und Mozart antwortete, als er diese Äußerung erfuhr: „Lassen wir ihnen Zeit zu kauen." Joseph reiste am 28. Februar 1788 ins Hauptquartier (Wien. Ztg. 1788, Nr. 18) und kam erst am 5. Dezember wieder nach Wien; er kann die Oper also nur am 15. Dezember gesehen haben. 5 Nicht Mandini, wie noch Freissauff, S. 48 wiederholt. Albertarelli hatte am 4. April 1788 in Salieris Axur zum ersten Male in Wien gesungen (Mitteilung von Herrn Prof. Dr. E. Mandyczewsky in Wien an Deiters, J II[4] 366).

die ein Zugeständnis an die Cavalieri ist[1], der zweite die Gdur-Arie (Nr. 11) Dalla sua pace für den Tenoristen Morella[2], der dritte das Buffoduett zwischen Zerline und Leporello Per queste tue manine (Anh. 2), ein derbes Stückchen, das mit der Handlung kaum zusammenhängt, die Charakteristik der beiden völlig ignoriert und somit lediglich auf die Lachlust des Publikums berechnet ist[3].

Mozart selbst war nur mit halbem Herzen bei diesen Änderungen, die tatsächlich seiner Oper auch nicht aufgeholfen haben. Wir wissen bereits, wieviel die Wiener Musiker und Kenner an dem Werke auszusetzen hatten, und wie der einzige, der rückhaltlos auf Mozarts Seite trat, Joseph Haydn war[4].

Gleich dem Figaro hat auch der Don Giovanni zunächst, verglichen mit den beliebten Modeopern, nur langsam auf den deutschen Bühnen Fuß gefaßt[5]. Die erste Aufführung nach der Wiener war die in Leipzig am 15. Juni 1788 unter der Direktion Guardasonis und der Mitwirkung mehrerer der ersten Prager Darsteller[6]. Im Jahre 1789 folgten Mainz (am kurfürstlichen Nationaltheater in einer Übersetzung von Hch. Gottlieb Schmieder, 23. Mai)[7], Mannheim (27. September, mit großem Beifall)[8], Bonn (13. Oktober, in beiden Städten nach Chr. G. Neefes Übersetzung)[9], Frankfurt a. M.[10] und

[1] Sie wollte sie zudem in D- statt in Esdur singen, worauf Mozart gleichfalls eingehen mußte. Vgl. G.-A. Anh. III, S. 367. Über ihr damaliges Ansehen Cramer, Magaz. Juli 1789, S. 47. [2] Er war zuerst Ostern 1788 in Paisiellos Barbier aufgetreten. [3] Das Autograph ist nicht erhalten. Auch die Seccorezitative sind nicht vollständig vorhanden. Gugler hat die Echtheit des Vorhandenen angezweifelt (AMZ 1869, S. 25f., Vorrede zu seiner Ausgabe der Partitur 1868, S. XIV). In der G.-A. steht es im Anh. II. Vgl. R.-B. S. 90. Dagegen A. v. Wolzogen, Don Juan S. 107. Die Arie Masettos (6) Ho capito, die in den alten Partituren irrtümlich als nachkomponiert bezeichnet wird, steht schon in der Originalpartitur, vgl. R.-B., S. 90. [4] S. o. S. 57. [5] Über die Statistik vgl. Freisſauff, S. 105f. und dazu A. Schatz, Vj IV 278ff. [6] Theaterzettel bei Freisſauff, S. 148. Vgl. Prochazka, S. 117f. [7] Schatz, S. 278. Peth, Gesch. d. Theaters u. d. Musik in Mainz, S. 87 (über Schmieder S. 95). Dezember 1798 zeigt Zulehner in Mainz einen Klavierauszug mit deutschem und italienischem Text an. [8] Journal der Moden 1790, S. 50. [9] Thayer, Beethoven I², S. 232. Der Berichterstatter in Reichardts Theatralkalender, wohl Neefe selbst, schreibt darüber: „Die Musik gefiel den Kennern sehr. Die Handlung misfiel." [10] Durch die Großmannsche Truppe, vgl. E. Valentin, Gesch. d. Musik in Frankfurt a. M. S. 257. Mozart spricht in einem Briefe aus Frankfurt vom 3. Oktober 1790 (B II 320) von einer Aufführung der kurmainzischen Gesellschaft ihm zu Ehren, die aber offenbar nicht zustande gekommen ist.

Hamburg (27. Oktober unter Schröder); Schink, der den Text hart verurteilt, äußert sich um so begeisterter über die Musik[1]:

Ist dieser prachtvolle, majestätische und kraftreiche Gesang wohl Waare für die gewöhnlichen Opernliebhaber, die nur ihre Ohren ins Singspiel bringen, ihr Herz aber zu Hause lassen? — Das Schöne, Große und Edle in der Musik zum Don Juan wird überall nur immer einem kleinen Haufen Auserwählter einleuchten. Es ist keine Musik für Jedermanns Geschmack, die bloß das Ohr kitzelt und das Herz verhungern läßt. — Mozart ist kein gewöhnlicher Componist. Man hört bei ihm nicht bloß leichte gefällige Melodien aufs Geratewohl. Seine Musik ist durchdachtes, tief empfundenes Werk, den Charakteren, Situationen und Empfindungen seiner Personen angemessen. Sie ist Studium der Sprache, die er musikalisch behandelt. — Er verschnirkelt nie seinen Gesang mit unnötigen und seelenlosen Coloraturen. Das heißt den Ausdruck aus der Musik verbannen und der Ausdruck liegt nie in einzelnen Worten, sondern in der klugen, natürlichen Vereinigung der Töne, durch die die wahre Empfindung spricht. Diesen Ausdruck hat Mozart völlig in seiner Gewalt. Bei ihm kommt jeder Ton aus Empfindung und geht in Empfindung über. Sein Ausdruck ist glühend, lebhaft und malerisch, ohne doch üppig und schwelgerisch zu werden. Er hat die reichste und doch auch die mäßigste Phantasie. Er ist der wahre Virtuos, bei dem nie die Einbildungskraft mit dem Verstande davonläuft, Räsonnement leitet seine Begeisterung und ruhige Prüfung seine Darstellung.

Auch eine österreichische Aufführung erfolgte noch im Dezember 1789: in Brünn (die Grazer von 1789 scheint zweifelhaft), die aber gegen Dittersdorfs Figaro nicht aufkommen konnte[2]. Das Jahr 1790 bringt außer einer freilich nicht sicher zu datierenden Aufführung in Budapest durch die gräflich Erdödysche Truppe (in einer deutschen Übersetzung von X. Girzik)[3] die zu Soest i. W. (von der Toscani-Müllerschen Gesellschaft, 26. Juni)[4] und besonders zu Berlin, wo die Oper am 20. Dezember in Schröders, auf Neefe fußender Übersetzung in Gegenwart des Königs in Szene ging[5]. Der Erfolg war ganz ungewöhnlich[6], in der Kritik aber wehte zum Teil eine recht scharfe Luft.

Ist je eine Oper mit Begierde erwartet worden, hat man je eine Mozartsche Komposition schon vor der Aufführung mit Posaunenton bis zu den Wolken

[1] Dramaturgische Monate 1790, II 320f. [2] Schatz, S. 280. [3] Schatz, a. a. O. [4] Schatz, S. 283. [5] Schneider, Gesch. d. Berl. Oper, S. 58. In einem Berliner Bericht des Journals der Moden (1791, S. 76) heißt es: „Die Komposition dieses Singspiels ist schön, hie und da aber sehr künstlich, schwer und mit Instrumenten überladen." [6] In zehn Tagen wurde die Oper fünfmal gegeben.

erhoben, so war es eben dieser Don Juan. — Daß Mozart ein vortrefflicher, ein großer Componist ist, wird alle Welt gestehen, ob aber nie was Größeres vor ihm sei geschrieben worden und nach ihm werde geschrieben werden als eben diese Oper quaestionis, daran erlaube man uns zu zweifeln. — Theatralische Musik kennt keine andere Regel, keinen anderen Prüfungsrichter als das Herz, ob und wie sie darauf wirkt, bestimmt alsdann allen Werth derselben. Nicht Kunst in Überladung der Instrumente, sondern das Herz, Empfindung und Leidenschaften muß der Tonkünstler sprechen lassen, dann schreibt er groß, dann kommt sein Name auf die Nachwelt. Gretry, Monsigny und Philidor werden davon Beweise sein. Mozart wollte bei seinem Don Juan etwas Außerordentliches, unnachahmlich Großes schreiben; so viel ist gewiß, das Außerordentliche ist da, aber nicht das unnachahmlich Große! Grille, Laune, Stolz, aber nicht das Herz war Don Juans Schöpfer, und wir wünschten lieber in einem Oratorium oder sonst einer feierlichen Kirchenmusik die hohen Möglichkeiten der Tonkunst von ihm zu bewundern erhalten zu haben als in seinem Don Juan[1].

Ein anderer Kritiker lobt — was in jenen ersten Jahren die Regel war — zwar die Musik, tadelt aber dafür um so schärfer den Text. Er findet, daß in dem Stücke das Auge gesättigt, das Ohr bezaubert, die Vernunft gekränkt, die Sittsamkeit beleidigt werde und das Laster Tugend und Gefühl mit Füßen trete.

Wenn je eine Nation auf einen ihrer Zeitgenossen stolz sein konnte, so sei es Deutschland auf Mozart, den Musikverfasser dieses Singspiels. Nie, gewiß nie wurde die Größe eines menschlichen Geistes fühlbarer, und nie erreichte die Tonkunst eine höhere Stufe! Melodien, die ein Engel erdacht zu haben scheint, werden hier von himmlischen Harmonien begleitet, und der, dessen Seele nur einigermaßen empfänglich für das wahre Schöne ist, wird gewiß mir verzeihen, wenn ich sage: das Ohr wird bezaubert.

Indessen kann er sich der frommen Wünsche nicht entschlagen:

O, daß du deines Geistes Stärke nicht so verschwendet hättest! daß dein Gefühl vertrauter mit deiner Phantasie gewesen wäre und diese dir nicht so unsaubere Stufen zur Größe gezeigt hätten! — Was könnte es dir frommen, wenn dein Name mit Diamantschrift auf einer goldenen Tafel stände — und diese Tafel hinge an einem Schandpfahl!

Spazier, der den „wahren, unerborgten, ungekünstelten Ideenreichthum eines Mozart“ anerkannte[2] und von seinem Don Giovanni sagte, einzelne Arien hätten mehr inneren Wert als ganze Opern Paisiellos[3], bemerkt ein andermal[4]:

[1] Chronik von Berlin IX 132 f., XI 878. [2] Mus. Wochenbl. S. 158.
[3] Mus. Monatsschr. S. 122. [4] Mus. Wochenbl. S. 19.

Das Vergnügen ein Kunstgenie einen seltenen Gang mit Leichtigkeit nehmen zu sehen, wobei man die Ahnung habe, daß es Anderen die ungeheuersten Anstrengungen machen würde, wird Mühe und Arbeit, die sich nur erst wieder durch den Umweg des Studiums in Genuß verwandelt, wenn ein solcher Künstler sich einmal von ganzer Seele anstrengt, wie dies sich vorzüglich auf den Don Juan von Mozart anwenden läßt, in welchem er dem Zuhörer seine Kunst in ganzen Massen zuwirft, und wodurch das vortreffliche Ganze beinahe unübersehbar wird.

Die von ihm verheißene ausführliche Besprechung ist nicht erfolgt. Aufrichtige, bewundernde Anerkennung sprach auch dem Don Giovanni gegenüber B. A. Weber aus, der seit kurzer Zeit in Berlin anwesend war[1]:

Man vereinige tiefe Kenntniß der Kunst mit dem glücklichsten Talent reizende Melodien zu erfinden und verbinde dann beide mit der größtmöglichsten Originalität, so hat man das treffendste Bild von Mozarts musikalischem Genius. Nie kann man in seinen Werken einen Gedanken finden, den man schon einmal gehört, sogar sein Accompagnement ist immer neu. Unaufhörlich wird man ohne Ruhe und Rast von einem Gedanken zum anderen fortgerissen, so daß die Bewunderung des letzten beständig die Bewunderung aller vorhergehenden in sich verschlingt und man mit Anstrengung aller seiner Kräfte kaum die Schönheiten alle fassen kann, die sich der Seele darbieten. Sollte man Mozart eines Fehlers zeihen wollen, so wäre dies wohl das einzige: daß diese Fülle von Schönheiten die Seele beinahe ermüdet und daß der Effekt des Ganzen zuweilen dadurch verdunkelt wird. Doch wohl dem Künstler, dessen einziger Fehler in allzugroßer Vollkommenheit besteht[2].

Indem es beinahe unmöglich sei, bei einer Mozartschen Oper ins Einzelne zu gehen, weil man weder Anfang noch Ende finden könne, hebt er als einige der vorzüglichsten Stücke vor allen die Ouvertüre, das Quartett, das erste Finale, das Sextett und den Schluß der Oper hervor, in welchem das Grausende der Szene so richtig ausgedrückt sei, daß sich wirklich beim Zuhören die Haare sträubten; sodann zum Beweise, daß Mozart auch das Heitere gelinge, den Bauernchor und

[1] Mus. Wochenbl. S. 30f. [2] Ebenso sprach sich Dittersdorf über Mozart gegen Joseph II. aus (Selbstbiogr. S. 176): „Er ist unstreitig eins der größten Originalgenies und ich habe bisher noch keinen Komponisten gekannt, der so einen erstaunlichen Reichthum von Gedanken besitzt. Ich wünschte, er wäre nicht so verschwenderisch damit. Er läßt den Zuhörer nicht zu Athem kommen; denn kaum will man einem schönen Gedanken nachsinnen, so steht schon wieder ein anderer herrlicher da, der den vorigen verdrängt, und das geht immer in einem so fort, so daß man am Ende keine dieser Schönheiten im Gedächtniß aufbewahren kann."

das allerliebste Duett La ci darem la mano, welches eine bezaubernde Melodie habe. Allein das wurde ihm von einem Leser des Blattes, der seine „freimüthigen Gedanken" darin zu äußern pflegte, streng verwiesen[1]:

Sein Urtheil über Mozart ist höchst übertrieben und einseitig. Niemand wird in Mozart den Mann von Talenten und den erfahrnen, reichhaltigen und angenehmen Componisten verkennen. Noch habe ich ihn aber von keinem gründlichen Kenner der Kunst für einen correcten, viel weniger vollendeten Künstler halten sehen, noch weniger wird ihn der geschmackvolle Kritiker für einen in Beziehung auf Poesie richtigen und feinen Componisten halten.

In diesem Sinne sprach sich die Metropole der Intelligenz gern über Mozart aus[2]:

Mozart war ein großes Genie; allein — er hatte eigentlich wenig höhere Cultur und wenig, oder vielleicht gar keinen wissenschaftlichen Geschmack. Er hat in seinen übrigens originalen Theaterstücken zuweilen ganz den Effect, die Hauptsache des Theaters verfehlt; und was nun gar die wahre Bearbeitung des Textes betrifft, so stehe der auf, der mit Gründen sagen kann, daß er den Text durchaus richtig zu behandeln verstanden und daß seine Musik sich immer der Poesie so beigeselle, daß diese nicht wider ihn aufstehen und ihn beim Richtstuhl der Kritik verklagen könne.

Die verschiedenen Auffassungen, wie sie auch an anderen Orten sich geltend machten, mögen hierin so ziemlich ausgesprochen sein; Lob wie Tadel bekunden deutlich, daß man von allen Seiten empfand, es handle sich hier um eine neue Erscheinung von hoher Bedeutung[3].

Im Jahre 1791 folgten zunächst Hannover[4] und Kassel (16. April durch die Großmannsche Truppe)[5], dann München (7. August), wo die Oper zuerst von der Zensur verboten, dann aber auf allerhöchsten Befehl doch noch zugelassen wurde[6]. 1792 wurde sie von der Wäserschen Truppe in Breslau (20. Januar)[7] und Glogau (26. Juli)[8] gegeben, zuvor aber (30. Januar) in Weimar aufgeführt, und

[1] Mus. Monatsschr. S. 130. [2] Mus. Ztg. 1793, S. 127. [3] Jacobi schrieb freilich im Juli 1792 an Herder: „Wir befanden uns höchst langweilig in der gestrigen Oper; das ist ja ein unerträgliches Ding, dieser Don Juan! Gut, daß auch das überstanden ist" (Auserl. Briefw. II, S. 91). [4] Freissauff a. a. O. [5] Schatz, S. 282. [6] Grandaur, Chronik des k. Hof- und Nationaltheaters in München, S. 37. [7] Schlesinger, Gesch. d. Breslauer Theaters, S. 75. [8] Schatz, S. 283.

zwar, wie der Figaro im Jahre 1793, mit mäßigem Erfolg; auch hier brach erst die 1794 aufgeführte Zauberflöte ihren beiden Vorgängerinnen die Bahn[1], und am 30. Dezember 1797 schrieb Göthe an Schiller[2]:

Ihre Hoffnung, die Sie von der Oper hatten, würden Sie neulich im Don Juan auf einen hohen Grad erfüllt gesehen haben; dafür steht aber auch dieses Stück ganz isoliert, und durch Mozarts Tod ist alle Aussicht auf etwas Ähnliches vereitelt.

Am 24. Oktober folgte noch Bremen, 1793 die Hoftheater in Braunschweig, Passau und Münster, zugleich brachte J. Böhm mit seiner Truppe das Werk nach Düsseldorf, Köln und Aachen, sowie Schuch nach Königsberg und im folgenden Jahre nach Danzig. 1794 folgten ferner Oels und Schleswig, 1795 Kiel, Magdeburg und Nürnberg[3]. Die letzte größere Residenz war Stuttgart, wo Don Giovanni am 28. März 1796 in stark burleskem Gewande in Szene ging[4].

Sehr rasch wurde auch die Anerkennung von seiten des Publikums eine allgemeine; es war bald keine deutsche Bühne, von der Don Giovanni nicht dauernd Besitz genommen hätte. In Wien wurde nach Sonnleithners Ermittelungen Don Giovanni bis zum Schluß des Jahres 1863 im ganzen 531mal gegeben[5]; in Prag erlebte die Oper nach Stiepaneks Angabe in den ersten 10 Jahren 116 und nach authentischen Mitteilungen bis 1855 im ganzen 360 Aufführungen[6], in Berlin zählte man bei der fünfzigjährigen Jubelaufführung des Don Giovanni im Jahre 1837 (die auch in Prag[7] und Magdeburg[8] feierlich begangen wurde) mehr als 200 Aufführungen[9]. Zu einer großartigen Huldigung an das Gedächtnis Mozarts gestaltete sich die hundertjährige Jubelfeier am 29. Oktober 1887, welche in

---

[1] Bode, Die Tonkunst in Göthes Leben II, 1912, S. 201. [2] Briefwechsel (Cotta), 4. Aufl. I, S. 352, der Brief Schillers ebenda S. 351. [3] Schatz, S. 281 ff. [4] Krauß, Das Stuttgarter Hoftheater, S. 102. [5] Im alten Kärntnertortheater waren es bis zum 23. Januar 1869 356, im neuen, am 25. Mai 1869 eröffneten Hofoperntheater bis 9. März 1890 117, also im ganzen 473 Vorstellungen. [6] Kulhanek, Bohemia 1887, Nr. 278, Beil. Bis zum Mai 1890 waren es in Prag 556 Aufführungen, bis März 1892 560. [7] AMZ XXXIX 800. [8] AMZ XL 140. [9] AMZ XXXIX 810 f. Bis zum Mai 1890 zählte Berlin am Kgl. Theater 523 Aufführungen. Am 12. Juni 1902 wurde die 600. Aufführung im Kgl. Opernhause durch eine Festvorstellung gefeiert. MBM 1902, H. 14, S. 137. Schatz, S. 281.

ganz Deutschland durch Festaufführungen des Don Giovanni begangen wurde. Die Berliner Aufführung war die 497ste, die beiden Prager (in italienischer und deutscher Sprache) die 534 und 535ste. Wien brachte zum Jubeltage die Oper mit der neuen Übersetzung von **Kalbeck**.

In **Paris** lernte man sie zuerst im Jahre 1805 kennen, in einer wahrhaft entsetzlichen Entstellung und Verstümmelung, deren Urheber **C. Kalkbrenner** war; es genügt zur Charakteristik, daß das Maskenterzett mit dem Text Courage, vigilance, Adresse, défiance, Que l'active prudence Préside à nos desseins von drei Gensdarmen gesungen wurde. Dazu kam noch eingelegte Musik von Kalkbrenner, und doch gefiel dies Machwerk eine Zeitlang[1]. Im Jahre 1811 wurde Don Giovanni zuerst in seiner ursprünglichen Gestalt von den Sängern der italienischen Oper gegeben und hat sich seitdem auf dieser Bühne lebendig erhalten[2]. Endlich wurde Don Juan französisch bearbeitet durch **Castil-Blazes** Bemühung[3], der schon 1822 in Lyon, darauf 1827 in Paris im Odeontheater damit einen Versuch gemacht hatte, 1834 auch in der Académie de musique mit trefflicher Besetzung, glänzend ausgestattet, neuerdings dem Original getreuer[4] zur Aufführung gebracht. In neuer Bearbeitung[5] kam die Oper 1866 auf dem Théâtre lyrique unter **Carvalhos** Leitung zur Darstellung.

In **London** bahnte der große Erfolg des Figaro auch dem Don Giovanni den Weg; er wurde am 12. April 1817 im King's Theatre zum ersten Male aufgeführt und wird seitdem auch hier zu den Hauptleistungen der italienischen Oper gezählt. Der Beifall, den die erste italienische Vorstellung fand, war so groß, daß der Besitzer vom Covent-Garden-Theater eine englische Bearbeitung veranlaßte, die am 20. Mai desselben Jahres in vorzüglichster Weise aufgeführt keinen geringen Erfolg hatte[6].

---

1 Castil-Blaze, L'Académie impér. de mus. II 98f. 2 Molière musicien I 321f. Sievers, Cäcilia IX 208f. Agn. Schebest, Aus dem Leben einer Künstlerin, S. 202f. 3 A. a. O. I 268f., 323. L'Académie impér. de mus. II 241f. 4 AMZ 1866, 192f. Im allgemeinen vgl. Schatz, S. 284f. Freissauff, S. 161f. Auch AMZ 1870, 147f., 289f. 5 Don Juan, opéra en 2 actes et 13 tableaux. Édition du Théâtre lyrique. 6 Der Titel lautete hier The Libertin. Der Übersetzer war **Pocock**, der Bearbeiter der Musik Sir H. R. **Bishop**; Schatz, S. 284. Musical Times 1887, S. 593f.

Während Don Giovanni so im Norden, auch in Amsterdam (1794), Reval (1797), Petersburg, Kopenhagen (1807) und Stockholm (1813) heimisch wurde, hat er in Italien trotz wiederholten Versuchen keine allgemeine und warme Teilnahme beim Publikum finden können, wenngleich eine Anzahl von Kennern ihm eine gewisse ehrende Anerkennung nicht versagte. Den ersten Versuch machte Florenz 1792. Über den Erfolg wissen wir nichts; 1817 und 1818, wo die Oper verstümmelt und entstellt gegeben wurde, blieb er völlig aus. Doch fand die Oper später (1834) in ihrer wahren Gestalt großen Beifall[1]. 1811 kam sie, sorgfältig einstudiert und im Original, nach Rom und errang einen Achtungserfolg. Man fand, es sei una musica bellissima, superba, sublime, un musicone, aber eigentlich nicht del gusto del paese, die vielen stranezze möchten wohl sehr schön sein, aber man sei eben nicht daran gewöhnt[2]. Ähnlich war der Eindruck 1812 in Neapel[3]. Dauernd war der Erfolg beide Male nicht. In Mailand wurde 1814 ebensoviel gepfiffen als geklatscht, wiederholte Vorstellungen fanden dagegen mehr Teilnahme[4]. In Turin soll die Oper 1815 trotz schlechter Darstellung gefallen haben[5]. 1818 folgte Bologna[6], 1821 Parma mit mittelmäßigem Ergebnis[7]. In Genua gefiel das Werk den Kennern, aber dem Haufen gar nicht[8], und in Venedig (1833) errang es auch erst im Laufe der Zeit ein bescheidenes Ansehen[9]. Bezeichnend ist der Ausspruch einer späteren Sängerin: Non capisco niente a questa musica maledetta[10]! Dagegen steht freilich Rossinis Antwort auf die Frage, welche von seinen Opern ihm die liebste sei: Vous voulez connaître celui de mes ouvrages que j'aime le mieux: eh bien c'est Don Giovanni[11]. In Spanien gelangte Don Giovanni erstmals 1894 zu Madrid zur Aufführung[12].

Neun Jahre früher, 1825, veranlaßte da Ponte Garcia, der

[1] AMZ XX 489. Freissauff, S. 166 f. Schatz, S. 285. 1857 pfiff man dort die „veraltete hyperboreische Musik" so gründlich aus, daß die Wiederholung unterblieb. J II[4] 375. [2] AMZ XIII 524 f. Stendhal, Vie de Rossini p. 6 f. [3] Florimo IV 364. AMZ XIV 786 f., XV 531. [4] AMZ XVI 859 f. Cambiasi, La Scala notiert 1814 einen esito buonissimo, p. 304. [5] AMZ XVIII 232. [6] Schatz, S. 285. [7] Ferrari, p. 62. [8] AMZ XXVI 570. [9] AMZ XXV 639. [10] Scudo, Crit. et litt. mus. I 191. Ähnlich AMZ XXV 869 f. [11] P. Viardot, Manuscr. autogr. du Don Giovanni, p. 10. Rossinis Antwort fällt in die Zeit nach seiner Ankunft in Paris, 1823, wo er häufig mit seiner Kunst gegen Mozart ausgespielt wurde. [12] Schatz, S. 286.

damals in New-York italienische Opernvorstellungen gab, den Don Giovanni daselbst aufzuführen[1]. Die Oper fand trotz argen Störungen[2] warmen Anklang, und da Ponte, der den reichen Erlös seiner Textbücher in der Lotterie einsetzte, trug dabei noch einen ansehnlichen Gewinn davon[3].

---

1 Da Ponte, Mem. III 1, p. 43 f. Scudo, Crit. litt. mus. I 178. 2 Im ersten Finale ging alles drunter und drüber, so daß schließlich Garcia, der den Don Giovanni vortrefflich gab, mit dem Degen in der Hand Ruhe gebot und rief, man möge ein Meisterwerk nicht so verhunzen. Man fing darauf wieder an und brachte das Finale glücklich zu Ende (Castil-Blaze, Molière mus. I 329 f.). Ein Freund da Pontes, der in der Oper sonst regelmäßig einschlief, versicherte ihm, eine solche Oper lasse ihn auch die Nacht darauf noch nicht schlafen (Mem. III 1, p. 54). 3 Mem. III 1, p. 58.

Don Giovanni

Es ist ein beredtes Zeugnis für da Pontes feinen Instinkt für Mozarts Persönlichkeit, daß er ihm den Stoff des Don Giovanni vorschlug. Diese Gestalt hat die Dichtung aller Länder seit mindestens drei Jahrhunderten bis auf den heutigen Tag aufs lebhafteste beschäftigt, ein Beweis dafür, daß ihr Problem gleich dem des Faust an die Grundfragen des menschlichen Daseins rührt. Liegt dem Faust das Ringen um einen höheren Lebensinhalt, das Streben nach Erlösung zugrunde, so ist das Reich Don Juans allein die Welt der Sinne, der äußersten Bejahung des irdischen Lebenstriebs, der keine außer ihm selbst liegenden Werte kennt. Er weiß nichts von jenem „strebend sich bemühen" Fausts, sondern nur von dem „Sein oder Nichtsein" des Renaissancemenschen, und es ist deshalb auch kein Zufall, daß die dramatische Behandlung des Stoffes vom katholischen Süden Europas ausgegangen ist, wo die mittelalterliche Lehre von der Sündhaftigkeit alles Fleisches von Anfang an die schärfste Reaktion des natürlichen Lebenstriebs hervorgerufen hat.

Ein geschichtlicher Vorgang hat sich als Grundlage des Stoffes bis jetzt nicht feststellen lassen[1]. Sage und Legende haben offenbar das meiste dazugetan, und zwar sowohl das schon dem Mittelalter vertraute und dann in der Renaissance mit einem besonderen Nimbus umgebene Bild des zügellosen Sinnenmenschen, als die uralte

---

[1] Das Hauptstück der Literatur über die dichterische Seite ist A. Farinelli, Don Giovanni, Giornale storico della letteratura italiana, Turin-Rom, Bd. 27, 1896, S. 1 ff. Vgl. außerdem K. Engel, Die Don-Juan-Sage auf der Bühne, Dresden-Leipzig 1887. G. de Bévotte, La légende de Don Juan, Paris 1911. Über den Ursprung der Sage vgl. die Aufsätze von Zeidler und Bolte in Kochs Zeitschrift f. vergleichende Literaturgesch. N. F. Band 9 und 13, sowie Th. Schröder, Die dramat. Bearbeitungen der Don Juan-Sage, Zeitschr. f. roman. Philol., 36. Beiheft, Halle 1912. Über die neuere Zeit vgl. H. Heckel, Das Don-Juan-Problem in der neueren Dichtung, Stuttgart 1915.

Sage von dem als Rächer eines Frevels als Statue wiederkehrenden Toten. Beide Motive erscheinen erstmals vereint in dem 1630 gedruckten El Burlador de Sevilla, y combidado de pietra von dem Mönch und Klosterprior Tirso de Molina (Pseudonym für Gabriel Tellez), dessen Verfasserschaft neuerdings freilich stark angezweifelt wird[1]. Die Komödie ist bei allen dichterischen Vorzügen im einzelnen ein merkwürdiges Zwitterwerk. Don Juan selbst wächst zwar schon weit über die Rolle des schlechthin ruchlosen Frevlers hinaus; er zeigt auch im Verbrechen wirkliche Größe und ist ebenso furchtlos wie ritterlich. Auch menschlich wahre Züge fehlen nicht, wie sein inneres Schwanken vor dem entscheidenden Mahle in der Grabkapelle. Erst als er seines Endes gewiß wird, verläßt ihn seine Kraft, und er bittet in vergeblicher Reueanwandlung um einen Beichtiger. Hier bricht die religiös-moralische Tendenz des Stückes unverhüllt hervor. Sie kommt auch in der Gestalt des Komthurs (Don Gonzalo de Ulloa genannt) zum Ausdruck, der hier bereits nicht mehr als Rächer eines ihm persönlich zugefügten Frevels, sondern als Werkzeug der sittlichen Weltordnung auftritt.

Don Juans Diener Catalinon ist der Gracioso des Stückes, seinem Herrn treu ergeben und doch mit dessen Treiben keineswegs einverstanden. Seine Komik ist viel zurückhaltender als die des späteren Leporello und vor allem seine Hasenfußnatur noch nicht mit dem späteren Behagen betont.

Was die Frauengestalten betrifft, so ist zunächst zu bemerken, daß es Don Juan allen gegenüber lediglich auf die Befriedigung seines männlichen Egoismus ankommt. Die Dämonie des elementaren Sinnenmenschen fehlt ihm noch völlig. Ohne jeden Skrupel, rein aus Freude am Verführen geht er zu Werke. Aber auch bei den Frauen kann weder von Leidenschaft noch von Liebe gesprochen werden; er gewinnt sie teils durch Täuschung, teils durch Heiratsversprechen. Donna Anna tritt kaum hervor, hinter der leidenschaftlichen Tisbea mag man immerhin einige Züge Elviras erkennen, wogegen in dem ländlichen Paare Aminta und Patricio Zerline und Masetto schon deutlich vorgebildet sind. Freilich stehen alle diese Nebenfiguren mit

---

1 Besonders von Farinelli a. a. O., dagegen Bévotte a. a. O. Gestützt auf die zweite erhaltene Fassung des Stückes mit dem Titel Tan largo me lo fiáis? versucht Schröder die Autorschaft sogar Calderon zuzuschreiben. In deutscher Übersetzung von H. Ossig liegt der Burlador in Reclams Univ.-Bibl. Nr. 3569 vor.

der Haupthandlung nur in losem Zusammenhang, ebenso wie die Herzogin Isabella, die gleichfalls der späteren Elvira einige Züge geliehen hat. Der Marquis de la Mota, Donna Annas Bräutigam, ist später mit dem Herzog Oktavio zu einer Gestalt zusammengeflossen; dieser erhält hier zum Schlusse die Hand Isabellas, die ursprünglich dem Don Juan zugedacht war.

Der Gang der Handlung enthält bereits die Hauptzüge des späteren Librettos, die Ermordung des Komthurs, die ländliche Hochzeit nebst der Verführung der Braut, die Inschrift auf dem Grabmal und schließlich die Einladung und den Besuch der Statue bei Don Juan, nur daß der Komthur nach dem Mahle in Don Juans Hause diesen noch zu einem weiteren in seiner Gruftkapelle auffordert, wo ihm Skorpionen, Schlangen und essigsaure Galle aufgetischt werden und statt der Tafelmusik ein Bußgesang ertönt; darnach erfolgt das Strafgericht, worauf das Ganze mit Catalinons Bericht und der Vermählung der beiden Paare schließt.

Von Spanien kam der Stoff zunächst nach Italien, und zwar nach Neapel, wo 1652 ein Convitato di pietra, rappresentazione in prosa von Onofrio Giliberti gedruckt wurde. Das Buch ist verschollen und damit auch sein Verhältnis zum Burlador wie zu den Späteren gänzlich im Dunkeln. Wir wissen nicht einmal, ob ihm nicht das gleichnamige, nach dem Tode des Dichters (1650 oder 1651) gedruckte Stück von Andrea Cicognini (der Druck stammt aus dem Jahre 1671) zeitlich voranging. Beide waren offenbar richtige commedie dell'arte und verzerrten den Stoff ins Burlesk-Komische. Der Gang der Handlung wurde in rohen Zügen übernommen, alles Erhabene und besonders Religiöse getilgt und der Schwerpunkt auf den als Diener des Helden auftretenden Arlecchino und seine Späße verlegt. Eine neue Bearbeitung erfuhr der Stoff durch Andrea Perrucci, die aber gleichfalls verschollen ist (1678)[1].

Ob die beiden französischen Versdramen mit dem Titel Le festin de pierre[2] ou le fils criminel von Dorimond (1658) und de Villiers (1659) mit Giliberti zusammenhängen, ist zweifelhaft, obwohl de Villiers von einer Übersetzung aus dem Italienischen spricht; jedenfalls sind sie beide Absenker des Geistes der italienischen commedia

[1] Was es mit dieser »opera tragica in prosa« für eine Bewandtnis hat, bleibt dunkel. Zum mindesten macht es diese Bezeichnung sehr zweifelhaft, daß es sich um eine Oper handelt. [2] Über diesen Titel vgl. Schröder, S. 131.

dell'arte, und zwar ziemlich grobschlächtige; nach wie vor sind die lockeren Streiche des Herrn und besonders die tollen Späße des Dieners die Hauptsache[1].

Am 15. Februar 1665 wurde im Theater des Palais Royal Dom Juan ou Le festin de Pierre von Molière aufgeführt (zuerst gedruckt in den Œuvres von 1682), die erste Prosakomödie des Dichters. Molière hat wahrscheinlich den Burlador und mit Sicherheit die italienische Stegreifposse mit ihren beiden französischen Ablegern gekannt, aber diese Vorbilder treten stark vor dem neuen Geiste zurück, den er dem Stoffe eingehaucht hat. Er ist insofern ein echtes Erzeugnis des Geistes der Ära Ludwigs XIV., als das Grundwesen seines Helden nicht das sinnliche Triebleben, sondern der konsequenteste Rationalismus ist. Er ist der Typus des damaligen Kavaliers: furchtlos, ein vollendeter Beherrscher der ganzen höfischen Konvention, aber eine kalte und vor allem egoistische Verstandesnatur, die weder Sinnlichkeit noch Leidenschaft noch Gemüt kennt. Sehr bezeichnend ist, daß er nicht bloß Gotteslästerer ist wie seine Vorgänger, sondern Gottesleugner. Die Frömmigkeit ist ihm nur Heuchelei und ein gutes Mittel, seine Zwecke zu erreichen. Dadurch büßt natürlich seine Einladung an die Statue viel von ihrer dramatischen Wucht ein; sie wirkt in seinem Munde als ein zynisches Spiel, nicht als die Herausforderung der überirdischen Mächte durch einen Menschen, dessen dämonischer Trieb schließlich keine Grenzen mehr kennt. Und überhaupt, was sollen alle die phantastischen und romantischen, kurz die irrationellen Züge in diesem rationalistischen Tendenzdrama? Echt französisch ist die Auseinandersetzung mit dem Überirdischen in der Gestalt der verschleierten Frau, die dem Helden am Schluß das Gericht verkündet und sich dann plötzlich in die Allegorie der Zeit mit der Sense verwandelt. So hat Molière zwar zum ersten Male seit dem Burlador den Stoff psychologisch wieder vertieft und das derbe und lockere Wesen seiner letzten Vorgänger beseitigt, ist aber dabei in dem neuen Charakterdrama, das er schuf, mit wesentlichen Zügen dieses Stoffes selbst in einen unheilbaren Konflikt geraten.

[1] Neu ist die Figur des Pilgers (Eremiten), die sich auch in Molières Pauvre und in den deutschen Volksschauspielen findet. Noch in Mozarts Oper wurde diese Szene lange eingelegt, so von Schikaneder in seiner Wiener Aufführung von 1792, Heckel S. 12. Neu ist auch das abstoßende Verhältnis des Helden zu seinem Vater Don Alvaro.

Dom Juans Diener Sganarelle, der merkliche Züge des italienischen Arlecchino trägt, ist insofern ebenfalls vertieft worden, als Molière mit ihm eine Kontrastfigur zu seinem Helden anstrebt. Denn Sganarelle räsonniert ebenso moralisch, wie jener unmoralisch, und ist derselbe Egoist, nur ein feiger[1]. Von den Frauen tritt Donna Anna ganz zurück; ihre Verführung, sowie die Ermordung des Komthurs wird nur erzählt. Dagegen ist die Figur der Donna Elvira recht eigentlich Molières Werk, vor dem alle früheren Ansätze verblassen. Dom Juan hat sie aus dem Kloster entführt und geheiratet, bald darauf aber wieder verlassen. Nun reist sie ihm nach, lernt jedoch dabei sein eigentliches Wesen kennen und beschließt, ins Kloster zurückzukehren. Vorher aber sucht sie den Ungetreuen nochmals auf, nicht um ihm Vorwürfe zu machen, sondern um ihn zur Umkehr zu veranlassen und vor dem Untergang zu bewahren. Dieser Zug von Hoheit und entsagender Liebe trägt das Zeichen des großen Dramatikers, ohne freilich die Grundschäden des Werkes beseitigen zu können. Neben ihr stehen als Rächer ihrer Ehre ihre beiden Brüder Dom Carlos und Dom Alonse, die jedoch während des Stückes nicht zur Ausführung ihrer Tat gelangen.

Daß die grimmige Satire sofort gefühlt wurde, lehrt die Tatsache, daß das Stück es weder über fünfzehn Aufführungen hinausbrachte, noch auch zu Molières Lebzeiten gedruckt wurde. Erst die Bearbeitung in Alexandrinern, die 1677 Thomas Corneille vornahm, hielt sich auf der Bühne; sie hat die anstößigsten Stellen, besonders den Schluß, beseitigt[2]. Der vorläufig letzte französische Don Juan, Rosimonds Nouveau festin de Pierre ou l'Athée foudroyé, ist dichterisch durchaus unselbständig und wertlos[3].

Das übrige Europa ist zunächst von den genannten Franzosen, besonders von Molière, abhängig. 1676 wurde in London The Libertine von Thomas Shadwell aufgeführt, der auf Molière und Rosimond beruht. Der Erfolg war groß, aber der Gesamteindruck doch so schrecklich as to render it little less than impiety to re-

[1] Sein Jammerruf bei Dom Juans Tod: »Mes gages! mes gages!« erregte schon bei der ersten Aufführung starken Anstoß. Über das Ganze vgl. M. J. Wolff, Molière, München 1910, S. 346 ff. [2] Das Original erschien erst 1841 im Odeon und 1847 im Théâtre français wieder auf der Bühne. [3] Die Handlung ist hier vorsichtshalber in die heidnische Zeit verlegt, um den „Atheisten" ungestraft prahlen lassen zu können.

present it on the stage[1]. Auch in Holland finden sich mehrere Stücke, deren Abkunft von den Franzosen mehr oder minder deutlich ist (so von Adrian Reys 1699, van Maaler 1719 u. a.[2]). Zur selben Zeit führte Johannes Velten 1690 zu Torgau eine deutsche Übersetzung auf, unter dem Titel „Don Juan oder Don Pedro Totengastmahl"[3]. Von da an bürgerte sich der Stoff sehr bald auch in Deutschland ein und wurde namentlich bei den improvisierenden Schauspielertruppen beliebt. So trat der berühmte Hanswurst Gottfried Prehauser[4] 1716 als Don Philippo im steinernen Gastmahl auf; es war sein erster dramatischer Versuch in Wien[5]. Außerdem wurde bis 1772 zu Wien in der Allerseelenoktav regelmäßig ein „Don Juan oder das steinerne Gastmahl" aufgeführt[6]. Der Inhalt beider Stücke ist leider verschollen. Bei Prehauser wird man mit Recht an eine der volkstümlichen burlesken Stegreifkomödien denken, wie sie damals in Wien im Schwange waren. Ähnlichen Geistes war wohl der „Schrecken im Spiegel ruchloser Jugend oder das Lehrreiche Gastmahl des Don Pedro", das sich 1735 als „den meisten sattsam bekannt" auf dem Spielplan der Neuberin findet. Auch die Ackermannsche Truppe verzeichnet 1742 ein Nachspiel Don Juan. 1752 führten die „kgl. polnischen und kurfürstl. sächsischen Hofkomödianten" in Dresden ein Stück nach Molière auf mit dem echt rationalistischen Titel „Das steinerne Totengastmahl, oder die im Grabe noch lebende Rache, oder die aufs höchste gestiegene, endlich übel angekommene Kühn- und Frechheit". 1766 feierte Schröder in Hamburg als Sganarelle große Triumphe[7], was auf eine Bearbeitung Molières hindeutet. Erhalten ist uns von den Volksschauspielen des 18. Jahr-

---

1 D. Erskine Baker, Biographia Dramatica, London 1782, II 188. 2 J. Te Winkel, Tijdschrift I 107 ff. 3 C. Heine, Johannes Velten, Halle 1887, S. 37. 4 I 872 f. 5 Dieser Don Philippo tritt zwar bei Dorimond und de Villiers ebenfalls auf, aber als ernste, dem späteren Don Ottavio entsprechende Gestalt. Man hat daraus schon Schlüsse auf die Quellen des verlorenen Wiener Stücks ziehen wollen. Indessen wie käme Prehauser zu dieser ernsten Rolle? Sollte sich hinter dem hochtönenden Namen nicht die Wiener komische Gestalt des Lipperl verbergen? Vgl. auch Müller, Abschied, S. 63. Farinelli, p. 63. Werner, Der Laufner Don Juan, in Litzmanns Theatergesch. Forschungen III, 1891, S. 72 ff. 6 Sonnenfels, Ges. Schr. III 139. Nach Pohl bei J II[4] 389 hieß der Titel: Das steinerne Gastmahl oder die redende Statue samt Arie, welche Hanswurst singet, nebst denen Versen des Eremiten und denen Verzweiflungsreden des Don Juans bei dessen unglückseeligem Lebens-Ende. 7 Meyer, L. Schröder I 153; II 2, 55, 144.

hunderts nur der sog. Laufner Don Juan, der die Sage in recht grobschlächtiger Komik behandelt[1]. Kinder desselben Geistes sind die zahlreichen Puppenspiele derselben Zeit aus Augsburg, Ulm, Straßburg und anderen Städten[2]. Titel wie „Don Juan oder der vierfache Mörder oder das Gastmahl um Mitternacht auf dem Kirchhof"[3] sprechen für sich. Natürlich wird Hanswurst dabei zur Hauptperson. Der Zusammenhang mit den älteren französischen Stücken ist klar, namentlich im Hinblick auf die regelmäßig auftretende Eremitenszene; ob freilich eine unmittelbare Benutzung von Dorimond und de Villiers vorliegt, ist fraglich. Der letzte Ausläufer dieser volkstümlichen Don-Juan-Stücke ist die Komödie „Dom Juan oder der steinerne Gast nach Molière und dem Spanischen des Tirso de Molina bearbeitet mit Kaspars Lustbarkeit", die der Direktor des Leopoldstädter Theaters in Wien, Karl Marinelli, von 1783 bis 1821 81 mal zur Aufführung brachte[4].

In Spanien taucht 1725 eine neue Bearbeitung auf unter dem Titel No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague, y convidado de piedra von Antonio de Zamora, ein ziemlich locker gefügtes Stück, das den Helden zu einem gewöhnlichen Theaterbösewicht macht und für da Ponte ganz ausscheidet[5].

Auch in Italien erfreute sich der Stoff in Komödiengestalt andauernd größter Beliebtheit. Kein Geringerer als Goldoni faßte den Entschluß, die nach seiner Ansicht schlechten italienischen und französischen Stücke durch ein besseres zu ersetzen[6]. Er tat es wie Molière, nur nicht mit demselben Erfolg, in seinem 1736 zu Venedig aufgeführten Don Giovanni Tenorio ossia il Dissoluto in durchaus rationalistischem Sinne, d. h. er machte eine Komödie des vernünftigen, praktischen Lebens daraus, in der weder für die Leidenschaft noch für das Wunderbare Platz ist; wird doch der Held am Schluß einfach vom Blitze erschlagen, und die Einladung der Statue fehlt gänzlich. Das Derb-Burleske ist zwar ausgemerzt, aber auch jede tiefere Idee.

[1] Don Joann, ein Schauspill in 4 Aufzigen. Verfaßt von Herrn appen Beter Metastasia. K. K. Hofboeten. Vgl. Werners genannte Schrift. Metastasio ist natürlich bloß ein Aushängeschild fürs Publikum. [2] Scheible, Das Kloster III 699 ff. Engel, Deutsche Puppenkomödien, 3. Bd., 1875. [3] Ein Stück daraus bei Engel a. a. O. [4] J. Zeidler, Die Ahnen Don Juans, Wiener Ztg. 1886, Nr. 135. [5] Inhalt bei Bulthaupt, Dramaturgie der Oper I 164 f. [6] Memorie I 29, p. 163.

Mit der koketten Gestalt der Elisa, der mißglückten Zerlinenfigur des Stückes, wollte Goldoni außerdem seine Privatrache an der ihm untreu gewordenen Schauspielerin Passalacqua nehmen[1] — kurz, das Stück gehört zu den schwächsten des Dichters. Trotzdem hat es, dank seinem Ansehen, den späteren Libretti verschiedene Züge geliehen. So wird Isabella (Elvira) von Don Giovanni vor der ersten Forderung zum Duell für wahnsinnig erklärt. Auch ist Donna Anna dem Ottavio ohne sonderliche Neigung verlobt und empfindet zeitweise entschiedene Sympathie mit Don Giovanni, Don Ottavio aber ist schon ganz der schwankende, passive Charakter, den wir aus dem Libretto kennen[2]. Auch dessen Untertitel il dissoluto stammt von Goldoni.

Inzwischen hatte der Stoff auch die Opernbühne erobert[3]. 1713 ging auf dem Pariser Theater de la Foire Le Festin de Pierre in drei Akten und en vaudevilles sans prose in Szene[4]; es war offenbar eine jener Vaudevillekomödien mit Musik, wie sie Le Sage aufzuführen liebte[5]. Der Komponist war Le Tellier. Trotz dem Beifall des Publikums wurde das Stück wegen der Darstellung der Hölle am Schluß zuerst verboten, aber dann wieder freigegeben[6]. Die Behandlung des Stoffes geschah ganz im Stile der Komik jener Vorläufer der opéra comique. Auf der italienischen Opernbühne dagegen taucht Don Giovanni zuerst in der 1734 von A. Mingottis Truppe aufgeführten Oper La pravità castigata auf[7]. Der Komponist war Eustacchio Bambini, der Text ein höchst lockeres Gebilde im Geiste der volkstümlichen Stegreifposse[8] und arbeitete sehr viel mit grobem Maschinenspektakel. 1746 führte Colin Restier im Theater de la Foire Laurent ein Ballett Le grand festin de Pierre auf, von dem wir aber nur den Titel kennen. Dagegen ist uns das Ballett Don Juan, das 1761 im Wiener Kärntnertortheater in Szene ging, vollständig erhalten. Der Text stammt von dem damaligen Ballettmeister Gasparo Angiolini, die Musik von Gluck. Die frühere abfällige Ansicht über die Behandlung als Ballett ist der neuerdings erkannten Bedeutung Noverres und seines Kreises entsprechend zu revidieren.

---

[1] Mem. a. a. O. [2] Farinelli, p. 77. Bulthaupt S. 162f. [3] Perruccis opera tragica (s. o.) mag als ganz unsicher aus dem Spiel bleiben. [4] Dictionn. des theatres II 540f. [5] I 639ff. [6] Mém. sur les spectacles de la foire I 153f. [7] E. H. Müller, A. und P. Mingotti, Dresden 1917, S. 8 und CXXXIVf. Daß A. Mingotti der Dichter gewesen, ist durch nichts bewiesen. [8] A. Rille, Gesch. des Brünner Stadttheaters, Brünn 1885, S. 28ff.

Auch Angiolini bezeichnet seinen Don Juan als »Ballett Pantomime dans le goût des anciens« und verlangt in Charakteren und Handlung Einfachheit und Größe[1]. Die Handlung ist denn auch auf das allerknappste Maß zusammengezogen. Von Frauen tritt überhaupt nur Donna Anna auf, hier die Geliebte Don Juans und die Nichte des Komthurs. Der erste Teil enthält ein Ständchen Don Juans vor Donna Annas Hause und die Ermordung des Komthurs, der zweite ein Fest bei Don Juan mit der Erscheinung der Statue, die ihrerseits den Helden zu sich einlädt, der dritte die Bekehrungsversuche des Komthurs und Don Juans Untergang, der vierte seine Peinigung durch die Furien und seine schließliche Vernichtung durch das höllische Feuer. Diese Fassung vereinfacht gewiß die Handlung auf das äußerste, entzieht damit freilich aber auch der Charakteristik des Helden die wesentlichsten Züge und drückt außerdem Donna Anna zur Sklavin seines Willens herab. Dank der Musik Glucks drang das Werk sehr bald ins Ausland, nach Paris und besonders nach Italien, wo es in Parma, Turin, Neapel und Mailand zur Aufführung gelangte[2]. Ein weiteres Don-Juan-Ballett, höchstwahrscheinlich von Fr. L. Schröder verfaßt, führte die Ackermannsche Truppe im Jahre 1769 auf[3].

Von den siebziger Jahren an werden die italienischen Bühnen von »convitati di pietra« geradezu überflutet, ein deutlicher Beweis für die Beliebtheit, deren sich der Stoff hier erfreute. Der erste war das Dramma tragicomico, auf einen Text von Filistri von V. Righini komponiert, das 1776 in Prag und 1777 in Wien aufgeführt wurde. Es beginnt nach älteren Vorbildern mit der Errettung Don Giovannis und seines Dieners Arlecchino durch ein Fischerpaar aus den Fluten. Dann folgt Don Giovannis Angriff auf die Ehre der hier zwangsweise dem Duca Ottavio vermählten Donna Anna und die Ermordung des Komthurs, worauf Donna Anna dem Mörder Rache schwört. Don Giovanni beschließt zu fliehen, wird aber von der durch ihn verführten Isabella verfolgt, die bei Don Alfonso auf seine Bestrafung dringt. Nach einem vergeblichen Versuch, Donna Anna umzustimmen, läßt Don Giovanni durch Arlecchino die Statue zu Gast laden. Das Mahl verläuft mit einem Toast Don Giovannis auf das Publikum und Arlecchinos auf die schönen Mädchen, dann erscheint die Statue

[1] R. Engländer im Gluckjahrbuch I 1913, S. 71f. M. Arend, Das Szenarium zu G.s Ballett Don Juan, NZfM 1905, S. 293ff. [2] Farinelli, p. 260. [3] Meyer, Schröder II 2, 55, 144.

und lädt Don Giovanni zu sich ein. Bei dieser Zusammenkunft im Trauerzimmer erfüllt sich sein Geschick. Anna und Alfonso werden davon benachrichtigt, Don Giovanni wird in der Hölle von den Furien gepeinigt.

Dieses Libretto mischt seriöse und Buffozüge bunt durcheinander. Ein weiterer Convitato di pietra, 1777 in Venedig mit der Musik von Gius. Calegari aufgeführt, ist nur dem Namen nach bekannt[1], ebenso wie das Werk von Gioach. Albertini (Venedig 1784). Dagegen griff der Dichter G. B. Lorenzi in seinem für Giac. Tritto geschriebenen Libretto (Neapel 1783) auf die alte Fassung von Cicognini zurück und verstattete der Figur des Pulcinella einen breiten Raum[2].

Ihren Höhepunkt erreichte die Begeisterung der Italiener für den Don-Juan-Stoff aber im Jahre 1787. Göthe berichtet noch 1815 seinem Freunde Zelter, er habe es seinerzeit in Rom erlebt, „daß eine Oper Don Juan (nicht der Mozartische) vier Wochen alle Abende gegeben wurde, wodurch die Stadt so erregt ward, daß die letzten Krämersfamilien mit Kind und Kegel in Parterre und Logen hauseten, und Niemand leben konnte, der den Don Juan nicht hatte in der Hölle braten, und den Gouverneur, als seligen Geist, nicht hatte gen Himmel fahren sehen"[3]. Auf welches Werk sich diese Worte beziehen, ist nicht mit völliger Sicherheit zu erweisen. Denn im Herbst 1787 wurde im Teatro della Valle eine einaktige Farce Il convitato di pietra (nach Lorenzi) mit der Musik von Vinc. Fabrizi aufgeführt[4]. Aus dem Karneval desselben Jahres ist ferner ein Nuovo convitato di pietra aus Venedig bekannt[5]. Der Dichter ist verschollen, der Komponist war Franc. Gardi; der Text ist wiederum eine ziemlich rohe Farce. Der Zusatz nuovo weist indessen auf ein früheres, besonders erfolgreiches Stück hin, und das war aller Wahrscheinlichkeit nach der Convitato di pietra von Gius. Bertati und Giov. Gazzaniga, der im Januar 1787 im Theater von S. Moisè in Venedig aufgeführt worden war[6] und von allen Bearbeitungen den größten Erfolg zu verzeichnen hatte. Vorangegangen war ihm ein Capriccio drammatico, die Umarbeitung eines Bertatischen Vorspiels La novità vom Jahre 1775.

[1] Wiel, Teatri musicali, p. 331. [2] Florimo, Scuola musicale IV 74. [3] Briefwechsel I 406 f. In der Italienischen Reise steht auffallenderweise kein Wort davon. [4] Vgl. A. Schatz, Giov. Bertati, Vj V 261. [5] Wiel p. 403. [6] Schatz S. 260.

Der Operndirektor Policastro teilt in diesem Vorspiel seinem Personal mit, daß er dem deutschen Publikum zuliebe etwas Neues bringen wolle, die einaktige Komödie vom steinernen Gast. Gegen diese Absicht sucht ein vornehmer Gönner des Theaters die Spieler einzunehmen, und wirklich wollen alle aus der Probe davonlaufen. Da droht er ihnen mit Nichtzahlung des Honorars, und nun geht unter allerlei Späßen die Probe von statten.

Diesem Vorspiel folgt dann als zweiter Akt eben der Convitato di pietra, dessen Dichter, obwohl nicht ausdrücklich angegeben, doch sicher gleichfalls Bertati ist. Man sieht, das Vorspiel stellt eine jener Parodien auf den Theaterbetrieb dar, die in der opera buffa besonders beliebt waren. Die Musik dazu stammte, von einigen Einlagen abgesehen, von Giov. Valentini, die zum steinernen Gast von Gazzaniga[1]. Das Werk verbreitete sich sehr bald über Italien, es kam rasch nach Varese, Bologna, Ferrara, Bergamo, Mailand und Lucca. 1791 wurde die Oper in Paris aufgeführt, wobei Cherubini ein Quartett als Einlage beisteuerte[2], 1792 in Lissabon[3], 1794 endlich, trotz dem Widerspruch des anwesenden da Ponte, in London, und zwar mit mancherlei Zutaten, unter denen sich auch Mozarts Registerarie befand[4].

Die Partitur der Oper ist in mehreren nicht vollständigen, zum Teil sich ergänzenden Abschriften, das Textbuch dagegen vollständig erhalten[5].

Das Personenverzeichnis ist im Original-Textbuche folgendes:

D. Giovanni.
D. Anna figlia del Comendatore d'Oljola.
D. Elvira Sposa promessa di D. Giovanni.
D. Ximena Dama di Villena.
Il Comendatore Padre di D. Anna.
Duca Ottavio Sposo promesso della medesima.
Maturina Sposa promessa di Biagio.
Pasquariello Servo confidente di D. Giovanni.

---

1 Grundlegend darüber F. Chrysander, Die Oper Don Giovanni von Gazzaniga und von Mozart, Vj IV 351 ff., wo auch das Vorspiel zum Teil, der Text der Oper vollständig abgedruckt ist. Einige Takte von Gazzanigas Musik bei Chrysander, Franc. Urio, AMZ 1878, S. 577 und Bulthaupt, Dramaturgie, Anh. S. 52 ff. Über einzelnes Chrysander und Gugler, AMZ 1870, S. 69, 110, 126, 132.
2 Chrysander S. 409.
3 Engel a. a. O. S. 126, 242.
4 Da Ponte, Mem. II 1, 28. Chrysander, S. 410 f.
5 Die Londoner Partitur besaß Chrysander. Weitere Handschriften befinden sich in Bologna (Bibl. des Liceo musicale), Mailand (Ricordi) und Wien (Bibl. der Gesellschaft der Musikfreunde). Angabe der Handlung nach Jahn.

Biagio Contadino Sposo di Maturina.
Lanterna altro Servo di D. Giovanni.
Servitori diversi, che non parlano.
La Scena è in Villena nell' Aragona.

Die Darstellerin der Donna Anna sang zugleich die Maturina, der Darsteller des Komthurs zugleich den Biagio. Der Gang der Handlung ist folgender.

Pasquariello steht verdrießlich Schildwache vor dem Hause des Komthurs, als Don Giovanni herausstürzt und sich von Donna Anna loszumachen sucht, die sich bemüht, ihm die Maske abzureißen und ihren Vater zu Hilfe ruft; dieser erscheint und fällt im Zweikampf; mit dem Terzett der Männer schließt die erste Szene. (Eine Ouvertüre ist nicht da.) Nach einem kurzen Gespräch flieht Don Giovanni mit Pasquariello. Donna Anna eilt mit ihrem Bräutigam Duca Ottavio herbei und findet zu ihrem Entsetzen die Leiche ihres Vaters [begleitetes Rezitativ]; gefaßter berichtet sie ihm ausführlich den Überfall Don Giovannis und erklärt, daß sie sich in ein Kloster zurückziehen werde, bis Ottavio den Mörder entdeckt und bestraft haben werde [Arie], wozu dieser mit Betrübnis bereit ist [Arie]. (Donna Anna tritt nun nicht wieder auf.) — Don Giovanni, der Donna Ximena in einem Kasino erwartet, unterhält sich mit Pasquariello, als Donna Elvira in Reisekleidern auftritt, die in Burgos von Don Giovanni verlassen ihm nachgereist ist [Arie]. Als man sich gegenseitig erkennt, verweist Don Giovanni sie wegen der Gründe seiner Abreise an Pasquariello und entfernt sich. Dieser legt ihr die Liste der Geliebten seines Herrn vor [Arie]; sie will ihr Recht verfolgen oder Rache nehmen. — Don Giovanni kommt im Liebesgespräch mit Ximena und versichert sie auf ihre eifersüchtigen Fragen seiner Treue [Arie]. Ein ländliches Brautpaar Biagio und Maturina feiert seine Hochzeit [Chor und Tarantella]. Pasquariello mischt sich unter die Landleute, macht der Braut den Hof, muß aber vor dem hinzukommenden Don Giovanni zurücktreten, der den Bräutigam grob behandelt, so daß dieser unmutig weggeht [Arie]. Durch Schmeicheleien und ein Eheversprechen betört Don Giovanni Maturina, welche ihn ebenfalls ihrer Liebe versichert [Arie]. Ximena verlangt von Pasquariello Auskunft über seinen Herrn und ist sehr erfreut, als er sie über dessen Treue beruhigt. Don Giovanni kommt hinzu, wird dann nacheinander von Ximena, Elvira und Maturina ausgefragt und weiß sie zu beruhigen, indem er jeder sagt, die anderen seien vor Liebe zu ihm verrückt[1] [Zankduett zwischen Elvira und Maturina, nachdem die übrigen weggegangen]. — Duca Ottavio läßt im Mausoleum, das der Komthur bei Lebzeiten hatte errichten lassen, die Inschrift unter die Statue setzen. Don Giovanni kommt mit Pasquariello, das Grabmal in Augenschein zu nehmen, und zwingt ihn, die Statue zum Mahl einzuladen

[1] Hier muß das Quartett Non ti fidar o misera eingelegt worden sein, welches Cherubini für die Aufführung in Paris 1792 komponierte (Scudo, crit. et litt. mus. I, p. 181, not. de manuscr. autogr. de Cherubini, p. 12, 101.)

[Duett]. Im Hause Don Giovannis bereitet der Koch Lanterna das Mahl und erwartet seinen Herrn; Elvira kommt und empfängt den mit Pasquariello heimkehrenden Don Giovanni mit ernsthaften Ermahnungen zur Reue, die er höhnisch abweist, worauf sie ihn verläßt, um in ein Kloster zu gehen [Arie]. Heiter geht Don Giovanni zu Tisch unter Tafelmusik [Konzertino]; Pasquariello muß sich zu ihm setzen, während Lanterna aufwartet; sie bringen Toaste auf die Stadt Venedig und ihre schönen Damen aus [Arie Pasquariellos][1]. Da klopft es, und zum Entsetzen der beiden Diener erscheint der Komthur. Don Giovanni heißt ihn willkommen und fordert Pasquariello auf, ihn zu unterhalten. Als ihn der Komthur zu sich einlädt, sagt er mit Handschlag zu, weist aber jede Mahnung zur Buße zurück und verfällt den Höllengeistern zur Peinigung. Nachdem die Hölle verschwunden und der Saal wieder erschienen ist, kommen Ottavio, Ximena, Elvira und Maturina, erfahren von den Dienern, was geschehen ist, und vereinigen sich zu dem üblichen heiteren Schlußgesange.

Sehr bald nach der venezianischen Aufführung muß dieser Don Giovanni nach Wien gekommen sein. Es war eben die Zeit, da Mozart die neue Oper für Prag zu schreiben hatte. Sehr wohl möglich ist, daß die Bekanntschaft mit dem Bertatischen Texte da Ponte und Mozart überhaupt zur Wahl dieses Stoffes bestimmt hat. Jedenfalls wurde er dem neuen Werke zugrunde gelegt: nicht nur die Hauptpersonen und Hauptszenen, sondern sogar einzelne Wörter und Wendungen hat da Ponte seinem Vorbilde entnommen, und wo er ändert, ist die Absicht leicht zu erkennen. Wie beim Figaro, so hat er also auch hier die Bearbeitung einer in den Hauptzügen unangetastet gelassenen älteren Dichtung einer eigenen Schöpfung vorgezogen. Und beide Male hat er ein ganz unleugbares dramatisches Geschick bewiesen. Daß er beim Don Giovanni nicht nur dieses Abhängigkeitsverhältnis totschwieg, sondern den Bertati, der später vom Wiener Hofe an seine Stelle berufen wurde, auch noch mit höhnischem Haß behandelte[2], paßt ebenfalls in das Bild des Mannes.

Bertati hat den Stoff unzweifelhaft wieder in eine höhere und vor allem musikalischere Sphäre erhoben. Nach der rationalistischen Behandlung bei Molière und Goldoni kommt hier die Welt des Sinnlichen, Triebhaften, Irrationellen, die bereits im alten Burlador

[1] Das wurde natürlich je nach der Stadt der Aufführung geändert. Der Toast erfreute sich noch in weit späterer Zeit auch in Mozarts Oper großer Beliebtheit, so brachte ihn in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts in Stuttgart Don Giovanni regelmäßig auf — Mozart, „den teuren Meister", aus. [2] Mem. I 2, p. 175 ff.

eine wichtige Rolle gespielt hatte, wieder zu ihrem Rechte, und damit wird auch das Eingreifen der übernatürlichen Mächte weit besser motiviert als bei den älteren Dichtern, deren aufgeklärter Standpunkt eine organische Eingliederung des Mystischen und Phantastischen von Hause aus unmöglich gemacht hatte. Auf der anderen Seite kommt Bertati das unzweifelhafte Verdienst zu, den Stoff aus den Niederungen des rein Possenhaften, in die er namentlich in Deutschland und Italien geraten war, wieder in eine höhere dramatisch-psychologische Sphäre emporgehoben zu haben. Gewiß hat ihm nichts anderes als eine opera buffa vorgeschwebt, und es fehlt seinem Buche durchaus nicht an Zügen drastischer Derbheit, zu denen vor allem die echt buffomäßig gemeinte Höllenszene und der Schlußgesang mit dem üblichen, wohlbekannten[1] Inhalt gehören:

Donne.	A a a, io vò cantare: Io vò mettermi a saltar.
D. Ottavio.	La Chitarra io vò suonare.
Lanterna.	Io suonar vò il Contrabasso.
Pasquariello.	Ancor io per far del chiasso Il fagotto vò suonar.
Don Ottavio. Lanterna.	Tren, tren, trinchete, trinchete trè. Flon, flon, flon, flon, flon, flon.
Pasquariello.	Pu, pu, pu, pu, pu, pu, pu.
Tutti.	Che bellissima pazzia! Che stranissima armonia! Così allegro si va a star.

Aber das sind nur einzelne Zugeständnisse; im allgemeinen strebte auch Bertati jener verfeinerten Buffokunst zu, wie sie Lorenzi und Casti pflegten, und brachte damit tatsächlich einen neuen Don Giovanni auf die Bühne, der zwar selbst noch kein vollendetes Kunstwerk war, aber doch den Weg zu einem solchen zeigen konnte. Das war gewiß kein Zufall, denn die damalige Zeit liebte derartige Helden, deren Größe gerade in ihrer Auflehnung gegen Gesetz und Sitte lag (man denke z. B. an Schillers Räuber); man bewunderte den unbändigen Lebensdrang, der selbst vor der Herausforderung der göttlichen Macht nicht zurückschreckte, und empfand als Überlegenheit, was man früher schlechthin als Frevelhaftigkeit angesehen hatte. Die Beliebtheit des Don-Juan-Stoffes in jener Zeit hatte somit ihren guten Grund: dieser Held mit seiner dämonischen Sinnlichkeit erschien

[1] I 448.

ihr wie eine lebendige Verkörperung ihres Protestes gegen die Unnatur der alten rationalistischen Lebensanschauung. Gewiß ist es keinem Dichter, auch Bertati nicht, in den Sinn gekommen, diese Idee mit Bewußtsein herauszuarbeiten. Ihr Streben ging nicht über eine wirksame opera buffa hinaus. Aber unbewußt beugt sich doch gerade Bertati ganz deutlich dem neuen Geiste. Schon daß er den alten Untertitel des dissoluto punito durch den neutraleren convitato di pietra ersetzt, ist bezeichnend: das quod erat demonstrandum, die alte Zauberformel des Rationalismus, hat für ihn keine Zugkraft mehr. Er will weder belehren noch bekehren, keinen Prozeß zwischen Gut und Böse zur Entscheidung bringen, sondern hält sich allein an die greifbare Wirklichkeit. Die dramatischen Begebenheiten sollen durch ihre eigene Schwerkraft wirken, und schon dämmert trotz allen Buffozutaten hinter der Gestaltung des Schlusses die Erkenntnis der Tragik auf, und zwar einer Tragik, die nicht auf Schuld und Sühne, sondern einfach auf der Wucht des dramatischen Geschehens als solchem beruht. In derartigen Anregungen liegt die Bedeutung Bertatis für Mozart, mag seine Dichtung im übrigen noch so stark durch das Herkommen bedingt sein.

Zum Teil waren es praktische Rücksichten, die da Ponte veranlaßten, Bertatis Vorlage im einzelnen abzuändern, so vor allem der schwächere Bestand des Prager Sängerpersonals. Ihm wurde zunächst der Koch Lanterna geopfert, so daß Don Giovanni nur einen einzigen Diener behielt, dann wurde aber auch Donna Ximena gestrichen, jedoch nicht ohne in der Gestalt Elviras und besonders Zerlines merkliche Spuren ihres Wesens zurückzulassen. Das war ein entschiedener Fortschritt, denn die drei übriggebliebenen Frauen erhielten dadurch eine schärfere Charakteristik und wurden dramatisch wirksamere Gegenspielerinnen des Helden. Im Zusammenhang damit steht die einschneidendste Veränderung, die da Ponte mit seiner Vorlage vorgenommen hat: die Erweiterung der Rolle Donna Annas, die sich bei Bertati schon nach der ersten Szene aus der Oper zurückzieht, um hinter Klostermauern die von Ottavio zu vollziehende Rache abzuwarten. Bei da Ponte bleibt sie dauernd an der Handlung beteiligt, und zwar als entschiedenste Gegnerin Don Giovannis, wodurch sowohl ihre eigene als auch mittelbar Don Giovannis Charakteristik eine ganz bedeutende Vertiefung erhalten hat. Wohl mit Recht vermutet man darin die Hand Mozarts[1]. Er

[1] Chrysander, S. 420.

hatte schon in früheren Jahren seine ganz bestimmten Ansichten und Wünsche betreffs seiner „Frauenzimmerrollen" seinen Librettisten gegenüber vertreten[1], wie sollte er jetzt, in seiner reifsten Zeit, plötzlich darauf verzichtet haben? Er hatte ferner bereits im Figaro mit der Gräfin eine Gestalt eingeführt, die sich von ihrer heiteren Umgebung durch dunklere und tiefere Gemütstöne abhob. Verlangte da nicht der Don Giovanni mit seinen schärferen Gegensätzen noch weit gebieterischer nach einer entsprechenden Figur? Und wenn wir endlich das Ergebnis betrachten, so zeigt sich ganz unzweifelhaft, daß Donna Anna ihr eigentliches dramatisches Leben nicht vom Dichter, sondern vom Musiker erhalten hat. Jener hat sich damit begnügt, das bei Bertati bereits Angedeutete weiter auszuführen, an dem Grundcharakter der Figur hat er nichts geändert und vor allem kein einziges neues Motiv hinzugefügt. Die Folge ist, daß Donna Anna im Libretto nur episodisch zur Geltung kommt. Mozart dagegen hat in seiner musikalischen Charakteristik fertig gebracht, was jederzeit nur den größten dramatischen Musikern gelungen ist: er hat eine Figur, die ihm der Dichter in verschwommenen, halbfertigen Umrissen übergab, in seinen Tönen nicht nur zu einem lebensvollen, einheitlichen Charakter, sondern obendrein noch zu einer Hauptfigur des ganzen Dramas erhoben. Es ist unter diesen Umständen nicht recht erfindlich, wie man in neuerer Zeit jeden Anteil Mozarts auch an diesem Textbuche hat abstreiten wollen[2].

Donna Elvira ist in den Hauptzügen bei beiden Dichtern dieselbe geblieben, die sie bereits bei Molière war. Bei beiden muß sie durch tiefe Erniedrigung hindurch, bei Bertati in dem Zankduett mit Maturina, bei da Ponte in der Szene mit dem verkleideten Leporello. Aber in beiden Texten vereitelt diese leidenschaftliche Frau alle Streiche des Helden und erhebt sich am Schlusse durch ihren letzten Mahnruf

[1] S. o. S. 40. [2] Schurig II 170f. Schurig weist im weiteren Verlauf sicher mit Recht darauf hin, daß da Ponte in dramatisch ungleich wirksamerer Weise die Erzählung Donna Annas von Don Giovannis Überfall hinter die Erkennungsszene verlegt habe. Dabei tadelt er es aber an Mozart als „die einzige musikalische Schwäche des Don Juan", daß er diesen Höhepunkt im „Seccorezitativ" behandelt habe. Das ist ein arger Irrtum, denn dieses vermeintliche Seccorezitativ ist vielmehr ein Accompagnato großen Stiles, gehört also gerade der Form an, die sich die damaligen Komponisten für besondere Höhepunkte aufsparten! Schurigs Schlußfolgerung, die Stelle beweise, „daß Mozart kein zielbewußter Dramatiker gewesen sei", schlägt also genau in ihr Gegenteil um.

an ihn wieder zu echter Seelengröße. So ist Molières geniale Schöpfung auch der Oper zugute gekommen.

Zerline ist durch ihre Verquickung mit Ximena der derben Buffogestalt Maturinas bedeutend überlegen. Sie hat bereits von da Ponte die naive Anmut, aber auch die natürliche Triebhaftigkeit des unverbildeten Mädchens aus dem Volke mitbekommen. Ein psychologisch äußerst gelungener Zug da Pontes ist ihre Wiederversöhnung mit Masetto, die ihr Charakterbild ganz folgerichtig abrundet. Auch dem Masetto ist dieses neue Motiv zugute gekommen. Bertatis Biagio tritt nur einmal auf, um Maturinas Untreue mit anzusehen und dann von Don Giovanni mit Prügeln weggejagt zu werden. Masettos Martyrium ist länger und schmerzensreicher, aber eben darum wirkt auch Zerlines Rückkehr zu ihm überzeugender. Beide stützen sich gegenseitig, und an die Stelle zweier Buffogestalten, mit denen der Dichter mit gewohnter Unbarmherzigkeit umspringt, tritt ein treuherziges Alltagspaar, das sich trotz allen Sünden und Fährlichkeiten schließlich doch wieder zusammenfindet. Vor allem aber wird auch der Zusammenhang dieser Figuren mit den übrigen, namentlich der Hauptfigur, weit enger und lebensvoller.

Don Ottavios passive Gestalt ist von da Ponte zwar äußerlich reicher bedacht, jedoch innerlich keineswegs gehoben worden. Der Komthur endlich und sein Antipode Leporello sind dem Bertati fast sklavisch nachgebildet; der Unterschied ist nur, daß Leporello bei da Ponte der einzige Träger des Komischen in der ganzen Oper ist, während bei Bertati daran fast alle Personen mehr oder minder teilhaben.

Von Don Giovannis Charakter war im allgemeinen bereits die Rede. Wesentliche Züge hat da Ponte dem Bilde Bertatis nicht hinzugefügt. Dieser war durch seinen Einakter wohl zu einer skizzenhafteren Ausführung gezwungen, während da Ponte breiter ausführen und eingehender motivieren konnte. Er arbeitet mit feinerem Pinsel, aber ein wesentlich anderer ist Don Giovanni dadurch nicht geworden.

So fällt ein großer Teil des früher lange Zeit da Ponte zugeschriebenen Verdienstes um den Text vielmehr Bertati zu. In einem Punkt bedeutet da Pontes Verfahren sogar einen Rückschritt hinter sein Vorbild: in dem stärkeren Betonen der rationalistischen Moral, die sich schon in der Wiedereinführung des an Goldoni anklingenden Untertitels il dissoluto punito kundgibt. Da Ponte konnte sich nun

einmal tragischen Ernst nicht ohne diesen Zusatz vorstellen. Zwar hat ihn im Verlaufe des Stückes der Reichtum der Handlung daran verhindert, diesen Zug allzu stark zu betonen; auch erwies sich zum Glück der dramatische Dichter in ihm stärker als der Moralist. Aber in der Schlußszene konnte er sich's doch nicht versagen, die Moral aus dem Stücke zu ziehen. Statt der burlesken Wendung Bertatis bringt er da zunächst ordnungsgemäß die Schicksale Donna Annas und Elviras zum befriedigenden Abschluß, dann aber sucht er dem Buffogeiste und der ihm vorschwebenden „tragischen Moral" zugleich zu genügen, indem er alle zusammen »allegramente« die »antichissima canzon« anstimmen läßt:

> Questo è il fin di chi fa mal,
> E de' perfidi la morte alla vita è sempre ugual!

Das ist die beliebte Schlußmoral weniger der opera buffa, als der opéra comique[1], und es hätte nur noch gefehlt, daß die einzelnen Teilnehmer nach Vaudevillebrauch noch weitere Belege für diesen Satz vorgebracht hätten.

Trotzdem darf da Pontes Verdienst nicht unterschätzt werden. Es liegt in seinem offensichtlichen Bestreben, Bertatis Buffotext der Eigentümlichkeit Mozarts anzupassen. Die Musik des Figaro hatte seinen Blick dafür bedeutend geschärft. Als er an die Bearbeitung des Beaumarchaisschen Lustspiels ging, war sein Ziel, wie gezeigt wurde, im wesentlichen noch eine opera buffa gewesen. Mozarts Komposition hatte ihn darüber belehrt, daß der Musiker seine Stoffe mit ganz anderen Augen ansah, und so wenig er sich auch über jenes neue künstlerische Ideal im klaren sein mochte, so fühlte er doch instinktiv heraus, wie eine Dichtung formell zu gestalten war, die jenen Ansprüchen genügte. Man glaubt deutlich verfolgen zu können, wie er die Bertatischen Figuren im Sinne der Mozartschen Charakterdramatik weiter ausarbeitet, ihre Gegensätze untereinander verschärft und vertieft und besonders ihren bereits bei Bertati vorhandenen echt musikalischen Grundcharakter mit Rücksicht auf Mozarts Individualität weiter ausbaut. Tatsächlich hat Mozart weder vor- noch nachher Gestalten an die Hand bekommen, die der Musik in solchem Maße entgegenkämen,

[1] I 645. Zur unfreiwilligen Komik wird diese Schlußmoral noch in der deutschen Übersetzung von Rochlitz gesteigert: „Lasterglück flieht schnell wie Rauch; wie man lebt, so stirbt man auch." Das hätte Wilhelm Busch nicht besser machen können.

wie im Don Giovanni. Das gilt von Leporello wie von den drei Frauen, ganz besonders aber von der höchst eigentümlichen Art, wie der eigentliche Held charakterisiert wird. In der ganzen Oper geschieht nichts, was nicht zu ihm in irgendwelcher Beziehung stünde und irgendwelche Seite seines Wesens zum Ausdruck brächte. Alles drängt zu ihm, seinem Wirken und seinem Schicksal hin. Das ist ein großer Unterschied gegenüber der Vielgestaltigkeit des Figaro. Und doch hat dieser Held keine einzige Arie alten Schlages zu singen [1]. Das berühmte Fin ch'han dal vino (12) kann nur sehr bedingt als solche angesprochen werden. Als Mann der Tat hat Don Giovanni überhaupt keine Zeit zu lyrischen Ergüssen, sondern entfaltet sein Wesen allein im Widerspiel mit andern. Das war für jene Zeit, die daran gewöhnt war, daß sich ihre Opernhelden durch ihre Arien ganz unmißverständlich dem Publikum vorstellten, etwas durchaus Neues und Außergewöhnliches: eine indirekte Charakteristik, die an Stelle des Absichtlichen das scheinbar Absichtslose rückt. Auch hier harrte des Musikers eine ebenso neue wie schwierige Aufgabe. Sollte der Held nicht nur als individueller und einheitlicher Charakter erscheinen, sondern auch dauernd den Mittelpunkt des Ganzen bilden, sollte er nicht bloß ein temperamentvoller Abenteurer sein, sondern ein Ausnahmemensch von einer alles überflutenden Energie der sinnlichen Leidenschaft, so bedurfte es eines Musikers von ganz überragender Gestaltungskraft, der imstande war, für die neue Aufgabe auch die neuen Mittel zu finden. Der Fall lag für Mozart ungleich schwieriger als beim Figaro, aber er mußte zugleich seinen universalen Genius besonders reizen.

Nach der technischen Seite hin wird man da Ponte das Lob nicht versagen dürfen, namentlich im ersten Akt die Bertatische Handlung mit wirksamen Gegensätzen und beständiger Steigerung weiter ausgebaut zu haben. Der zweite Akt hätte freilich eines neuen dramatischen Motivs bedurft, denn die Fortsetzung von Don Giovannis Verfolgung genügte allein nicht, die Spannung auf der Höhe zu erhalten. Schöpferische Gedanken großen Stils waren indessen nicht da Pontes Sache. Er griff deshalb, um seinen zweiten Akt zu füllen, zu den bewährten Mitteln der Buffooper, wie Kleidertausch

[1] Das wollte schon manchen Sängern der damaligen Zeit nicht in ihren Kram passen, s. o. S. 418. Bertati gibt seinem Helden in der Szene mit Ximena (9) eine Arie, die da Ponte zum Duett (7) erweitert hat.

und Prügelei, und findet den großen dramatischen Zug im Anschluß an Bertati erst gegen den Schluß, von der Kirchhofsszene an, wieder. Immerhin sind die einzelnen Situationen, in die dieser Akt auseinanderfällt, szenisch wirkungsvoll und namentlich musikalisch äußerst dankbar. Hierin liegt einer der größten Vorzüge des Librettisten: er versteht, namentlich was die Ensembles, Mozarts Hauptstärke, anbetrifft, die einzelnen Szenen für die musikalische Behandlung mit größtem Geschick aufzubauen. In der dichterischen Darstellung der Leidenschaft sind ihm freilich andere, besonders Casti, überlegen, und auch von dem ritterlichen Wesen des spanischen Originals ist in seinem Texte nicht mehr viel zu verspüren. Wohl aber steckt darin noch ein gutes Stück vom Geiste des damaligen Rokokozeitalters, der fessellosen Lebensgenuß mit Humanität und allerhand mystischen Anschauungen zu vereinigen wußte. Das gibt dem Buch eine individuelle Wahrheit, und rokokomäßig ist auch die gewandte, zierliche und anmutige Art des äußeren Ausdrucks, durch die da Ponte sich von dem robusteren Bertati unterscheidet.

So trafen gerade in diesem Buch die verschiedensten Bedingungen zusammen, um Mozarts Schöpferkraft zu einem besonderen Höhenflug zu veranlassen. Er führte ihn nicht minder hoch als im Figaro, nur nach einer ganz anderen Richtung, und über Höhen und Tiefen hinweg, die jene Oper kaum erst ahnen ließ. Es hatte seinen guten Grund, wenn Göthe auf den Don Giovanni hin meinte, Mozart wäre der Mann gewesen, seinen Faust zu komponieren[1]. Dieses Urteil ist sicher nicht bloß durch die Verwandtschaft einzelner Situationen bestimmt worden, sondern durch das instinktive Gefühl, hier einem Künstler gegenüberzustehen, der ihm selbst nicht allein an Universalität, sondern auch in der ganzen Art, sein Weltbild zu gestalten, verwandt war. Sagte er doch noch zwei Jahre später: „Wie kann man sagen, Mozart habe seinen Don Juan komponiert! Komposition — als ob es ein Stück Kuchen oder Biskuit wäre, das man aus Eiern, Mehl und Zucker zusammenrührt! Eine geistige Schöpfung ist es, das Einzelne wie das Ganze aus einem Geiste und Guß und von dem Hauche eines Lebens durchdrungen, wobei der Produzierende keineswegs versuchte und stückelte und nach Willkür verfuhr, sondern wobei der dämonische Geist seines Genies ihn in der Gewalt hatte, so daß er ausführen mußte, was jener gebot."

[1] Gespräche mit Eckermann II 87 (12. Februar 1829). [2] Ebenda II 329 f. (20. Juni 1831).

Betrachten wir zunächst den Verlauf der Handlung[1].

Leporello als Schildwache erwartet ungeduldig seinen Herrn, der zu einem Stelldichein geschlichen ist. Don Giovanni erscheint, von Donna Anna verfolgt, von der er sich vergebens loszumachen strebt. Auf ihr Hilferufen kommt der Komthur, ihr Vater, herbei und zwingt den frechen Eindringling, sich mit ihm zu schlagen; er fällt von Don Giovannis Hand, der wie Leporello über diesen Unfall betroffen ist[2]. Aber es ist keine Zeit zu verlieren, Don Giovanni flieht, und unmittelbar darauf kommt Donna Anna mit ihrem Verlobten Don Ottavio zurück. Der Anblick der Leiche bringt sie außer sich vor Schmerz, sie wird ohnmächtig. Kaum wieder Herrin ihrer Sinne, läßt sie Don Ottavio dem Mörder Rache schwören.

Don Giovanni, der von Leporellos Vorwürfen nichts hören will, vertraut ihm, daß er ein neues Abenteuer verfolge, als eine Dame hinzukommt. Es ist Donna Elvira, welche, in Burgos von ihm verführt und dann verlassen[3], ihm nachgereist ist, um ihn an seine Pflicht zu mahnen; er nähert sich ihr und ist nicht wenig betroffen, als er sie erkennt. Sie überhäuft ihn mit Vorwürfen, er verweist sie an Leporello, der ihn vor ihr entschuldigen werde, und benutzt diese Gelegenheit, um sich zu entfernen; Leporello zeigt ihr zum Trost das lange Register, das er über die Liebschaften seines Herrn führt. Empört über diese neue Beleidigung will sie fortan ihre Liebe für den Ungetreuen ihrer Rache opfern.

Masetto und Zerlina feiern mit befreundeten Landleuten ihre Hochzeit in der Nähe von Don Giovannis Kasino, wohin dieser sich einer getroffenen Verabredung gemäß begibt. Die jugendfrische Zerlina zieht ihn an, er macht Bekanntschaft mit den Brautleuten, ladet die ganze Gesellschaft in sein Kasino, schickt Masetto, dessen Eifersucht sich regt, halb mit Gewalt fort und ist im Begriff, durch Schmeichelei und Liebeserklärung Zerlina zu gewinnen, als Elvira zwischen sie tritt, Zerlina warnt und sie, der Don Giovanni zuflüstert, Elvira sei eine arme Närrin, in ihn verliebt und eifersüchtig, fortführt[4]. Zu dem alleingelassenen Don Giovanni treten Donna Anna und Ottavio hinzu, begrüßen ihn als Freund der Familie und nehmen seine Hilfe in Anspruch, den Mörder des Komthurs zu entdecken und zur Strafe zu ziehen. Während er sich angelegentlich mit Donna Anna unterhält, tritt wiederum Elvira dazwischen und warnt vor ihm als einem Heuchler. Er weiß sich nicht anders zu helfen, als daß er sie heimlich für eine Wahnsinnige ausgibt[4], mit der er gehen müsse, um sie zu beruhigen. Donna Anna,

[1] Im wesentlichen nach Jahn II[4] 399 ff. [2] Das liegt in den Worten Ah già cadde il sciagurato und vollends in ihrer Musik; es wirkt auch noch leise in Don Giovannis Worten in der zweiten Szene nach. Über die psychologische Begründung vgl. unten. [3] Von einer Ehe oder einem Brautstand mit Don Giovanni weiß da Ponte nichts: er nennt sie einfach abbandonata da Don Giovanni, während sie bei Bertati als sposa promessa di D. G. erscheint. [4] Der angebliche Wahnsinn Elviras stammt aus Goldoni und Bertati und ist ein der Buffooper überhaupt seit alters vertrauter Zug. Aber da Ponte hat ihn geschickt

welche mißtrauisch gemacht Don Giovanni scharf beobachtet, erkennt in ihm den Mörder ihres Vaters, setzt Don Ottavio von dem ganzen Vorfall in Kenntnis und fordert ihn zur Rache auf. Obwohl er einem so schweren Verdacht nicht gleich Glauben zu schenken vermag, beschließt er doch, auf jede Weise nachzuforschen, um über Don Giovanni ins klare zu kommen. Dieser, der sich von Elvira befreit hat, befiehlt nun ein glänzendes Fest zu Ehren der Brautleute zu bereiten. Masetto, den Zerlina durch ihr Schmeicheln mit Mühe einigermaßen besänftigt, versteckt sich, als er Don Giovanni kommen sieht; sie tut spröde mit diesem, und als Masetto unerwartet zum Vorschein kommt, faßt sich Don Giovanni rasch; es gelingt ihm, sie zu beschwatzen, mit in sein Landhaus zum Feste zu kommen. Donna Anna und Don Ottavio kommen mit Elvira, von der sie alle Aufklärung erhalten haben, und durch sie angestachelt, in Maskenkleidung, um unerkannt Don Giovanni zu beobachten. Leporello, der sie gewahr wird, bringt ihnen die erwartete Einladung, an dem Feste teilzunehmen, welcher sie Folge leisten. Es ist ein Zug der damals namentlich in Venedig üblichen Sitte, maskiert umherzugehen und, wo ein fröhliches Fest gefeiert wurde, auch hinzukommende Fremde zur Teilnahme einzuladen, wobei die Maskentracht jeden Zwang aufhob. Als sie in den Saal treten, ist gerade eine Pause im Tanzen eingetreten; man nimmt Erfrischungen, Don Giovanni unterhält sich mit Zerlina, Masetto, dessen Eifersucht neue Nahrung bekommt, sucht sie zu warnen, da erregen die eintretenden Masken allgemeine Aufmerksamkeit, werden freudig begrüßt, und der Tanz beginnt von neuem. Donna Anna und Don Ottavio treten, wie Mozart ausdrücklich vorschreibt, zum Menuett an, dem Tanz der Vornehmen[1]; mit Mühe bezwingt Donna Anna ihr widerstrebendes Gefühl, das sich in einzelnen Ausrufen Luft macht, indes Don Ottavio während des Tanzes sie ermahnt, an sich zu halten. Elvira sucht Don Giovanni auf Schritt und Tritt zu beobachten. Dieser fordert Zerlina zum Kontertanz auf, und Leporello zwingt Masetto, um seine Aufmerksamkeit von Zerlina abzuwenden, mit ihm den Teutschen zu tanzen, den raschen und ausgelassenen Tanz des Volks. Im günstigen Augenblick entführt Don Giovanni Zerlina, Leporello folgt ihm rasch, um ihn zu warnen; da ertönt ihr Hilferuf, und alles eilt sie zu befreien. Ihnen kommt Don Giovanni entgegen und schleppt Leporello herbei, den er für den Schuldigen ausgibt und mit dem Tode bedroht; aber von allen Seiten tritt man ihm entgegen, die Masken fallen, er sieht sich von Bekannten umringt, die zur Rache ent-

benutzt, um die einander zum Teil fremden Personen zusammenzubringen und die Erkennung Don Giovannis herbeizuführen. [1] In Hamburg verlangten bei den Maskenbällen die Mitglieder der vornehmen Familien, daß außer den englischen Tänzen abwechselnd Menuetts gespielt würden, „weil sie sich dem Haufen nicht beigesellen wollten" (Meyer, L. Schröder I, S. 150 f.). Mozarts Worte: Don Ottavio balla minuetto con Donna Anna stehen nicht im Prager Textbuche. Deshalb und aus inneren Gründen glaubte Wolzogen (Don Juan, S. 96) sich gegen das Tanzen der vornehmen Gäste aussprechen zu sollen. Auch Gugler hat Mozarts Worte weggelassen, wozu wir jedoch wohl keine Berechtigung haben [D.].

schlossen sind. Herr und Diener stutzen einen kurzen Augenblick, dann bahnt sich jener mit kühner Entschlossenheit durch die Feinde den Weg ins Freie. Ferner Donner läßt sich vernehmen[1].

Im zweiten Akt besänftigt Don Giovanni durch Geld und gute Worte den aufgebrachten Leporello, vertraut ihm an, daß er Elviras hübschem Kammermädchen nachstelle, und tauscht, um leichter bei ihr Zugang zu finden, mit ihm die Kleider. Kaum ist dies geschehen, als Elvira sich am Fenster zeigt. Um sie mit guter Manier zu entfernen, erlaubt Don Giovanni sich den Scherz, ihr mit verstellter Leidenschaft seine Liebeserklärungen zu erneuern, denen sie schwach genug ist Gehör zu geben. Leporello muß nun in der Verkleidung die Äußerungen ihrer Leidenschaft entgegennehmen und erwidern, bis Don Giovanni sie durch geräuschvolles Herankommen verjagt; durch ein zärtliches Lied sucht er dann selbst das Kammermädchen herauszulocken. Da kommt Masetto bewaffnet mit mehreren Freunden, um Don Giovanni zur Rechenschaft zu ziehen; der angebliche Leporello verspricht, sie auf die richtige Fährte zu bringen, und weiß auf geschickte Weise den Trupp zu zerstreuen und zu entfernen, schwatzt dann Masetto die Waffe ab, prügelt ihn durch und entflieht. Auf Masettos Jammergeschrei eilt Zerlina herbei und sucht ihn mit Liebkosungen zu trösten.

Indessen haben sich Leporello und Elvira in einen Vorsaal im Hause der Donna Anna[2] geflüchtet; Leporello sucht sich fortzuschleichen, während Elvira ihn anfleht, sie nicht im Dunkeln allein zu lassen. Eben will er entwischen, als Don Ottavio mit Donna Anna eintritt, deren Schmerz er zu besänftigen bemüht ist; nun suchen Elvira und Leporello beide sich heimlich zu entfernen, ohne einander zu sehen, da treten Zerlina und Masetto ihnen in den Weg. Alsbald soll über den vermeintlichen Don Giovanni Gericht gehalten werden, vergebens legt zu aller Überraschung Elvira Fürbitte für ihn ein, da enthüllt er sich als Leporello, sucht sich gegen alle Vorwürfe zu rechtfertigen und ergreift glücklich die Flucht. Don Ottavio, der nun nicht mehr zweifelt, daß Don Giovanni der Mörder des Komthurs sei, erklärt, daß er beim Gericht Beistand suchen werde, um ihn zur Strafe zu ziehen; er bittet die Freunde, seine Geliebte zu trösten, bis er ihr Genugtuung verschafft habe[3].

---

1 Vgl. A. Thürlings, Der Donner im ersten Finale des Don Juan, Berner Bund 1903, Nr. 80. 2 Atrio terreno oscuro in casa di Donna Anna heißt es ausdrücklich in da Pontes Textbuch. 3 Diese Szene wurde bei der ersten Wiener Aufführung geändert oder vielmehr erweitert, s. o. S. 428f. Leporello ist erwischt, wird von Zerlina an den Haaren herbeigezogen und auf einem Stuhle festgebunden; allein gelassen, reißt er sich los und entflieht; Zerlina, Masetto und Elvira kommen zurück, Masetto berichtet von einer neuen Untat Don Juans; jene beiden eilen weg, um es Ottavio mitzuteilen, Elvira bleibt und bricht, zwischen Rachegefühl und Mitleid geteilt, in Klagen aus. Von der großen Arie Elviras abgesehen, tritt die Szene ganz aus dem Rahmen der Oper; Zerlina tritt ungebührlich in den Vordergrund und in einer Weise, die ihrem Charakter nicht entspricht; auch die Sprache sinkt ins Niedrig-Komische. Es ist unbegreiflich, wie man um des Duetts willen (Wolzogen S. 109) die Szene hat halten wollen [D.].

Don Giovanni erwartet in der Nähe des Denkmals des Komthurs Leporello, dem er sein neuestes Abenteuer mit Lachen erzählt; da ertönen zweimal von unsichtbarer Stimme ernste Mahnworte. Nun gewahrt er die Statue des Komthurs und läßt Leporello die Inschrift lesen: „Meines ruchlosen Mörders Strafe erwarte ich hier.“ Im übermütigen Hohn über Leporellos Entsetzen zwingt er diesen, die Statue zum Abendessen einzuladen; als die Statue mit dem Kopfe nickt und Don Giovanni dies gewahrt, fordert er selbst rasch entschlossen sie auf zu antworten, und da sie vernehmlich Ja! sagt, entfernt er sich eilig und bestürzt.

Don Ottavio versucht von neuem, Donna Anna, der er Don Giovannis bevorstehende Bestrafung ankündigt, zu trösten und bittet sie, ihm endlich ihre Hand zu geben; sie erklärt ihm, daß, wie sehr ihr eigenes Herz für diesen Wunsch spreche, doch die Trauer um den Vater ihr seine Erfüllung der Zukunft zu überlassen gebiete. Diese Szene erregt großen Verdacht, daß sie erst in Prag, nachdem die Oper im wesentlichen fertig war, eingeschoben ist, um der Sängerin eine Schlußarie zu geben. Die Situation kehrt am Schluß des Finales ganz ebenso wieder und paßt an dieser Stelle nicht zu dem Auftreten Don Ottavios in der vorhergehenden Szene.

Don Giovanni läßt es sich bei der reich besetzten Tafel wohl sein und treibt seine Späße mit dem naschhaften Leporello. Diese Szene, in welcher Herr und Diener in den ausgelassensten Lazzi sich zu ergehen pflegten, ist von Mozart zu musikalischen Späßen benutzt. Don Giovanni hat Tafelmusik, und diese spielt beliebte Stücke aus den neuesten Opern. Bei den ersten Takten ruft Leporello: Bravi! Cosa rara! Es ist der Schlußsatz des ersten Finales aus Martins Cosa rara: O quanto un si bel giubilo, der damals in aller Mund war, und aufs ergötzlichste ist die Situation parodiert. Dort stehen die unzufriedenen Liebhaber den begünstigten, denen die Geliebten vor ihren Augen zugesprochen werden, hier der hungrige Leporello dem schmausenden Don Giovanni gegenüber, so daß die Musik zur gegenwärtigen Szene gemacht zu sein scheint. Das zweite Stück begrüßt Leporello mit dem freudigen Zuruf: Evvivano i litiganti! Es ist eine Favoritarie des Mingone aus Sartis Oper Fra due litiganti il terzo gode (Akt I, 8), dieselbe, über die Mozart Variationen geschrieben hatte (S. 39), deren damals allbekannter Text:

Come un agnello,
Che va al macello,
Andrai belando
Per la città!

äußerst komisch zu dem Benehmen Leporellos paßte[1]. Doch steckt in diesen musikalischen Einlagen, die die Stelle des »brindisi« auf die schönen Vene-

[1] Die Arie ist mitgeteilt Niederrhein. Musikzeitg. II 413f. Sie ist von Mozart von A- nach B dur transponiert und etwas verkürzt. Beide Stücke in Guglers Partitur, Anhang. Vgl. MBM 1899, Heft 7, S. 210f. Über die Arie aus Cosa rara Genée, MBM 1896, Heft 2, S. 63f.

zianerinnen bei Bertati vertreten, nach dem Brauche der Zeit außer der Parodie auch ein Kompliment vor den betreffenden Komponisten. Die gleichfalls humoristisch wirkende Bläserbesetzung entspricht ganz der Sitte der zeitgenössischen Tafelmusiken. Zum Schlusse zitiert Mozart seinen lieben Pragern zuliebe sein eigenes Non più andrai aus dem Figaro, und Leporello meint: Questa poi la conosco pur troppo! — es ist der liebenswürdige Dank des Meisters für die begeisterte Aufnahme seiner Oper in Prag.

In die lustige Gesellschaft tritt Elvira ein. Sie hat ihrer Liebe entsagt und will in ein Kloster gehen, vorher aber macht sie noch einen Versuch, Don Giovanni zur Reue zu bekehren; da er ihre Vorstellungen nur mit leichtfertigem Spott erwidert, verläßt sie ihn unwillig. Draußen hört man sie einen furchtbaren Schrei ausstoßen, Leporello eilt ihr nach und kommt zitternd vor Schrecken wieder: die Statue des Komthurs ist vor der Tür, sie klopft, Don Giovanni muß selbst gehen um zu öffnen und kommt mit dem steinernen Gast zurück. Dieser lehnt jede Bewirtung ab und richtet an Don Giovanni die Frage, ob er seiner Einladung zu folgen bereit sei; auf die bejahende Antwort faßt er ihn bei der Hand und fordert ihn auf, Buße zu tun. Da Don Giovanni dies wiederholt trotzig verweigert, verläßt er ihn; es wird Nacht, Flammen schlagen aus dem wankenden Erdboden, unsichtbare Geister lassen ihre furchtbaren Stimmen ertönen, sie umringen Don Giovanni, den der Abgrund verschlingt. Als er so der Rache der Sterblichen eben entrückt ist, kommen Don Ottavio mit Donna Anna, Elvira, Zerlina und Masetto herbei, um den Frevler zu strafen; Leporello, der in fiebernder Angst Zeuge jener Schreckensszene war, berichtet das grausenvolle Ende seines Herrn. Befreit von großer Sorge und ihren natürlichen Verhältnissen zurückgegeben, vereinigen sie sich zu der angeführten Schlußmoral.

Den Zug, daß Don Giovanni bei keiner der Frauen, denen er nachstellt, wirklich sein Ziel erreicht, hat da Ponte von Bertati übernommen und nur noch deutlicher herausgearbeitet. Schwerlich ist er aber, wie Jahn meint, die Ursache der „Heiterkeit, die die ganze Oper durchdringt“[1]. Weit eher kann man ihn als ein dramatisch äußerst wirksames Mittel zur Charakteristik des Helden ansehen. Eine Natur von seinem Temperament muß durch den beständigen Widerstand in der Entfaltung ihres Wesens nur noch bestärkt werden. Ihre Tatkraft wird in fortwährender Spannung erhalten, und so auch sein Schicksal beschleunigt. Auch liegt ja der Kern von Don Giovannis Wesen nicht darin, daß es ihm gelingt, dieses oder jenes Weib, das ihm gerade in den Wurf kommt, zu verführen, und wären es ihrer auch „tausendunddrei“, sondern in dem elementaren sinnlichen Lebens-

[1] II⁴ 405 f.

und Liebestrieb, der sich einer entfesselten Naturkraft gleich austobt. Je mehr er sich enthüllt, um so gefährlicher wird er, aber auch um so größer. Es ist nicht nur vom Standpunkte der dramatischen Technik aus sehr geschickt angelegt, sondern auch von zwingender Symbolik, daß Don Giovanni am Anfang und am Schluß der Oper dem Komthur gegenübersteht. Schon jene erste Szene führt uns in die Atmosphäre des Tragischen. Wir werden erschüttert durch die Furchtbarkeit der in Don Giovanni lebenden Naturgewalt, die ihn da gleich zu Beginn der Oper als Herrn über Leben und Tod erscheinen läßt. Und doch führt ihn dieser Vorgang durchaus noch nicht bis an die Grenzen seiner Macht. Das Leben des Greises verfällt ihm leicht; er nimmt es sich einfach mit dem für ihn selbstverständlichen Rechte des Stärkeren. Ganz anders steht er dagegen der Statue gegenüber. Jetzt tritt ihm eine Macht entgegen, die, seiner eigenen sinnlichen Welt entrückt, eine stärkere Wirklichkeit vertritt als die seine. Nur darf man dahinter nicht das Eingreifen einer sittlichen Weltordnung etwa im Sinne Schillers erblicken wollen. Im zweiten Finale wird nicht ein Kampf zwischen Gut und Böse ausgefochten, sondern zwischen zwei erhabenen Wirklichkeiten, von denen die schwächere schließlich unterliegt. Der gänzlich unphilosophische Mozart kennt überhaupt nichts radikal Böses, er mißt deshalb seinen Helden und sein Tun nicht an einem sittlichen Ideal, sondern fühlt ganz deutlich, daß eine Kraft von solcher Realität wie Don Giovannis Lebenstrieb nur durch eine noch mächtigere Realität, der Dämon nur durch den Dämon besiegt werden kann. So handelt es sich in diesem Drama nicht um Schuld und Sühne, sondern allein um Sein oder Nichtsein, und die erschütternde Tragik des Schlusses beruht auf der Größe und Furchtbarkeit des Geschehens als solcher, nicht auf dem Triumph des Sittengesetzes über die Welt der Erscheinungen. Es ist echtester Renaissancegeist, der da noch einmal zum Durchbruch kommt, und er ergibt sich ganz folgerichtig aus Mozarts Weltbild, das die Wirklichkeit jederzeit nur an sich selbst, nicht aber an außer ihr liegenden, philosophisch konstruierten Gesetzen mißt[1].

Darum ist er aber im Don Giovanni auch weiter über den Dichter und dessen Ideenwelt hinausgegangen als in allen übrigen Opern, und das trotzdem dieser sich nach Kräften bestrebt hatte, sich seiner Eigenart anzupassen. Der Text gleicht hier wirklich nur dem Gerüst,

[1] S. o. S. 4 ff.

über dem der Bildhauer sein Modell erbaut und ausführt, so sehr ist das Gebilde der Oper mit Leib und Seele, im Ganzen und Einzelnen, die eigentliche Schöpfung Mozarts[1], und die Partitur (K.-V. 527, S. V. 18 mit dem R.-B. von Rietz-Wüllner)[2] ist wie keine zweite ein Triumph seiner dramatisch-musikalischen Phantasie.

Für die Ouvertüre hat Mozart diesmal — und von jetzt an in allen seinen Opern — die französische Form der Kombination eines langsamen Satzes mit einem raschen gewählt. Nicht als hätte er damit seine Stellung zur Ouvertüre überhaupt irgendwie geändert. Sie bleibt nach wie vor ein selbständiges Tonstück mit dem Zweck, den Hörer in die Gefühlssphäre des folgenden Dramas, nicht aber auch in den Gang der Handlung selbst einzuführen, und verträgt somit auch keine poetisierenden Ausdeutungen im einzelnen, wie sie das 19. Jahrhundert mit seinen intellektualisierenden Neigungen immer wieder versucht hat[3]. Sie sind es, die in dieses musikalisch und gefühlsmäßig durchaus eindeutige Stück erst die Undeutlichkeit und Verwirrung hineingetragen haben. Von der Figaroouvertüre unterscheidet es sich nur dadurch, daß jene Gefühlssphäre des Dramas dort eine einheitliche war[4], während sie hier von zwei lapidaren Gegen-

---

1 J II^4 407.

2 Über die Originalpartitur vgl. zuerst G. Weber, Cäcilia XVIII 91 f., der die Frage nach den Einlagen klarstellte. Sie wurde von Frau Viardot erworben und nach ihrem Tode der Pariser Konservatoriumsbibliothek vermacht. Vgl. Legrand, Progrès artistique 1889, Nr. 598. Über eine zweite angebliche Originalpartitur, die aber wahrscheinlich eine unter Mozarts Augen in Prag angefertigte Abschrift ist, vgl. Prochazka, S. 132 ff. Zur Kritik vgl. B. Gugler, AMZ 1866, Nr. 8—10, 12, 38. 1867, Nr. 1—3, 7. 1868, Nr. 38 (über die Seccorezitative). 1869, Nr. 4. 1876, Nr. 2, 49, 50. Die erste Partiturausgabe nach dem Autograph veranstaltete B. Gugler, Breslau bei Leuckart 1870 (vgl. dazu Chrysander und Baumgart, AMZ 1870, Nr. 9 und 1871, Nr. 2—4). Ihm folgte Jul. Rietz, Breitkopf & Härtel 1872. Diese Bearbeitung liegt in revidierter Gestalt auch der Gesamtausgabe zugrunde (vgl. den R.-B. und Chrysander, AMZ 1876, Nr. 34). Im allgemeinen vgl. über die Musik Ch. Gounod, Le Don Juan de Mozart, Paris 1890, deutsch von Klages, Leipzig 1890. G. Engel, Eine mathematisch-harmonische Analyse des Don Giovanni von Mozart, Bj III 491 ff. J. Tiersot, Étude sur Don Juan, Ménestrel (Paris) 1897. E. Heinemann, Mk 1904, Oktoberheft. Über die verschiedenen Übersetzungen und szenischen Einrichtungen s. unten am Schluß der Besprechung der Oper.

3 Vgl. E. T. A. Hoffmann, Phantasiestücke I 4. Ulibischeff, Mozart III 105 f. H. Merian, Mozarts Meisteropern, Leipzig o. J., S. 169. Gounod S. 7, J II^4 408 ff. Sehr treffend R. Wagner, Ges. Schr. I 196 ff., 199 ff. Eine ausführliche musikalische Analyse bei Lobe, AMZ XLIX 369, 385, 417, 441.

4 S. o. S. 295 f.

sätzen beherrscht wird. So ergab sich für Mozart die zweiteilige Form wie von selbst. Er begnügt sich aber mit der Aufstellung der Gegensätze, ihre Auseinandersetzung bleibt der Oper überlassen. Gewiß besteht zwischen dem Andante und dem Allegro ein innerer Zusammenhang. Nur darf man jenes nicht etwa nach der beliebten Schablone als „langsame Einleitung“ zum Allegro auffassen. Es gibt hier überhaupt nichts „einzuleiten“, sondern mit der bis zum Erschrecken harten Deutlichkeit, die für die ganze Oper bezeichnend ist, bricht hier in elementarer Gewalt gleich die eine Grundkraft des Dramas hervor, in der lakonischen Kürze des Ausdrucks doppelt furchtbar und schon hier ihrer Gegnerin nicht bloß ebenbürtig, sondern überlegen. Aber auch diese selbst ist von einer grellen, atemversetzenden Dämonie, auch sie hat etwas Elementares, Vulkanisches, das weit von der Sphäre der Figaroouvertüre hinwegführt, und der Eindruck dieses Satzes wird dadurch noch verschärft, daß das Andante beständig wie eine schwere Wolke über ihm hängt. Das Wesen der beiden Gegensätze, die der Hörer nach des Meisters Absicht in sich erleben soll, ist so unmittelbar musikalisch klar ausgedrückt, daß nur verstandesmäßige Haarspalterei es verdunkeln konnte. Es handelt sich nicht um zwei womöglich bis in Einzelheiten hinein getreue Bildnisse des steinernen Gastes und Don Giovannis, sondern lediglich um die Vorstellung einer furchtbar-erhabenen, von allen Schauern des Jenseits umwehten Macht und andererseits einer dämonischen, durch jeden Widerstand immer höher aufgepeitschten Leidenschaft. Nur das empfindet der unbefangene Hörer, und nur das war auch Mozarts Absicht. Die schonungslose Energie aber, mit der die Gegensätze herausgearbeitet sind, versetzt den Hörer in die höchste Erregung; er ahnt, daß es zwischen diesen beiden übermenschlichen Gewalten keine Versöhnung gibt, ohne doch über den Kampf selbst und seinen Ausgang irgendetwas zu erfahren. Diese Spannung ist Mozart sogar so wichtig, daß er die künstlerische Illusion gar nicht durch einen vollständigen Schluß unterbricht, sondern die Empfindung leise abklingen läßt, als sänke ein feiner Schleier hernieder, und dann die Ouvertüre unmittelbar in die erste Szene hinüberführt.

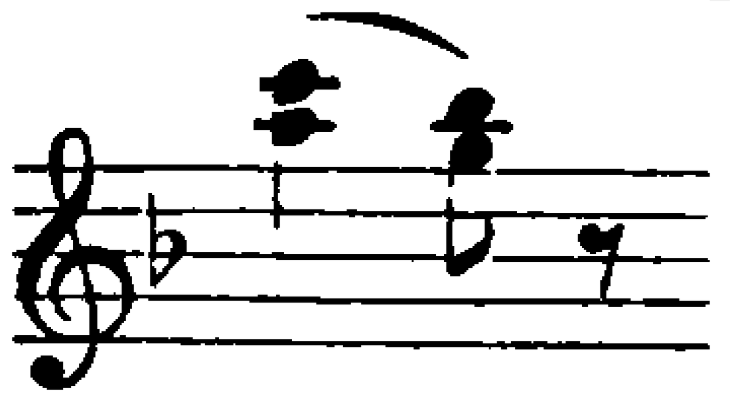
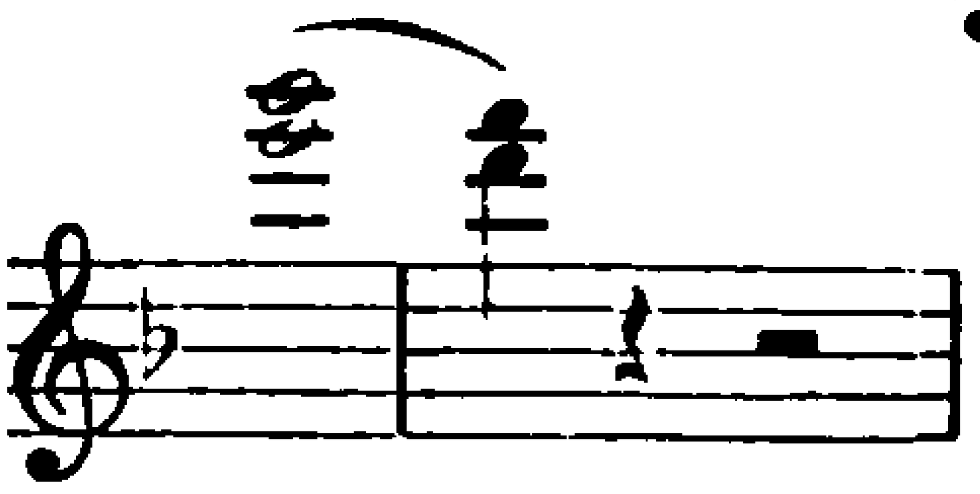
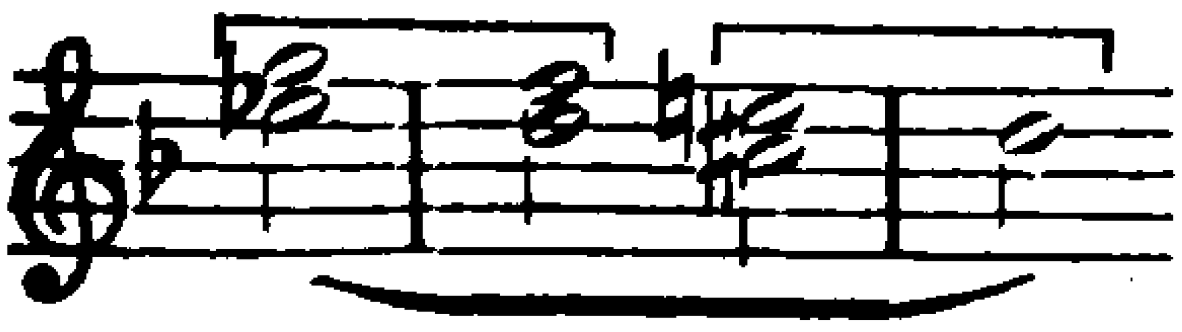
So ist dieses Stück keine Programmouvertüre, weder im altvenezianischen Sinne, noch in dem der späteren Romantik, und wenn Mozart für das Andante auf die Musik der Geisterszene zurückgegriffen hat, so tat er das nicht, um den convitato di pietra in Person er-

scheinen zu lassen, sondern weil es ihm als das Natürlichste erschien, zur Symbolisierung derselben überirdischen Macht, die im Stücke der steinerne Gast vertritt, auch dieselbe Musik zu verwenden. Auch seine tragische Tonart Dmoll[1] ist in beiden Fällen dieselbe, nur beherrscht sie in der Ouvertüre, wo alles dramatische Einzelgeschehen wegfällt, das Ganze noch weit unerbittlicher als in der Oper: mag sich die modulatorische Linie scheinbar noch so weit von ihr entfernen, sie wird doch wie mit magischer Gewalt immer wieder zu ihr zurückgeführt. Wie in der Oper, so tritt die überirdische Gewalt auch hier mit einer viertaktigen Einleitung auf den Plan. Es sind nur zwei Akkorde des vollen Orchesters, auf Tonika und Dominante, aber welche erschütternde Energie liegt in den jedem Akkord folgenden inhaltsschweren Pausen und in der Synkopenwirkung ohne gleichen, deren Eindruck durch die unheimlich nachhallenden Halben in den Bässen noch bedeutend verschärft wird! Es ist, als starrte uns ein verzerrtes Medusenantlitz an. Dann erst beginnt die eigentliche Entwicklung, die die Musik der Opernszene auf das Alleräußerste zusammendrängt. Kein Motiv wird breiter ausgeführt[2], in den knappsten Umrissen, gleichsam körperlos und wie hinter Schleiern gleiten alle Gestalten des Schreckens und der Trauer in bunter Reihe an uns vorüber; es fehlt ihnen das sinnlich Greifbare, Plastische der späteren szenischen Erscheinung. Die ganze Melodiebildung hat zudem etwas Elementares, sie verläuft zumeist in Gebilden, die wie Naturlaute und Interjektionen klingen; Rhythmik, Dynamik und Orchesterkolorit bestimmen neben der Harmonik in erster Linie den Charakter des Satzes[3]. Und doch stehen alle die äußerlich so scharf kontrastierenden Gedanken in einem deutlich fühlbaren inneren Zusammenhang, denn jeder Schlag ruft alsbald den Gegenschlag hervor. Nach jenen beiden einleitenden Akkorden beginnt piano (es ist der erste der dynamischen Kontraste, an denen die Ouvertüre so reich ist) die Welt des Jenseits ihre Stimme zu erheben. Fest und bestimmt steigt die Harmonie in schwer punktiertem Rhythmus auf dem uralten chromatischen Quartenintervall in die Tiefe, darüber spannt sich das gigantische Oktavenmotiv in immer neuen

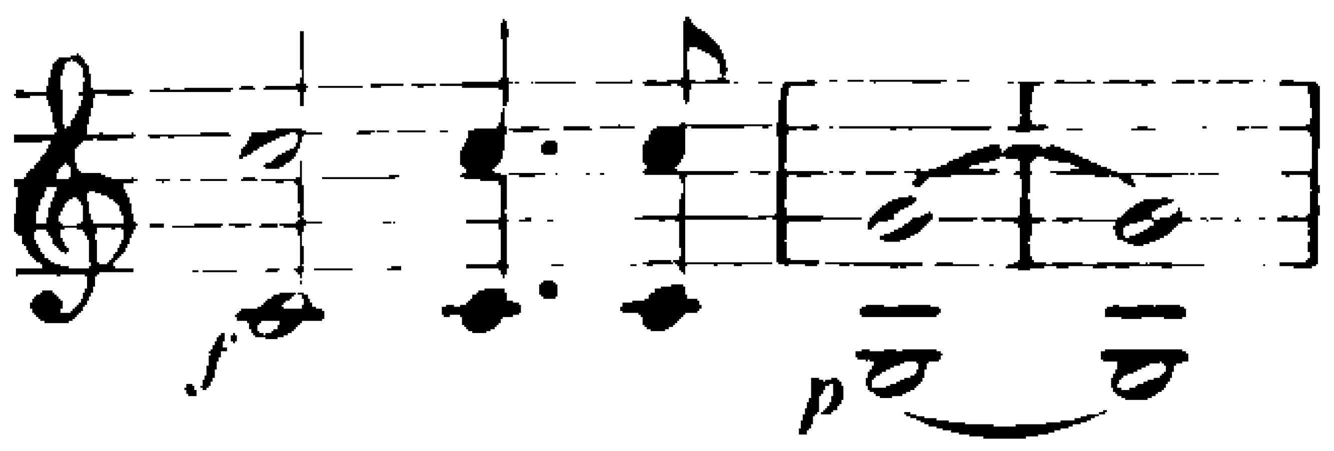
---

[1] Schon Mozarts erste „tragische" Ouvertüre, die zur Betulia liberata, steht in Dmoll, vgl. I 288. [2] Darum unterscheidet sich diese „Introduktion" in ihrem Verlauf auch merklich von ihresgleichen in Mozarts Instrumentalwerken, s. o. S. 198. [3] Hier wird man nicht mit Unrecht einen Nachhall Gluckschen Geistes annehmen dürfen.

Bläserkombinationen von den Flöten bis zu Hörnern und Trompeten. Dann aber folgt der Rückschlag in der wie erstarrenden Synkopenmelodie der ersten Geige (T. 11 ff.), der sich bald eine dumpf murmelnde Sechzehntelfigur in der zweiten zugesellt, als jagte ein Windstoß welkes Laub auf[1]. Und so geht es weiter: in einem kurzen, grellen, nur aus zwei Noten bestehenden Sforzatomotiv[2] scheint immer erschreckender die Stimme des Jenseits zu sprechen, und jedesmal folgt der zagende Widerhall aus der Seele der geängsteten Kreatur, die sich schließlich völlig gebrochen (T. 21—22) dem Schicksal unterwirft. Dann aber, im zweiten Teil, treten Schlag und Gegenschlag unmittelbar zusammen. Im Basse kehrt der punktierte Rhythmus des Anfangs wieder, aber jetzt geht die Bewegung eine Quart aufwärts statt abwärts und zieht die ganze Harmonie in eine Folge chromatisch aufsteigender Sextakkorde hinein. Dazu gesellen sich in den ersten Geigen und den Flöten über einem Tremolo der zweiten Geigen und Bratschen die bekannten Skalengänge, die den Hörer alle Schauer des Ewigen fast körperlich fühlen lassen[3], im Crescendo aufsteigend, im Piano, das man nicht durch ein Diminuendo abschwächen sollte, wieder herabrieselnd. Ebensowenig ist ein Übergangscrescendo in T. 23—27 statthaft. Die Spannung liegt hier allein in der Harmonik, nicht in der Dynamik. Um so fürchterlicher wirkt das Forte in T. 27 f., dem Höhepunkt des Ganzen, wo auch die Skalen aussetzen. Aber kaum steht die überirdische Gewalt in ihrer vollen Furchtbarkeit da, so verschwindet sie auch wieder in einem ebenso plötzlich

[1] Die ganze Gestaltung erinnert von ferne an die bei den Italienern und auch bei Gluck, z. B. in der Alceste, öfter vorkommenden Szenen vor oder in der Unterwelt mit ihren pittoresken Schilderungen der unheimlichen, erstarrten Natur und den orribili oder flebili accenti der Geisterwelt in den Bläsern. Nur ist bei Mozart die ursprüngliche Situationsmalerei ganz ins Psychologische, rein-Gefühlsmäßige gewandt. [2] Das erstemal in der einfachen Form , das zweitemal in der vergrößerten . Die Mittelform  schließt den Teil ab. [3] Vgl. die Monsignysche Anregung I 659.

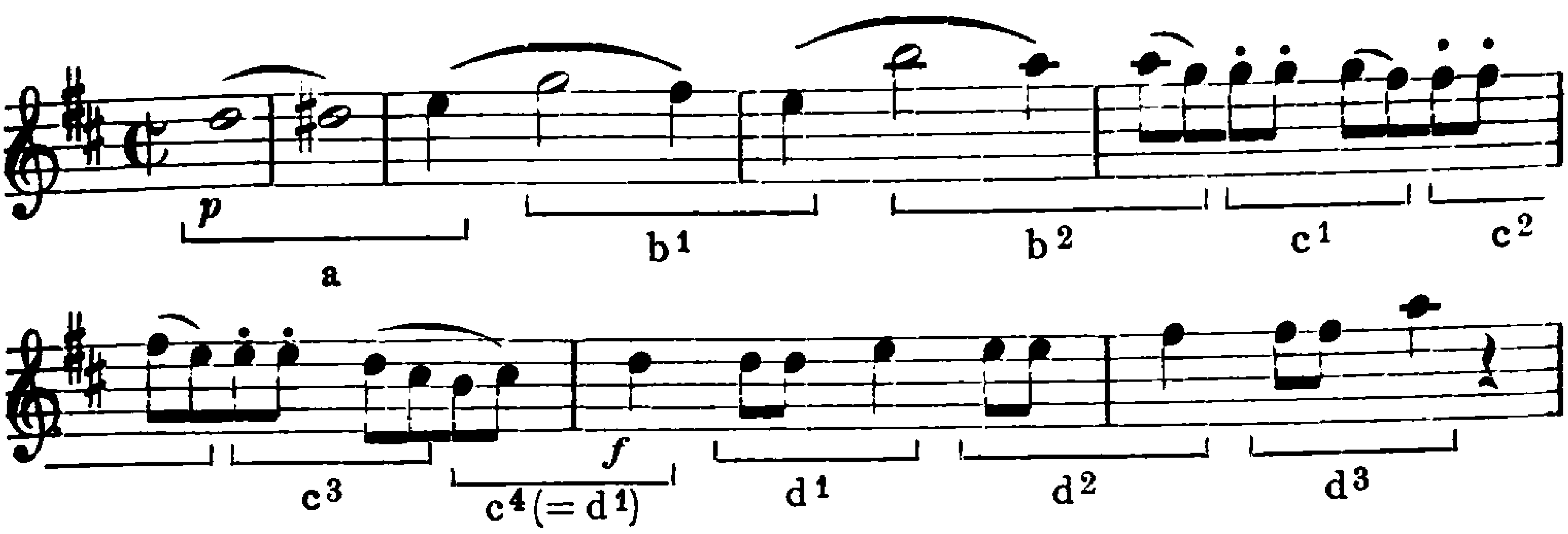
eintretenden Piano, dessen Wirkung namentlich in dem dynamischen Umbiegen des Motivs in den Bläsern:



zum Ausdruck kommt. Die ganze Dynamik dieses Satzes ist unverfälscht Mozartisch. Nur drei Takte[1] vergönnt Mozart dem Hörer, das furchtbare Erlebnis in sich abklingen zu lassen, und kaum vorbereitet trifft ihn der denkbar schroffste Umschwung im Allegro. Mit genialem Instinkt läßt Mozart dabei auf Dmoll Ddur folgen: der rein musikalische Wechsel des Tongeschlechts auf derselben Stufe dient in vollendeter Weise dazu, die beiden Sätze sowohl zu verbinden als zugleich in schärfsten Gegensatz zu bringen. Das Allegro selbst ist diesmal, anders als beim Figaro, ein voll ausgebildeter Sonatensatz, es handelt sich also nicht um einen bunten Wechsel der Erscheinungen, der kein längeres Verweilen bei den einzelnen Gedanken duldet, sondern um ein Erproben und weiteres Anspannen der in den Hauptthemen schlummernden Kräfte, nicht um ein Neben- und Nacheinander, sondern um ein In- und Gegeneinander.

Über den Charakter dieses Allegrothemas ist schon viel geschrieben worden, und besonders die Romantik hat in jedem Motiv einen andern Charakterzug Don Giovannis erkennen wollen: die dämonische Sinnlichkeit in dem chromatischen Schritt, die ungestüme Tatkraft in der Synkopenpartie, den Leichtsinn in dem Achtelmotiv und endlich die Kavaliersnatur in der abschließenden Bläserpartie[2]. Das ist aber nach dem oben Gesagten bereits viel zu viel des Hineingeheimnissens. Handelt es sich doch gar nicht um ein musikalisches Porträt Don Giovannis, zu dem jeder Takt gleichsam wieder einen neuen Pinselstrich hinzufügte, ganz abgesehen davon, daß ein solches mosaikartiges Aneinanderstückeln den Gesetzen des musikalischen Schaffens widerstrebt. Nein: dieses Thema, einer der genialsten Einfälle Mozarts überhaupt, ist in einem Zuge geschaffen und will auch in einem Zuge aufgenommen werden. Seine erste Hälfte:

[1] Auch der dritte Takt (der erste des Allegros) läßt mit seiner leeren Quintharmonie das eigentliche Tongeschlecht noch in der Schwebe und spannt die Aufmerksamkeit auf das Folgende nur durch das leise hämmernde d' in Bratschen und Celli. [2] Der Urheber aller dieser Deutungen ist E. T. A. Hoffmann.



zeigt deutlich und ohne Vermittlung verstandesmäßiger Ausdeutung, rein aus dem musikalischen Gefühlsgehalt heraus, um was es sich hier handelt: um Druck und Entladung einer ungeheuren Lebensenergie. Sie ist der Grundaffekt, der das ganze vielgliedrige Gebilde zusammenhält. Aber auch über dieser Vielgliedrigkeit waltet ein fester Gestaltungswille. Das beweist die Rhythmik und Metrik, die ja wohl zunächst von jedem Hörer als besonders eigentümlich und originell empfunden wird. Sämtliche Motive[1] sind auftaktig[2], und zwar besteht der Auftakt bei allen aus zwei Noten, denen dann in der dritten der Hauptiktus folgt. Das ist aber der Grundcharakter des anapästischen Rhythmus, der schon seit alters als der Träger der Lebensenergie empfunden wurde. Nur bleibt er hier bis zum vierten Takte gewissermaßen latent, er muß sich gegen den in den schweren Auftakten liegenden Druck erst durchsetzen und auch noch die in den Motiven b² und c erfolgende Spaltung seines schweren Taktteils in zwei Achtel überwinden, ehe er mit der dämonischen Bläserfanfare in seiner reinen Gestalt mit explosiver Kraft hervortritt. So vollzieht sich in diesem Thema schon rhythmisch durch die stetige Verkürzung der Auftakte eine einheitliche, sich beständig steigernde seelische Entwicklung: eine unter stärkstem Druck stehende Energie ringt sich allmählich zu voller, fesselloser Entfaltung durch. Dieser psychologische Vorgang wird nun durch Melodik und Harmonik in eindrucksvollster Weise unterstützt. Die Melodik erweist sich zunächst als die Hauptträgerin der geheimen Widerstände, die jene Energie zu überwinden hat. Dazu gehört gleich das berühmte dis″ des zweiten Taktes mit seiner schneidenden Dissonanz, das die Harmonik gleich zu Anfang nach der Molltonart der Unterdominante hinübertreibt und den im Motiv a liegenden Druck ganz ungeheuer verstärkt. In der Gruppe b

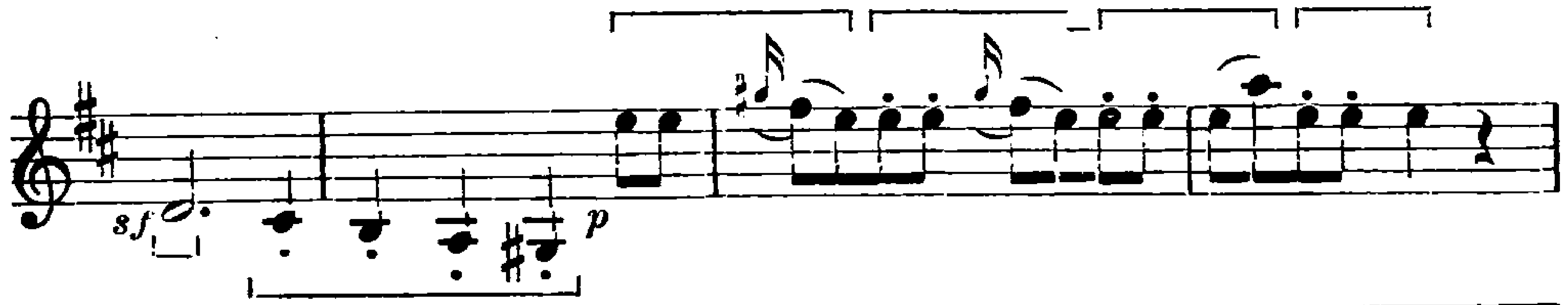
[1] Man vergleiche dazu die oben mit Buchstaben und Klammern bezeichnete Gliederung. [2] Auch das Motiv a ist ein „Generalauftakt" im Sinne H. Riemanns.

scheint sich zunächst die rhythmische Steigerung auch der Melodik mitzuteilen, aber der anfänglichen Kraftanstrengung folgt stets wieder ein Zurückbiegen der melodischen Linie, und je mehr sich der Rhythmus verschärft (Gruppe c), desto hartnäckiger zieht es sie wieder nach der Tonika herab; die kleinen Vorhalte sind der letzte Widerstand, den sie zu leisten vermag. Erst in der Gruppe d weicht der Bann plötzlich auch von ihr, und mühelos erreicht sie in kurzem Anlauf die Quinte a″, wodurch der explosive Charakter dieser Partie nicht wenig unterstrichen wird. Die Harmonik wird in den ersten fünf Takten von dem tonalen Orgelpunkt beherrscht. Er ist hier durchaus kein gewöhnlicher neapolitanischer Trommelbaßorgelpunkt, wie schon aus seiner Ausführung durch Celli und Bratschen allein (ohne Bässe) hervorgeht. Dieses Hämmern auf dem hohen Baßton d′ hat nach den vorhergehenden schweren Baßschritten etwas seltsam Flimmerndes und Prickelndes; man hat eine Empfindung wie beim jähen Wechsel von eisiger Kühle und brennender Glut. Der Orgelpunkt selbst aber erweist sich als die Hauptkraftquelle der in der ersten Themenhälfte aufgespeicherten Energie. Er läßt in der Gruppe b zunächst die Harmonie im unklaren, da dem Komponisten hier die Verstärkung der melodischen Linie durch die untere Sext und Terz wichtiger ist: erst in der zweiten Hälfte des ganzen Themas tritt die latente Dominantharmonie, auf der die beiden halben Noten ruhen, wirklich in die Erscheinung. Im drittletzten Takt löst sich auch dieser Druck in den energischen Kadenzschritten, und nun nimmt an dem elementaren Ausbruch der beiden Schlußtakte, zu dem außer der Rhythmik und Melodik noch Dynamik und Instrumentation zusammenwirken, auch noch die Harmonik teil, indem sie mit lapidarer Einfachheit die Entwicklung auf die Dominantharmonie hinauftreibt. Es ist wirklich, als schlüge hier die lange zurückgehaltene Glut der Leidenschaft plötzlich in vollen Flammen gen Himmel.

So spricht dieses Thema, wenn seine metrische Gliederung nur richtig erkannt wird, unmittelbar durch sich selbst und bedarf keiner von der Poesie entlehnten Krücken. Seine zweite Hälfte gleicht zunächst der ersten, nur daß der Orgelpunkt durch die Hörner verstärkt und die Harmonik in den Holzbläsern voll ausgeführt wird, beides natürlich im Sinne einer erheblichen Verschärfung des Affekts[1]. Der

[1] In den früheren Drucken steht vor dem h″ des vierten Taktes ein ♭, das im Original nur der dritte Takt aufweist. Darüber ist viel gestritten worden;

Aufschwung der Schlußtakte erfolgt jetzt aber nicht mehr durch die Bläserfanfare, sondern in einer breiter ausgeführten und im Affekt bedeutend gesteigerten Partie des ganzen Orchesters, die unter Zugrundelegung desselben anapästischen Rhythmus mit gewaltigen Unisoni bis zum d″ hinaufstürmt und auf einem fast brutal klingenden Halbschluß abreißt. Es ist die Art, wie die Schule Chr. Bachs ihre Seitenthemen einzuführen pflegt[1]. Wirklich setzt auch ein neuer Gedanke in Adur ein. Aber er bringt keinen prinzipiellen Gegensatz: trotzige Schläge des ganzen Orchesters, von denen sich dreimal Skalen der Geigen ablösen. Auch hier fehlt der Kontrast nicht, er liegt in der kleinen Bläsermelodie, abermals über einem Orgelpunkt der Streicher ohne Bässe, dient aber lediglich dazu, die Flut auf kurze Zeit zu stauen, damit sie darauf um so fesselloser einherrasen kann[2]. Und das geschieht mit gewohnter Plötzlichkeit — ein Übergangscrescendo kennt die ganze Ouvertüre nicht — in dem verminderten Akkord, der nach Amoll statt Adur führt. Dieses Amoll, das auch im eigentlichen Seitenthema eine große Rolle spielt, gibt dem Grundtrieb der Lust eine besonders wilde Färbung, es läßt uns namentlich auch, wie später in Don Giovannis Arie (12), deren Stachel empfinden. Auch hier ist das Ende ein trotziger Halbschluß, diesmal auf der Dominante von Amoll. Jetzt erst erscheint das eigentliche Seitenthema, scharf gegliedert und in seinen beiden Teilen echt Mozartisch nach Melodik und Instrumentation von dem schroffsten Gegensatz beherrscht[3]:



Gugler z. B. setzt beide Male das ♭, Rietz beide Male h, und ihm folgt die G.-A. Vgl. AMZ 1871, 50; 1876, 537, 769 f. Beides ist willkürlich. Im dritten Takt handelt es sich um eine Begleitstimme, die chromatisch leicht alteriert werden konnte, zumal da ihr b durch das c des zweiten Taktes wohlvorbereitet ist, im vierten aber um das Hauptthema, das seine ursprüngliche Gestalt behält. Mozarts Notierung ist gewiß „auffällig", aber sie hat ihren guten psychologischen Grund, und wir haben kein Recht, sie um einer wasserklaren Korrektheit willen zu ändern. Vgl. J II[4] 409 f.

[1] I 93. [2] Merian a. a. O. sieht in dieser Partie Don Giovannis Abenteuer mit Zerline! [3] Die angebliche Herkunft dieses Motivs samt seiner imitatorischen Führung aus dem Kyrie von Stölzels Missa canonica, die die Norddeutschen Marpurg und Kirnberger (Von der Fuge II 77, Taf. 35 f., Kunst des reinen Satzes II 2, S. 18 f.) zu erkennen glaubten, ist längst als platte Reminiscenzenjägerei erkannt.

Auch dieses Themas hat sich die poetisierende Deutung bemächtigt und in seiner ersten Hälfte den Mahnruf des steinernen Gastes, in der zweiten Don Giovannis frivol lachende Antwort erblickt. Es ist derselbe Drang, die Ouvertüre um jeden Preis mit Personen und Begebenheiten der folgenden Oper in unmittelbare Beziehung zu bringen, der wohl bei Weber und seiner Zeit, nicht aber auch bei Mozart berechtigt ist. Wie käme dieser auch darauf, mit einem solchen Zwiegespräch zweier Figuren aus der Oper selbst plötzlich aus der Rolle zu fallen? Und selbst wenn dem so wäre, so hätte dieser geborene Meister der Kontraste das Wiedereingreifen des Überirdischen doch wohl musikalisch ganz anders von dem Vorhergehenden abgehoben als so, wo nicht einmal ein Harmoniewechsel stattfindet, sondern einfach die Dominantharmonie weitergesponnen wird. Nein, dieses Seitenthema bringt keinen Szenenwechsel und überhaupt keinen Gegensatz zu dem Vorhergehenden, sondern verhält sich zu diesem wie die Erfüllung zur Vorbereitung. Es ist der alte dämonische Lebensdrang, der jetzt, nach der vorangehenden kritischen Spannung, mit verdoppelter Gewalt sich äußert. Mozart hat diesen Vorgang nach seiner Art in zwei Gegensätze gekleidet, von denen der eine sofort den anderen auf den Plan ruft. Der wilde Trotz des unisonen Sforzatomotivs gibt die Antwort auf das Vorangehende, es ist, als ob hier gewaltsam eine schwere Last abgeschüttelt würde. Aber das Motiv weist mit seiner Dominantseptharmonie zugleich auch nach vorwärts, und die Antwort erfolgt in dem Achtelmotiv. Hier tritt nun aber ganz deutlich der anapästische Rhythmus aus dem Motiv c des Hauptthemas wieder hervor — ein weiterer Beweis für den inneren Zusammenhang beider Themenkreise. Statt „frivoler Tändelei" haben wir also wiederum den Ausdruck höchster, prickelnder Lebensenergie, die hier ganz folgerichtig dem herausfordernden Trotz antwortet. Auch die aussetzenden Bässe aus dem Hauptthema fehlen nicht. So betont dieses Seitenthema gewissermaßen die beiden äußersten Seiten jenes Lebensdranges: kampfbereiten Trotz und selbstgenügsame Lust an der eigenen Entfaltung. Zunächst behält, in dreifacher Engführung verschärft, die aggressive Stimmung das Wort. Aber bei der überraschenden Wendung nach C dur, die plötzlich eine ganz andere Beleuchtung hervorruft, verliert das Motiv sein Sforzato, und die imitatorische Führung wird lockerer — die Kraft erlahmt, und es breitet sich eine jener echt Mozartschen, müden und dabei

doch unheimlichen Spannungen aus[1]: der psychologisch fein erfaßte Rückschlag nach der vorangegangenen Konzentration der Kräfte. Aber es ist nur die Ruhe vor dem Sturm: das unvermittelt im Forte einbrechende Adur der Schlußgruppe greift über das Seitenthema hinweg wieder auf die grellen Kraftausbrüche der Hauptgruppe zurück, an die sie auch motivisch anklingt, und mündet schließlich mit gewaltiger Steigerung in die kadenzierende Partie der Hauptgruppe aus. Die unwiderstehliche, höchste Kraftentfaltung behält das Schlußwort.

Die Durchführung beginnt, abermals ohne Tonartenwechsel, der sonst gerade an dieser Stelle bei Mozart häufig ist, mit dem Seitenthema, baut aber zwischen seinen beiden Gegensätzen insofern eine Brücke, als die Grundharmonie dieselbe bleibt; die „Antwort" erfolgt hier erst bei der Wiederholung des ganzen Themas im fünften Takt. Dann beginnt das Spiel der Engführungen wieder, aber nunmehr auf einem weit gespannten harmonischen Bogen, der vermittelst der Dominantwirkung durch das ganze Gebiet der „heißen" Kreuztonarten bis nach Gdur führt. Dazwischen flimmert beständig das zweite Motiv des Themas in den Streichern auf, mit seinem Vorhalt herbe Dissonanzen hervorrufend[2]. Es ist die genialste Stelle des ganzen Allegros, sie macht es unmittelbar deutlich, daß jene beiden Gegensätze doch im Grunde nur verschiedene Äußerungen derselben Kraft sind. Dabei vollzieht sich die ganze Partie im Piano; ohne jede Erdenschwere gleitet dieses Bild überquellenden Lebens an uns vorüber. Mit der Ankunft auf der Unterdominante Gdur ändert sich die Situation: das Hauptthema tritt mit seinen geheimen Reibungen und seiner grellen Fanfare wieder auf den Plan, aber es wird nicht durchgeführt; seine zweite Hälfte wendet sich nach Gmoll und führt von da aus in die bei Mozart damals an dieser Stelle sehr beliebte tiefe Unterdominantregion hinab. Zugleich aber verliert es allmählich die ihm innewohnende Energie völlig und verpufft ziemlich ratlos auf der Dominante von Bdur — wiederum eine jener äußerst erregenden Stellen erlahmender Kraft. Und auch hier gibt es so wenig wie in der ganzen Ouvertüre ein allmähliches Sichwiederermannen, sondern nur

[1] Vgl. dazu das dumpfe Murmeln in den Geigen und namentlich das übermäßige Quarteninterval in den Flöten. [2] Nur das Schlußmotiv wird in die beiden hinaufschleifenden Viertel verändert, wodurch eine entfernte Ähnlichkeit mit den entsprechenden Partien im ersten Satz der Gmoll-Sinfonie entsteht.

ein impulsives Losbrechen von schreckenerregender Gewalt; man spürt deutlich: die Kräfte, die hier am Werke sind, gehen über das menschliche Maß hinaus. Was dem Hauptthema versagt geblieben war, setzt das Seitenthema durch. Sechsmal setzt es mit voller Wucht[1] auf stetig wechselnden Tonstufen ein, ohne Imitationen, nackt und bloß die Gegensätze nebeneinanderstellend und die ersten drei Noten mit grellen Akkorden aller Bläser samt Paukenwirbel begleitend. Auch sind die sechs Eintritte harmonisch einander keineswegs gleichgestellt. Der erste steht völlig für sich, die nächsten vier stehen, je zwei und zwei, im Verhältnis von Dominante und Tonika[2]. Der letzte will zwar dieses Verhältnis fortsetzen, entbehrt aber des zweiten Gliedes, ebenso wie der erste im Grunde des ersten. Es ist der Höhepunkt der Durchführung, der den Gedanken aufs allerschärfste zuspitzt. Und wiederum gibt es darauf keinen allmählichen Übergang, sondern es wird nach einer der eigentümlich flüsternden Partien ohne Kontrabässe gewaltsam mit Sforzatos und einem Forteausbruch des ganzen Orchesters die Rückkehr in die Reprise erzwungen, nicht ohne daß echt Mozartisch zwischen diese und die Fortestellen noch eine leise herabrieselnde Skala in den Geigen eingeschoben würde. Die Reprise selbst verläuft im Gegensatz zu den meisten übrigen Sonatensätzen aus dieser Zeit fast ganz wortgetreu bis zu dem ganz überraschenden, nach der Unterdominante umbiegenden Schluß, wo abermals der wilde Trotz des Seitenthemas im vollen Orchester[3] sein Haupt erhebt, um dann alsbald, gleich seinem Gegner im Andante, wie hinter Schleiern zu verschwinden.

Auf diesen gewaltigen Prolog, der die beiden gegensätzlichen Schicksalsgewalten mit schonungsloser Härte einander gegenüberstellt[4], folgt nun unmittelbar, ohne Unterbrechung der künstlerischen Illusion, die

---

1 An die Stelle des früheren *sf* ist hier ein wirkliches *f* getreten. 2 Die Harmoniefolge dieses Teils ist B–g V–g I (= d IV)–d V–d I (= a IV)–a V–A I. Man beachte die Molltonarten. 3 Daß dieses Motiv in dem Stücke immer wieder in anderer Instrumentation erscheint, ist nicht unwesentlich. 4 Nägeli, Vorl. S. 157, 160, tadelt dieses „übertriebene, ausschweifende Kontrastieren", das freilich in diesem Stück aus guten Gründen bis in die einzelnen Themen hinein geht, aufs strengste und findet S. 168 auch T. 36 und 197 als überflüssige Störer der Eurhythmie; dagegen schon Kahlert, NZfM XIX 97 f. Ein vollständiger Schluß, offenbar von Mozarts Hand rasch hingeworfen (13 Takte statt der jetzigen 11), liegt dem Autograph bei. Part. S. 354, R.-B. S. 92. Es handelt sich wohl um eine Bearbeitung für das Konzert.

nicht minder gewaltige introduzione (1), die dramatisch eigentlich bis zum Beginn der vierten Szene reicht. Was ist hier unter des Dichters und noch weit mehr des Musikers Händen aus der alten, lockeren Buffointroduktion mit ihrer tollen Heiterkeit geworden! Statt vor einer Einleitung stehen wir gleich vor einem Höhepunkt allerersten Ranges. Schon hier wird das »dramma giocoso« des Theaterzettels grausam Lügen gestraft, und das, trotzdem der erste der vier Sätze, aus denen die introduzione (1) besteht, die komische Figur des Stückes auf die Bühne bringt. Leporello ist freilich längst kein servo ridicolo alten Schlages mehr, der die Handlung mit seinen Späßen mehr begleitete, als daß er in sie verflochten war, sondern ein durchaus selbständiger, individueller Charakter ganz nach Mozartscher Art, der die in ihm beschlossenen Kräfte im Gegenspiel mit allen übrigen Gestalten entfaltet.

Wir erkannten schon bei den früheren Opern, wie Mozart seine Gestalten stets aufeinander bezieht und jede einzelne, wie auch ganze Gruppen, aus dem Licht oder Schatten der anderen herausmodelliert, so daß jede nicht bloß ein Geschöpf für sich, sondern zugleich auch einen Maßstab für die übrigen darstellt. Leporello ist eines der genialsten Beispiele dafür, denn er verdankt tatsächlich sein gesamtes dramatisches Leben seinem Herrn und Meister Don Giovanni. Zunächst entlastet er ihn von allen komischen Zügen, die selbst bei Bertati noch deutlich hindurchschimmern. Für Mozarts Auffassung war dergleichen rein unmöglich. Graf Almaviva konnte noch Tragik und Komik in seiner Person vereinigen, bei Don Giovanni ließ die Größe des dramatischen Problems dies nicht mehr zu. Er mußte alle Züge seines Charakterbildes, die es ins Endliche, Allzumenschliche trüben konnten, an Leporello abgeben. Darnach bestimmt sich dessen Charakter und seine gesamte Stellung in der Oper: er ist seinem Herrn entschieden wesensverwandt und unterscheidet sich von ihm eigentlich nur durch den verschiedenen Grad von Wirklichkeit, den er vertritt. Don Giovannis Welt ist die des ursprünglichsten und deshalb zeitlosen Lebens, Leporello begnügt sich mit dem allervordersten Ausschnitt des Lebens, der Wirklichkeit des platten Alltags, und bleibt darum ewig bedingt, ewig der Spielball des Zufalls und der Unfreiheit. Alles, was bei jenem wesenhaft ist, ist bei ihm nur scheinhaft. Das ungeheure Schicksal, das sich in Don Giovanni vollendet, geht an ihm vorüber, sein ganzes Dasein bleibt überhaupt schicksalsarm und wird nur vom

zufälligen Abenteuer beherrscht. Im Grunde ist er eine Alltagsnatur, bauernschlau, aber doch gutmütig, wie alle solchen Leute zum Moralisieren geneigt und auch sentimentalen Anwandlungen zugänglich; strebt er doch immer wieder darnach, von seinem unruhigen und gefährlichen Posten los- und dadurch zu der im Geheimen so heiß ersehnten Ruhe zu kommen. Aber der Tropfen von Don Giovannis Blute, den er in seinen Adern hat, und der ihn in letzter Linie an dessen Seite geführt hat, scheucht ihn immer wieder auf und macht ihn zu einem ganz gerissenen Burschen, der gleich am Anfang mit dem Gedanken liebäugelt, selbst einmal den Herrn zu spielen. Dieser Charakterzug durchkreuzt und unterbindet alle philiströsen Anwandlungen und zwingt ihn, seinem Herrn doch immer wieder zu folgen wie der Schatten dem Licht. Es kommt vor, daß er diesem mit Worten Moral predigt und sie gleich darauf mit seinen Taten gröblich verletzt. Mag er sich vor den Streichen, zu denen ihn jener zwingt, noch so sehr bangen und entrüsten, im Grunde seines Herzens hat er doch seine Freude daran. So gibt er seinem Herrn an Skrupellosigkeit so wenig nach wie an Glätte und Verschlagenheit. Ja, auch seine Hasenfußnatur darf man nicht so stark betonen, wie dies meist geschieht[1]. Es lag Mozart nichts ferner als etwa den „Typus des Feiglings" zeichnen zu wollen. Sein Leporello benimmt sich vielmehr auch der Gefahr gegenüber ganz seinem sonstigen Charakter gemäß: es reicht bei ihm zwar nicht dazu, sie aufzusuchen und sein Leben einzusetzen, aber doch dazu, sich mit Verschlagenheit herauszuziehen — einen vollendeten Hasenfuß hätte Don Giovanni wohl auch schwerlich zu seinem Diener gewählt. Nur dem steinernen Gast gegenüber beginnt auch Leporello hilflos zu schlottern: die überirdische Macht wirkt auf ihn nach seiner Art, wie auf Don Giovanni nach der seinigen. Und diesem seinem Charakter entspricht auch seine Wirkung auf die übrigen Figuren. Don Giovanni, der Ausnahmemensch, erregt Furcht und Schrecken, je größer und damit je gefährlicher er wird, Leporello, der Träger des Ewig-Gestrigen, geht aus denselben Situationen als armer Schelm hervor, als prahlerischer, zweideutiger, verächtlicher Geselle. Die Verwandtschaft mit Don Giovanni wirbelt ihn der Reihe nach an allen übrigen Gestalten des Dramas vorbei und bringt ihn in Konflikt mit Leidenschaften und Begebenheiten, deren Tiefe seine Seele gar nicht zu fassen vermag — am Schlusse steht er genau

[1] So noch bei Jahn II⁴ 411 f., dagegen richtig bei Schurig II 110.

als derselbe Schelm da wie am Anfang. Auf dieser seiner inneren Beziehung zu Don Giovanni beruht Leporellos Komik, die somit weit über die alten Hanswurstspäße hinausgeht: er ist die genial geschaute Kontrastfigur zu seinem Helden. Alles, was sich bei jenem sofort in Schicksal verwandelt, bleibt bei ihm im Reiche des Zufalls, der gemeinen Wirklichkeit befangen, alles, was bei jenem ins Tragische emporstrebt, endet bei ihm im Komischen, und Mozart hat auch hier wieder die Richtigkeit des antiken Satzes erwiesen, daß der wahre Tragiker zugleich der echte Komiker ist.

In dem berühmten Notte e giorno faticar, dessen Melodie einen alten italienischen Typus verewigt hat[1], klagt Leporello ingrimmig auf- und abstapfend über sein Bedientenlos, wobei er in den unwirschen Phrasenschlüssen bereits ein recht erhebliches Maß von Temperament bekundet. Aber dieser Ausbruch des Ärgers ist nur die Einleitung zu dem in sich wieder dreiteiligen Satze voglio far il gentiluomo, in dem sich die Don-Giovanni-Natur erstmals in ihm regt. Einen köstlichen Ausdruck findet der kavalierhafte Aufschwung in den Begleitungstriolen und dem Hörnerklang, und ganz deutliche Grüße aus der prickelnden Sphäre Don Giovannis sind das Bläsersätzchen nach gentiluomo und das kleine Zwischenspiel vor oh che caro galantuomo. Zunächst wird auch das e non voglio più servir in diese Stimmung hineingezogen, aber schon im Nachsatz erlischt der stolze Glanz vor dem Nächstliegenden, der Alltagsmisère, die ihn doch wieder in ihren Bann zieht und in Piccinnischen Zungen einen recht verbissenen Ausdruck findet[2]; bezeichnend ist, daß dieses Nachsätzchen von jetzt an refrainartig, als grämliches ceterum censeo alle Abschnitte beschließt, auch dann, als das Geräusch von drinnen ihn veranlaßt, sich zu verbergen. In einem echt Mozartschen, kurzen und explosiven Crescendoanlauf nach Bdur verändert sich die Szene. Die Musik ist hier ganz offensichtlich von Gazzaniga angeregt[3], aber freilich auch nichts weiter. Nur das Tumultmotiv des Anfangs und der punktierte Rhythmus der ersten Gesangsphrasen sind dieselben, sonst ist das Ganze sowohl der Form und dem Umfang, als namentlich dem dramatischen Ausdruck nach bei Mozart ungemein erweitert und vertieft. Die Form ist verkürzt zweiteilig mit einer Einleitung, die aber motivisch mit dem Folgenden zusammenhängt. Schon daß nicht Don Giovanni,

[1] I 448. [2] II 424. Man beachte auch das Aufhören der Triolen- und Hörnerbegleitung. [3] S. Anhang. Vgl. auch Chrysander, AMZ 1878, S. 577.

wie bei Bertati, sondern Donna Anna beginnt, ist nicht ohne Bedeutung, denn es offenbart gleich einen sehr wichtigen Zug seines Wesens, nämlich das merkwürdige musikalische Sichanpassen an die Art des weiblichen Wesens, mit dem er es gerade zu tun hat. Das macht seine Dämonie um so gefährlicher: er zieht seine Opfer auch musikalisch an sich und packt sie so in ihrem tiefinnersten Wesen. Er entgegnet der Donna Anna in demselben leidenschaftlichen Zorn und heftet sich ihr besonders bei dem wild erregten Motiv Come furia disperata unmittelbar an die Fersen. Hier wirkt die Imitation in ganz unübertrefflicher Weise zu dem Bilde des keuchenden Ringens mit, bei dem dem Paare schließlich der Atem auszugehen scheint. Wie ganz anders bei Gazzaniga, wo Don Giovanni den Ton angibt, um sich überdies später musikalisch mit Leporello zu vereinigen! Mozart dagegen trennt diesen ganz folgerichtig von der Gruppe der beiden Ringenden und stellt ihn gleichsam auf eine ganz andere Fläche im Raum des Bildes. Auch singt Leporello weit naturalistischer: nachdem er sich vom ersten Schrecken erholt hat, gibt's bei ihm im Gegensatz zu den beiden anderen nur noch gebrochene Dreiklangsmotive, erst in Vierteln, dann in hastig plappernden Achteln, auch setzt er immer, und zwar p, ein, wenn in dem Kampfe der beiden anderen auf einen Höhepunkt eine Atempause folgt. Drastischer war der Kontrast zwischen der Welt des Helden und der dieses Alltagsschelms nicht wohl darzustellen. Der Held der Tat und der des Mauls! Schwatzt Leporello dabei doch doppelt so viel, um seiner kleinen Seele Luft zu machen; so verwendet Mozart hier das alte Buffoparlando.

Abermals folgt einer der unvermittelten harten und gewaltsamen Übergänge, an denen diese Oper so reich ist. Donna Anna reißt sich mit drei wilden Rucken von Don Giovanni los und enteilt. Statt ihrer tritt im dritten Abschnitt der Introduktion der Komthur auf. Die Wahl der Tonarten ist bezeichnend. Gmoll, das zunächst erscheint, ist für Mozart durchaus nicht die Tonart des tragischen Pathos, sondern des leidenschaftlichen Schmerzes. Er ist denn zunächst auch das Grundmotiv des temperamentvollen Greises. Erst nachdem er seinem Gegner den Kampf aufgedrängt hat, breitet allmählich das tragische Dmoll seine Schatten über beide Kämpfer aus. Trotzdem tritt der Komthur würdig und bestimmt auf[1]. Kurz und

[1] Er zieht seinen Degen offenbar erst bei den schwirrenden Zweiunddreißigsteln der Geigen nach seinen ersten Worten.

energisch lehnt Don Giovanni zunächst den ungleichen Kampf ab, der ihm gegen seine Ritterehre geht. Aber bei den unheimlichen Pianounisonos des Orchesters, die bei Mozart stets eine besondere Spannung bedeuten und hier die Entwicklung schließlich auch nach Dmoll hinüberspielen, schleicht sich das Verhängnis heran; mit grausamer Ironie greift gerade hier Leporello ein, dem Entscheidungen auf Tod und Leben nun einmal höchst unangenehm sind. Noch einmal zaudert Don Giovanni mit seinem misero!, zuerst sotto voce, dann più voce, was man aber ja nicht als weiche Regung auffassen darf[1], sondern nur als den Ausdruck des Bedauerns, keinen ebenbürtigen Gegner zu haben. Die höchste Spannung erfolgt in der ganzen Taktpause, die wirklich den Herzschlag anzuhalten scheint. Dann bricht Don Giovanni zum dritten Male, jetzt forte, mit seinem misero! hervor. Diese acht Takte sind in Verbindung mit der Pause der Höhepunkt der ganzen Introduktion: das schicksalshafte Wesen des Helden tritt hier mit derselben Größe heraus, wie der tragische Schauer, den es hervorruft. Der Zweikampf selbst vollzieht sich mit realistischer Naturtreue[2]. Erschütternd aber, wie die Schürzung und der Eintritt der Katastrophe, ist ihr Ausklang im vierten Abschnitt. Die kalte Hand des Todes legt sich auf alle Beteiligten und lähmt jedes tätige Handeln. Nie wieder hat diese Stimmung in der Operngeschichte einen so knappen und zugleich so ergreifenden Ausdruck gefunden. Alles wirkt zusammen, die Tonart Fmoll mit ihrer Unterdominante, das Ensemble der drei tiefen Männerstimmen, die lastenden Akkorde der Hörner und Fagotte, die tiefe Lage der Streicher mit ihrem zuckenden Triolenmotiv[3]. Während der Komthur in seiner abgerissenen Melodik allmählich veratmet, kämpft in Don Giovanni der Schauder, den auch er zunächst, ganz anders als viele seiner Vorgänger, vor der Macht des Todes empfindet, den man aber gleichfalls nicht als Mitleid oder Reue deuten darf, mit dem angeborenen rücksichtslosen Lebenswillen[4], während Leporello in gemeinem Entsetzen

[1] Die Übersetzung der G.-A. „Mitleid fühl' ich" bringt somit einen ganz falschen Zug hinein. [2] Man vergleiche die kräftigen Oktavenschritte der Geige mit den kleinen Intervallen des Basses. Ähnlich ist die Schilderung in Glucks Ballett. Das Vorbild beider ist wohl bei den Franzosen zu suchen. [3] Auch dieses geht nicht über c'' (ganz am Schlusse) hinauf. [4] Die Ähnlichkeit des Anfangs seines Gesanges mit Donna Annas vorhergehendem Come furia disperata ist wohl nur zufällig. Bei Gazzaniga ist dieser Abschnitt weit breiter ausgeführt.

nach zwei primitiven Angstschreien nur noch zu stammeln weiß. Zum Schlusse aber stimmen Flöten und Oboen jene leise, in ihrer Chromatik echt Mozartsche Trauermelodie an, die als Totenwacht an der Leiche den ganzen Komplex in einer jedem Zuhörer unvergeßlichen Weise abschließt. Allerdings biegt dieser Schluß ganz überraschend ins Rezitativ um, das hier nach dem Vorangehenden wirklich auch im Ausdrucke »secco« klingt. Diese seltsame zweite Szene verfolgt hier, ganz anders als ein gewöhnliches Secco, eine bestimmte dramatische Absicht. Es ist das erste Sichloslösen Don Giovannis, der hier immer noch sotto voce zu singen hat, aus dem vorhergehenden Bann. Der wiedererwachende Tatendrang richtet sich dabei zuerst gegen den Leporello, der hart angefahren und sogar mit Schlägen bedroht wird, aber sich dabei doch nicht enthalten kann, seinem Herrn ironisch Moral zu predigen. Schließlich verschwinden beide im Dunkel.

Mit Recht ist diese Introduktion schon häufig als das Muster einer dramatischen Opernexposition gepriesen worden[1]. Sie ist tatsächlich nach Anlage und Ausführung ein Meisterstück. Aber ihre Bedeutung reicht noch viel weiter. Sie gibt, ohne daß Don Giovanni ein Wort über sich selbst verlauten ließe, ein Bild von seinem Wesen und den in ihm beschlossenen Kräften, das schlechthin unübertrefflich ist, indem sie ihn, den sinnlichen Tatmenschen, gleich im leidenschaftlichsten Kampf mit den höchsten Mächten des irdischen Lebens, ja als einen dämonischen Spieler um Leben und Tod vorführt. Denn dieser eine Fall, das fühlt der Hörer sofort, ist typisch für sein ganzes Vorleben.

Auch an dieser Szene und ihren Voraussetzungen ist von der Romantik viel herumgedeutet worden. Am bekanntesten ist E. T. A. Hoffmanns von den Späteren bis auf den heutigen Tag immer wiederholte Theorie geworden, daß Donna Anna von Don Giovanni entehrt sei[2]. Davon steht aber weder bei da Ponte noch auch bei

---

[1] Vgl. Gounod S. 16. [2] Marx, Berl. Mus.-Ztg. I 319 f. Rellstab, Ges. Schr. VI 251 f. Auch einzelne Sängerinnen wie die Bethmann und die Schröder-Devrient schlossen sich dieser Auffassung an. Vgl. Genast, Aus d. Tagebuch e. alten Schausp. III 171 f., und A. v. Wolzogen, Wilh. Schröder-Devrient, S. 163 f. Von den Neueren vgl. Kierkegaard, Ges. Werke, Bd. I, Jena 1911, Schurig II 110 f. Cohen, Die dram. Idee in Mozarts Operntexten, S. 85 f. Dagegen Bulthaupt, Dramaturgie der Oper, S. 180 ff. J II[4] 442.

seinem Vorbilde Bertati ein einziges Wort, und vor allem widerstrebt es der Art der opera buffa durchaus, Begebenheiten von solcher Wichtigkeit den Zuschauer bloß ahnen zu lassen. Sie liebt die Deutlichkeit, je drastischer, desto besser, und vollends wenn es sich um die Entehrung eines Mädchens gehandelt hätte, so wäre sie mit aller nur wünschenswerten Handgreiflichkeit zu Werke gegangen. Allerdings nicht im Sinne des Romantikers Hoffmann. Der Psychologie des Geschlechtslebens verwickeltere Probleme abzugewinnen liegt ihr absolut fern. Sie hält sich an den nackten Naturtrieb und denkt bei seiner Befriedigung auch nicht an die etwa daraus sich ergebenden sittlichen Konsequenzen. Don Giovanni wäre in unserem Fall der bewunderte siegreiche Mann gewesen, sein Opfer aber eine geprellte »poverina«, für die weder der Dichter noch sein italienisches Publikum einen Funken von Mitleid aufgebracht hätte, und mit welchen Glossen der komische Bediente den Vorgang begleitet hätte, kann sich der Kenner der Gattung unschwer ausmalen.

Mit der Voraussetzung fallen aber auch alle Konsequenzen Hoffmanns, die fortgesetzte Heuchelei Annas gegen den ungeliebten Bräutigam Ottavio (die schon durch da Pontes Text widerlegt wird) und ihre heimliche Liebe zu Don Giovanni — in beidem zusammen erblickt Hoffmann die „hohe tragische Weihe" dieser Gestalt —, ferner der Charakter Don Giovannis selbst, der in der Liebe seine Sehnsucht nach dem Überirdischen zu befriedigen sucht, bis er schließlich übersättigt zum Weltverächter wird und in seinem Hohn gegen Gott und Natur das Weib nicht einmal mehr genießen, sondern verderben will. Es ist sehr bezeichnend für das 19. Jahrhundert und seine Neigung für die Probleme der Erotik, daß es dergleichen um jeden Preis auch in Donna Annas Verhältnis zu Don Giovanni hineintragen wollte. Mag man sich dabei auch auf frühere Fassungen der Legende berufen — Bertati und da Ponte kennen eine solche geheime Liebe Donna Annas nicht, sie hätten sich auch, wenn sie Wert darauf gelegt hätten, die Gelegenheit zu einer Arie oder mindestens Kavatine auf die »nascosa fiamma« sicher nicht entgehen lassen. Vor allem aber weiß Mozarts Musik nichts davon. Für ihn ist Donna Anna die Tochter ihres Vaters, des vornehmen Edelmannes, eine aristokratische Natur, die ihr Wollen und Empfinden im Gegensatz zu der von ihrer Leidenschaft völlig besessenen Elvira bei jedem Schritt in der Gewalt hat. Kein Wunder, daß diese vornehme Dame der Tod

ihres Vaters, auch von ihrer natürlichen Tochterliebe abgesehen, auf das schwerste trifft; sie fühlt seine Wunden, als wären es ihre eigenen. Prägt sich doch das blutige Bild des Getöteten ihrem Geiste zunächst wie die Vision einer Wahnsinnigen ein, so unfaßbar ist ihr der Gedanke. Aber nachdem dieser erste Sturm über sie hingebraust ist, beginnt sich ihr Empfinden zu klären. Der Angriff auf ihre Ehre verblaßt vollständig vor der Erinnerung an die Bluttat. Wohl steht auch sie unter dem Banne Don Giovannis, aber nicht des dämonischen Verführers, sondern des wilden Herrenmenschen, der sich in seinem unbändigen Drang zum Herrn über Leben und Tod aufgeworfen hat. Der Haß gegen ihn, der in ihrem Vater auch sie selbst tödlich getroffen hat, verzehrt bei ihr alle sinnlichen Regungen. Er ist deshalb auch nicht, wie bei Elvira, versteckte Liebe, er schreit nicht selbstquälerisch insgeheim nach der Wiederkehr entschwundenen Liebesglücks, sondern nach dem Blut des Frevlers, er will das von ihm begonnene Spiel um Leben und Tod aufnehmen. So und nicht anders antwortet Mozarts Donna Anna auf den jähen Eingriff Don Giovannis in ihr Dasein. Sie tut es außerdem keineswegs in der Art einer rachedürstenden Armida. Es ist deshalb auch ganz verfehlt, ihre Rolle der hochdramatischen Sängerin zu geben[1], denn sie ist von Mozart als junges Mädchen gedacht, in dessen Seele der Energie Züge echt mädchenhafter Zartheit und Scheu beigemischt sind. Ergreift sie doch ganz anders als die stets selbständig handelnde Elvira niemals selbst die Initiative, sondern überläßt sie dem Ottavio. Daß dessen seelische Kraft einem Don Giovanni gegenüber nicht ausreicht, ist ihr Schicksal, ohne daß sie sich dessen bewußt wird. Denn an ihrer Liebe zu ihm läßt weder da Ponte noch Mozart einen Zweifel. Nur ist sie nicht von der Art, wie die Liebe Elviras oder Zerlines. Sie ruht nicht auf sinnlichem, sondern auf sittlichem Grunde, wie Annas ganzes Wesen. Damit hat Mozart auch dem Sittengesetz einen Platz in seinem Drama eingeräumt und es damit als eine der Wirklichkeiten des Weltlaufs anerkannt, wenn auch freilich nicht als eine über ihm stehende oder ihm immanente, sondern als eine neben vielen anderen. So fügt sich diese herbe und edle Gestalt, Mozarts eigenste Schöpfung[2], der Oper ein, in scharfem

[1] Die Urheberin dieser Praxis ist die Schröder-Devrient, die erstmals statt der Elvira die Anna sang. [2] Sie ist die »seria«, die sich Mozart von Varesco für seine opera buffa erbat, s. o. S. 40.

Gegensatz zu den übrigen Gestalten und doch demselben Ziele zustrebend wie alle Kräfte, die das ganze Drama bewegen. Man darf nur deren Kreis nicht zu eng fassen: Don Giovannis Dämonie tobt sich nicht bloß innerhalb der geschlechtlichen Sphäre aus, sondern zieht das ganze Gebiet des sinnlichen Lebens in ihren Bereich, sie entfesselt nicht bloß Liebe, sondern alle Kräfte des menschlichen Daseins, sie mit sich reißend oder zum Kampfe herausfordernd. Von diesem Standpunkt hat tatsächlich auch Donna Anna ihren Platz im Drama, ohne daß sie in den allgemeinen, von Don Giovanni entfesselten Liebestaumel hineingerissen werden müßte. Alle jene späteren Deutungen sind nur Beweise für die fast unbegrenzten Möglichkeiten, die in diesem Stoffe schlummern, und es sei ferne von uns, ihre Behandlung in diesem Sinne moralisch schulmeistern zu wollen. Aber mit Mozarts Werk haben sie nichts zu tun.

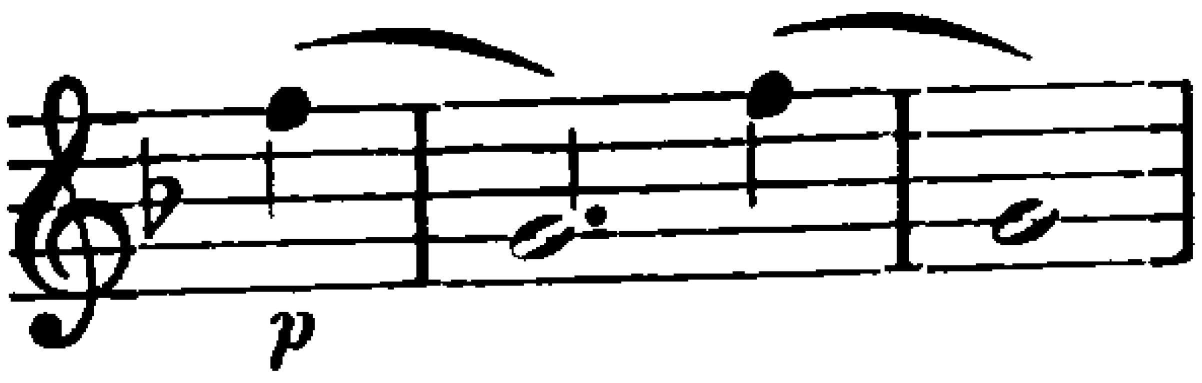
Donna Anna kehrt mit Don Ottavio zurück und findet ihren Vater als Leiche. Mozarts Meisterhand hat den nun folgenden Vorgang in eine große musikalische Szene zusammengefaßt. Sie verbindet Akkompagnato und freie melodische Sätze mit einer dramatischen Schmiegsamkeit, die freilich ohne den Vorgang Glucks wohl nicht möglich gewesen wäre. Zuerst kommt in der echt Mozartschen, kurz und jäh aufzischenden Orchestereinleitung das Entsetzen zum Wort. Man beachte hier die Deklamation: voll Grauen sieht Donna Anna zunächst nur den Leichnam, dann erkennt sie nach dem neuen, gesteigerten Schrei des Orchesters (jetzt in Fmoll!) den Vater; mit fliegendem Atem jagt ihre Stimme den Cdur-Dreiklang hinauf[1]. Nun aber erfolgt in der ergreifenden Bläserstelle der Rückschlag in den fassungslosen Schmerz. Viermal ertönt der rührende Klagelaut in den Bläsern, und jedesmal flüstert ihn die Singstimme in der Unterquinte verkleinert nach, das letztemal nimmt ihn mit ungeheurer Steigerung das ganze Orchester auf[2]. Vergebens späht in dem schönen Bläsersatz über dem Tremolo die Trauernde nach einem Zeichen des Lebens aus, dann wird der Ton gequält und zerrissen, wie schwere Schatten senkt sich's in den Geigen herab: Donna Anna schwinden die Sinne. Und nun beachte man den ganz veränderten Ton beim Eingreifen Ottavios: kurze, abgerissene Phrasen in der Singstimme

[1] Von Bedeutung ist, daß sie in der ganzen Szene von den häufig wiederholten Worten mio padre immer das erste betont. [2] Man beachte hier die Kreuztonarten, die sich bis zu dem brennenden Fisdur steigern.

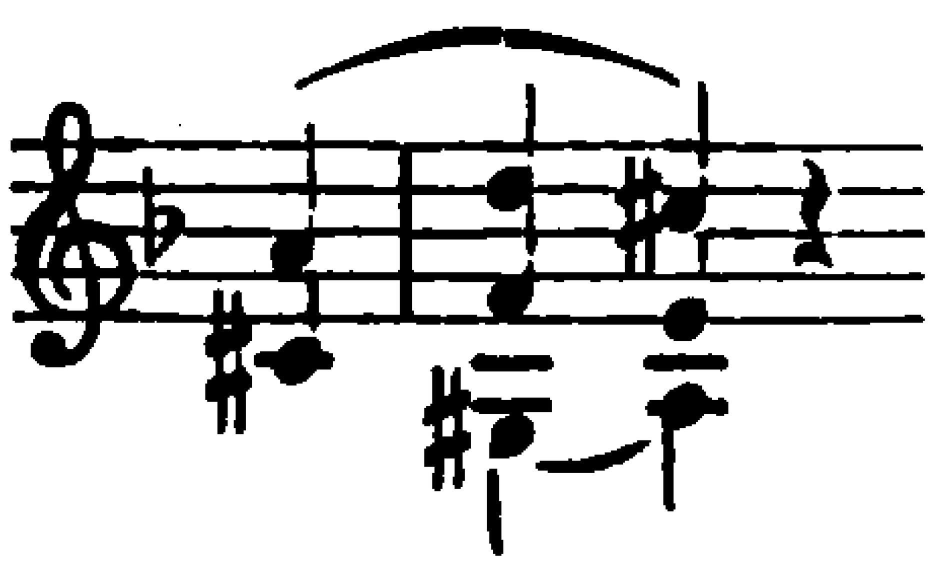
und im Orchester, und doch auch hier bis zum Erwachen Annas eine fieberhafte Steigerung[1] — dieser Ottavio erweist sich bereits hier im Gegensatz zu dem Tatmenschen Don Giovanni als der richtige impulsive, aber willensschwache Sanguiniker, immer voll der besten Absichten, aber ohne die Kraft zur Ausführung und deshalb stets ein Mann des Zuschauens und Redens, nicht des Handelns. Rührend ist seine Liebe zu Donna Anna, die in der letzten Partie durchbricht. Das unmittelbar folgende »Duetto« ist ein Musterbeispiel für Mozarts geniale Freiheit in der Behandlung der Form. Es besteht aus zwei großen, durch ein Rezitativ getrennten Teilen, von denen der zweite in freier Weise wieder auf das Rezitativ zurückgreift. Durchaus frei gehalten ist auch der erste Teil. Er beginnt mit einer Vision Donna Annas, die statt Ottavios den Mörder ihres Vaters zu sehen glaubt. Hart und wild beginnt sie (in Dmoll!) mit einem an Gluck gemahnenden stahlharten Rhythmus[2], aber schon im sechsten Takt löst sich ihr Gesang in einzelne abgerissene Phrasen auf; der Schmerz der Tochter behält jetzt auf längere Zeit die Oberhand. Das Orchester übernimmt die Führung, aber nur, um mit den unruhigen Figuren der zweiten Geigen und den nachschlagenden Vierteln in den ersten und den Bratschen gleichfalls ein Bild haltlosester Verzweiflung zu zeichnen. Sehr wahr und schön klingen Ottavios Trostworte darein, zuerst ebenfalls in stockender Erregung, dann aber sich mehr und mehr zu einer warmen Kantilene verdichtend[3], und nicht minder wahr ist die Antwort der aus ihrem Wahn erwachenden Donna Anna, deren Musik die Mär von dem ungeliebten Bräutigam schon hier Lügen straft. Unter seinem Zuspruch hat sich ihre ekstatische Verzweiflung zu echt weiblichem Schmerze gemildert, wenngleich das Orchester auch hier nicht von demselben Motiv loskommt und dessen Leidensausdruck sogar immer mehr steigert. Und jetzt beschwört Ottavio selbst noch einmal den alten bösen Schatten herauf. Seine Worte lascia, o cara, la rimembranza amara greifen, ein tief poetischer Zug, auf den harten Rhythmus des Anfangs zurück, aber nur, um das Wahngebild auf immer zu verscheuchen, und noch

[1] Mozart verwendet bei Cercatemi, recatemi qualche odor das wirksame Gluckſche Mittel chromatisch aufsteigender Bässe mit darüberliegender Sequenzenbildung, vgl. I 861. [2] Man achte hier besonders auch auf den schweren Auftakt auf fuggi und lascia. [3] Auch der allmähliche Übergang nach Fdur ist hier von schöner Wirkung.

ehe er sein hai sposo e padre in me vorbringen kann, klingt's aus Oboen und Fagotten wie rührender Trost:



Eine echt Mozartsche Bläsersprache, der kein Italiener etwas Ähnliches an die Seite zu setzen hat[1]! Der ganze Gegensatz in Ottavios Worten konnte überhaupt nicht überzeugender und dabei nicht kürzer herausgearbeitet werden, man vergleiche nur die Harmonik und die zuerst scharf deklamatorisch und dann schwärmerisch kantabel geführte Melodielinie. Der Schärfe des Kontrastes halber läßt Mozart, um die Wirkung zu vertiefen, diese Partie wiederholen. Dann ermannt sich Donna Anna in einem der bekannten Skalenmotive mit Streichertremolo, das vernehmlich auf das folgende che giuramento, oh Dei! hinweist, und fordert kurz und energisch im Rezitativ Ottavio den Schwur ab. Sehr bezeichnend aber ist, daß die Musik bei seinem Eid mehr Wert auf die occhj tuoi und den nostro amor legt, als auf die zu schwörende Rache — einen ausgesprochenen Willensmenschen hätte Mozart zweifellos in härteren Tönen schwören lassen. Der zweite Teil des Duetts ist zweiteilig mit großer Coda. Dem Gefühlsgehalt nach ist der Satz freilich kein wütendes Rachestück, wie es gewöhnlich aufgefaßt wird. Schon der Text weiß davon nichts, er schildert vielmehr in ziemlich konventionellen und an Metastasio anklingenden Worten[2] das wilde Grausen, das die beiden durch die Schreckenstat zu jenem Schwur Gezwungenen vor ihrer eigenen Lage befällt, das Entsetzen über die dämonische Tragik des Lebens, in die sie plötzlich hineingerissen worden sind. Diese Dämonie erwachender menschlicher Urtriebe beherrscht aber auch die Musik. Noch einmal bricht die ganze elementare Wildheit dieses grandiosen Opernbeginns fessellos hervor und zieht die Beiden in ihren tollen Wirbel hinein. Gleich am Anfang scheint das unheimliche Motiv:

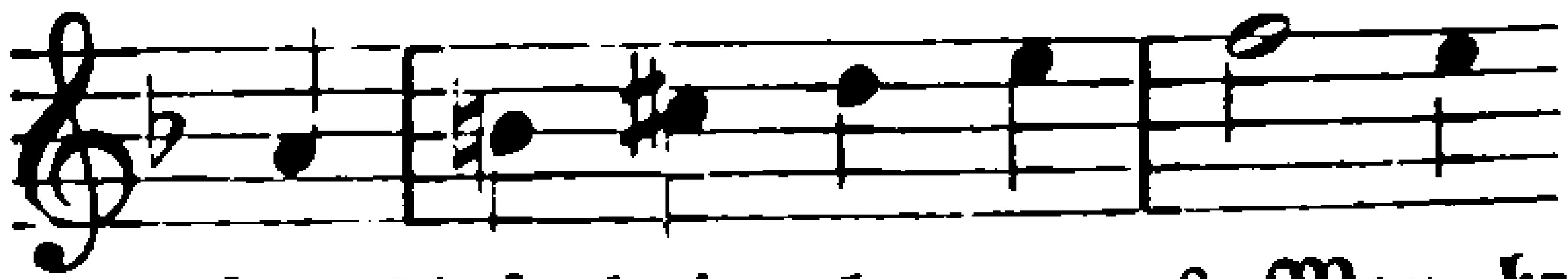


[1] H. Kretzschmar, Ges. Aufs. II 278. [2] Vgl. die Arie Fra cento affanni e cento im Artaserse I 2.

in den imitierenden Bläsern wie aus finsteren Klüften widerzuhallen[1], und zur Verstärkung des Eindrucks dient der immer wiederkehrende Orgelpunkt auf A, von dem sich dann der Aufschrei auf cento um so greller abhebt. Es ist ganz natürlich, daß bei einem solchen Aufruhr der Gefühle keine Individualisierung der einzelnen Personen mehr aufkommt. Beide werden zusammen in den Strudel hineingezogen, und auch der Schwur Ottavios in der Mittelpartie klingt jetzt nicht etwa heroischer, sondern im Gegenteil infolge der begleitenden chromatischen Terzen gequälter und ängstlicher. In der Coda greift Mozart schließlich noch das Bild des ondeggiar auf und schildert die tobende Flut der Erregung bald in wilden Achtelmelismen[2], bald in zerrenden Synkopen, bei denen jeder Grund und Boden zu wanken scheint; nur mühsam vermögen sich die Singstimmen dagegen zu behaupten, die in dieser Coda gelegentlich zur Erhöhung der Wirkung imitatorisch geführt werden. Bis in das trotzige Sechzehntelmotiv der beiden Schlußtakte setzt sich die Erregung fort.

Die Szene verwandelt sich; Donna Elvira tritt auf. Wir kennen ihre Abstammung von Molière bereits; aber auch der opera buffa war die Gestalt der sposa abbandonata durchaus vertraut. Allerdings nimmt sie stets Partei für den Mann und stellt das Weib mitleidslos als die Geprellte hin. Das klingt auch noch aus Bertatis erster Arie der Elvira Povere femmine und aus Gazzanigas Komposition heraus. Auch an ihrer Vorgeschichte hat man im 19. Jahrhundert, diesmal im bürgerlich-wohlanständigen Sinn, herumzubessern versucht[3]. Vergebens: sie ist einfach, wie da Pontes Textbuch sagt,

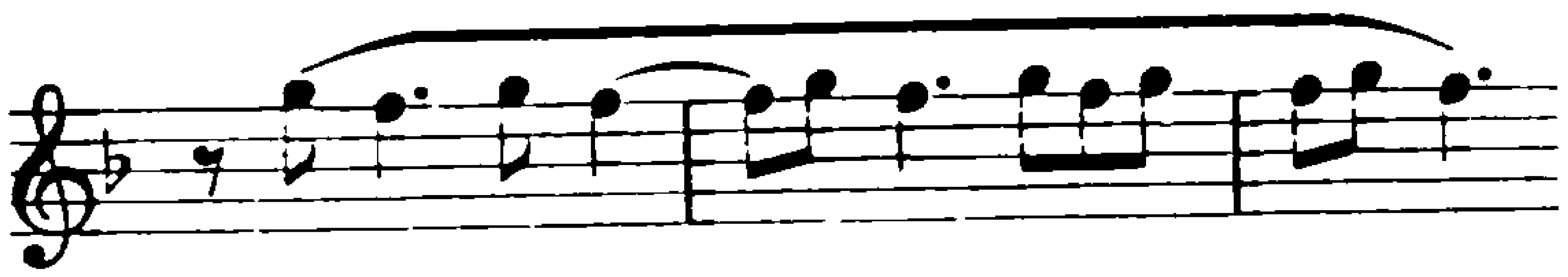
---

1 Das folgende  bringt nur eine ungeheure Dehnung des ersten Auftaktviertels. 2 Man braucht diese „Koloraturen" nur mit den ständigen Wellenkoloraturen der Neapolitaner zu vergleichen, um sich des gewaltigen Unterschiedes bewußt zu werden. Schon die scharfe Reibung des Halbtonschrittes ist charakteristisch. 3 Gugler und Wolzogen nehmen an, daß sie von Don Giovanni durch eine Scheinehe getäuscht und somit seine „rechtmäßige Gemahlin" sei. Gegen diesen unmöglichen Gedanken wendet sich mit Recht Bulthaupt a. a. O. S. 189f. Aber auch das von Jahn angenommene Eheversprechen ist, wenn es sich dabei um eine bürgerliche Verlobung handeln soll, ein unglücklicher Gedanke. Überhaupt ist der Begriff der »sposa« in der Buffooper sehr dehnbar; es braucht sich dabei durchaus nicht immer um eine wirkliche „Braut" zu handeln. Im allgemeinen vgl. über Elvira E. Adelmann, Donna Elvira als Kunstideal und in ihrer Verkörperung auf der Münchner Hofbühne, München 1888.

abbandonata da Don Giovanni und damit eine von den vielen ihresgleichen — freilich zugleich eine Frau, für deren leidenschaftliches Wesen die Liebe zu Don Giovanni nicht bloß eine flüchtige Episode, sondern das entscheidende Erlebnis ihres ganzen Daseins ist. Sie ist von allen Frauengestalten der Oper diejenige, die in ihrem ganzen Wesen Don Giovanni am nächsten steht. Sein Kuß hat auch in ihr den Funken der in ihm lodernden Leidenschaft entfacht. Aber während ihn, den Mann, die sinnliche Begier zu immer neuen Frauen lockt, vermag sie, die Frau, die Erfüllung ihres Sehnens nur bei ihm, dem einzigen Manne, zu finden. Ihr Ziel ist somit nicht Rache, sondern die Wiedergewinnung von Don Giovannis Liebe, die auch bei ihren wütendsten Haßausbrüchen stets im Hintergrunde steht. Und als sie die Unmöglichkeit einsehen muß, dieses Ziel zu erreichen, ist sie einzig darauf bedacht, den Geliebten vor den unseligen Folgen seines Treibens zu bewahren. So kommt sie am Schlusse weder als Betschwester, um ihn dem Himmel zu gewinnen[1], noch als Gretchen, um ihn zu „erlösen", ein Gedanke, der gerade Mozart meilenfern liegt[2], sondern einfach, um das Leben des immer noch Geliebten vor der Vernichtung zu retten. In ihrer ersten Arie (3), in die Don Giovanni und Leporello nach echter Buffoart kurze Bemerkungen einwerfen, ohne daß ihr Gang dadurch irgendwie verändert würde, einem einfachen zweiteiligen Stück, spiegelt sich dieser ihr Charakter gleich deutlich wider. Schon das feierliche Pathos der Tonart Esdur ist bezeichnend, ebenso das ausgedehnte Ritornell, das allein schon durch seine unvermittelten dynamischen Kontraste auf starke innere Erregung hindeutet. Dazu folgen sich auffallend viele Motive[3], die, untereinander stark verschieden, doch derselben seelischen Quelle entspringen und bald diese, bald jene Welle aufglitzern lassen. Keines erhält den Vorrang vor den anderen: die im Tiefsten aufgewühlte Leidenschaft äußert sich bald als gekränkter Stolz, bald als trotziger Hader mit ihrem Los, um zum Schluß in einen verräterisch weichen Ton überzugehen, den alsbald die Singstimme mit dem bekannten empfindsamen Quartenmotiv der Neapolitaner aufnimmt: aller Zorn und Haß ist bei ihr zuletzt doch nichts anderes als enttäuschte Liebe[4]. So zeichnet diesmal die Singstimme den letzten entscheidenden Zug in das buntbewegte Bild

[1] Schurig II 163. [2] Cohen S. 89 ff. [3] Vgl. zum Beginn den Anklang an Grétry I 670. [4] Es ist das erstemal, daß Mozart in dieser Oper Klarinetten verwendet.

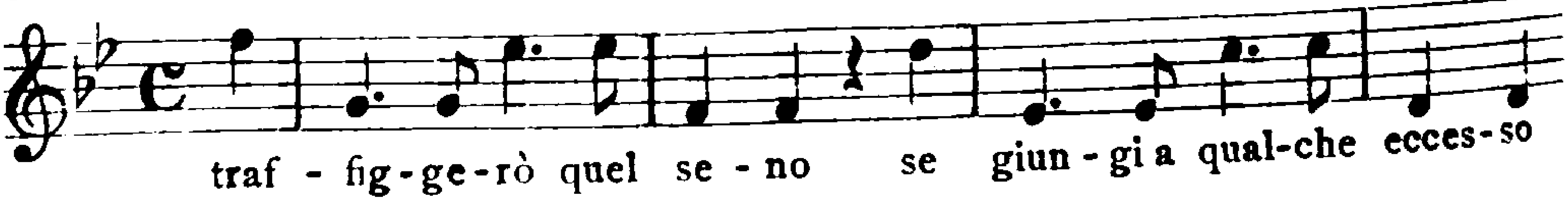
ein. Aber wiederum peitscht das Orchester ihre wütende Leidenschaft auf, mit dem messerscharfen Schleifermotiv und den Synkopen des zweiten Themas. Auch hier hat die Führung der Singstimme zunächst noch etwas Resigniertes; erst bei den Worten vo' farne orrendo scempio schlägt ihr Haß in hellen Flammen empor[1], um schließlich mit energischem Trotz, fast im Stile der opera seria, sich zu entladen. Und gerade diese Stelle benützt Mozart zu den Zwischenpartien der beiden anderen. Die Wirkung ist von schlagendem Realismus, zuerst spöttisches Schmachten, dann aber regen sich die alten dämonischen Verführungskünste, und namentlich in dem eintönigen Geflüster des Orchestermotives[2]:



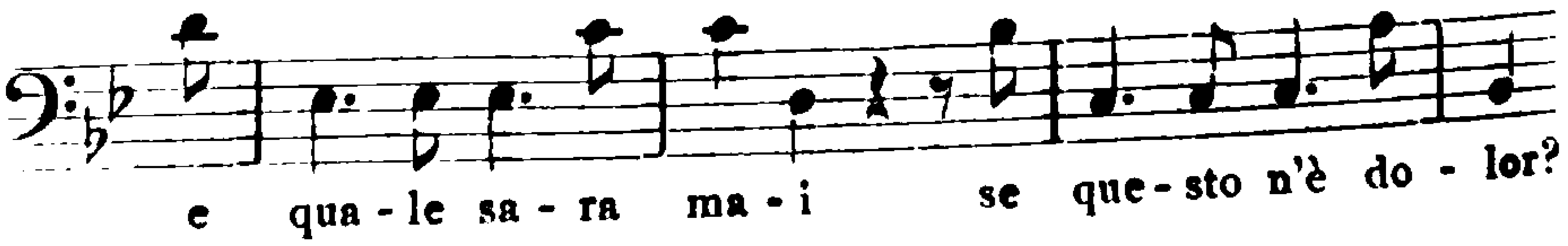
steckt bereits ein ganz gefährliches sinnliches Locken; kein Wunder, daß gerade hier Leporello halb schmunzelnd, halb bedauernd die Worte seines Herrn nach seiner Weise glossiert. Bei der Wiederholung entlädt sich Elviras Temperament in einer breit ausladenden Dreiklangskoloratur, die ihrerseits einen wilden Ausbruch des Triumphes im ganzen Orchester hervorruft. Und wieder ertönt, jetzt in hoher Lage und crescendo, jenes süß einlullende Motiv der Geigen, in das Don Giovanni in höchstem Affekt sein berückendes signorina! hineinsingt. Aber wiederum biegt die Handlung im Secco unerwartet um; die direkten Vorwürfe Elviras bleiben dem Wortgefecht dieses echten Buffomittels überlassen.

Es ist gut italienisch, daß die arme Verlassene nach diesem heftigen Zusammenstoß der Laune der komischen Figur preisgegeben

[1] Die großen Intervallsprünge sind schon von den Italienern aus der opera seria in die buffa übernommen worden. So singt Arsinda in Traëttas Cavaliere errante I 9:



und Corrado in Piccinnis Sposalizio di Don Pomponio II 10:



[2] Vgl. dazu Piccinnis Corsara I 426.

wird. Schon seit dem Stück von de Villiers spielt dabei das Register der Geliebten Don Giovannis eine große Rolle, das sein Diener mit sich führt; es scheint solchen Anklang gefunden zu haben, daß man es auch in andere Texte übernahm[1]. Bertati läßt die Szene in einen Zwiegesang Pasquariellos und Elviras ausmünden, um eben den Gegensatz der Situation nach echter Buffoart besonders zu verschärfen. Da Ponte dagegen gibt, so eng er sich auch gerade hier an sein Vorbild anlehnt, sicher nicht ohne Mozarts Zutun, dem Leporello allein das Wort. Denn der Komponist hat mit dieser Arie (4) ganz andere Absichten, als Gazzaniga mit seinem Duett[2]. Zwar hat man es schon öfter als Mangel empfunden, daß Elvira sich nach dieser Demütigung durch Leporello nicht mehr in einer Arie äußert[3], und Rochlitz hat sogar vorgeschlagen, an dieser Stelle die für den zweiten Akt nachkomponierte Arie Mi tradì quell' alma ingrata einzufügen — ein unglücklicher Gedanke, da der Gefühlsgehalt dieses Stückes den Charakter Elviras von vornherein gänzlich verzeichnen würde. Aber ist denn jene Demütigung durch Leporello wirklich so empfindlich? Ihre Kränkung durch Don Giovanni hat im Vorhergehenden den höchsten Grad erreicht — kann sie sich da durch den Erguß dieses Schelms, auf dessen Worte sie schon im Rezitativ nur halb hinhört, überhaupt noch besonders beleidigt fühlen? Mag er drauflosschwatzen; an das Unrecht, das ihr sein Herr angetan, vermögen seine spöttischen Worte nicht heranzureichen. Wenn etwas dabei Eindruck auf sie macht, so ist es nicht der pfiffige Hohn dieses Burschen, sondern das Bild Don Giovannis, das ihr auch unter dieser Verzerrung noch deutlich genug entgegenleuchtet. Und damit kommen wir zu der eigentlichen dramatischen Bedeutung dieses berühmten Stückes: es enthält ein Charakterbild Don Giovannis, gesehen durch die Brille des ihm so verwandten und auf der anderen Seite doch so tief im Alltag stehenden Dieners. Es reicht gerade, um uns von der hinreißenden Urkraft, die in Don Giovanni lebt, einen überzeugenden Eindruck zu verschaffen, und zwingt uns doch immer wieder ein Lächeln ab über die Wirkungen, die jene Kraft in dieser kleinen Seele hervorruft. So ist Don Giovanni auch in dieser Arie gegenwärtig, nur gleichsam von einer anderen Distanz

[1] In Piccinnis Incostante I 4 verleugnet der Liebhaber seine Geliebte, worauf der Diener Pierotto zu der Verlassenen bemerkt: nel suo catalogo dove tien registrate tutte l'inammorate, questa Giulia non v'è. [2] Als Beispiel der Gazzanigaschen Buffokunst im Anhang abgedruckt. [3] Vgl. Schurig II 122f.

aus gesehen. Alle drei Nummern schließen sich auf diese Weise zu einer großartigen Exposition des Charakters des Helden zusammen.

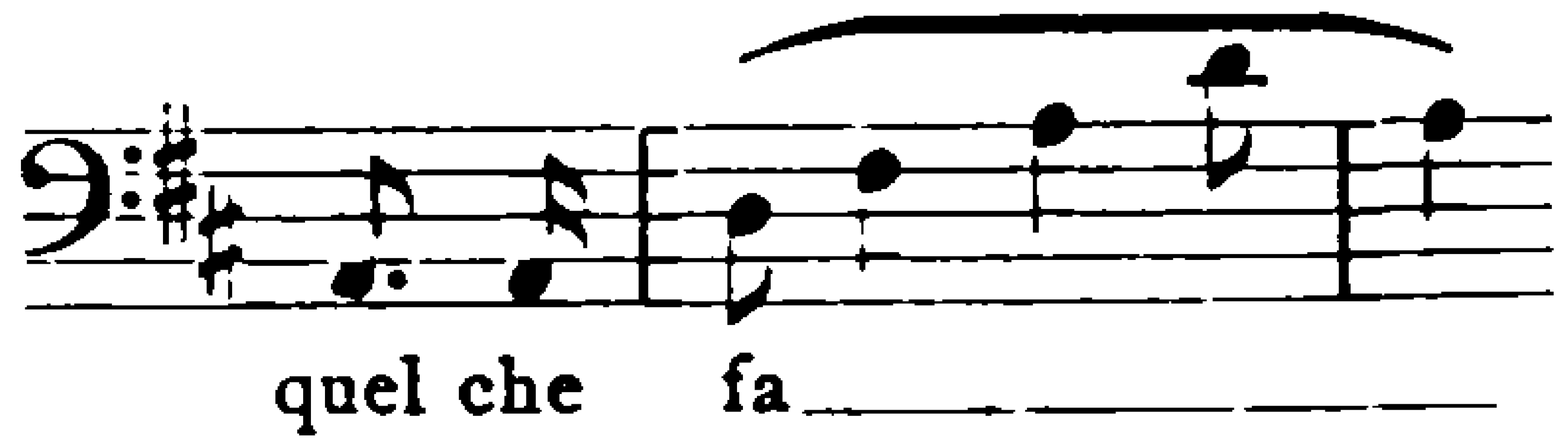
Diese dramatische Absicht erklärt nicht allein den musikalischen Charakter des Stückes, sondern auch die ungewöhnliche Form, die auf einen raschen Satz einen langsamen folgen läßt statt umgekehrt[1]. Denn der rasche Teil gibt ein unübertreffliches Bild der elementaren sinnlichen Lebenskraft; aus allen Ecken und Enden scheint sie zu knistern und zu sprühen und reißt den Leporello mehr und mehr in ihren atemlosen Wirbel hinein. Der zweite Teil aber bringt, was der Natur Leporellos noch wichtiger ist, weil es sinnlich greifbar ist und deshalb eine Steigerung für ihn bedeutet, eine Schilderung der äußeren Erscheinung seines Herrn, auf die er ja stets mit neidvoller Bewunderung blickt: seiner Kavaliersnatur in dem vornehmen Menuettton und seiner Zaubergewalt über die verschiedensten Arten von Weiblichkeiten, vom Liebenswürdigen bis zum Dämonischen, und das alles im Lichte des merkwürdig schillernden Humors einer Schelmennatur, die von dem höheren Geiste doch nur das zu begreifen vermag, was ihrer eigenen Natur entspricht. Das Allegro ist frei zweiteilig. Charakteristisch ist dafür die durchgeführte prickelnde Achtelbewegung, die nur einmal, bei dem sprichwörtlich gewordenen Ma in Ispagna son mille e tre aussetzt — es ist zugleich die einzige Stelle, wo der leichte Deklamationston dem vollen Gesang weicht. An diesem sprühenden Leben nehmen die Bläser einen äußerst pittoresken Anteil, so gleich die Flöten mit ihrem Schleifermotiv, bei dem Leporello immer wieder eine neue Seite aufzuschlagen scheint; gleich darauf scheint es aus den Oboen und Hörnern zu kichern: „Hab' ich doch meine Freude dran.“ Einem ähnlichen Zweck dient der heroische Aufschwung des Orchesters nach dem mille e tre. Da in dem ganzen ersten Abschnitt überhaupt nicht moduliert wird, so ist die Steigerung bei dem plötzlichen Ruck nach A dur zu Beginn des zweiten um so fühlbarer. Sie zieht aber sofort auch die übrigen Ausdrucksmittel nach sich: die ganze melodische Linie drängt nach aufwärts, begleitet von einem pikanten Konzertieren der Flöten und Hörner mit Oboen und Fagotten, bis zu dem fast brutalen Ausbruch auf d'ogni forma, d'ogni età. Darauf werden aber auch noch die Bässe in das groteske Skalenspiel hineingezogen, das von immer neuen Bläserklängen begleitet wird, und schließlich sogar die Singstimme: man merkt deutlich, wie der Geist des Herrn auch den

[1] Paisiello war hier vorangegangen. Vgl. I 436.

Diener mehr und mehr in seinen wilden Wirbel hineinzieht, bis er schließlich in eine wahre Triumphstimmung hineingerät, gleich als wäre er selber der Held aller dieser Abenteuer. Aber der Schluß auf der Dominante läßt Neues erwarten, und nun tritt aus dem seltsam flimmernden Dunst die Gestalt dessen hervor, von dem die ganze Zauberkraft ausgeht: Don Giovannis, wie er sich in seinem sichtbaren Auftreten der Welt zeigt. Statt der schwebenden, primitiven Motive mit ihrer beständigen Unruhe erscheint jetzt eine gemessene, plastische Melodik. Wiederum bedient sich Mozart der frei variierenden zweiteiligen Form. Die Schilderung des vollendeten Kavaliers beginnt ganz selbstverständlich im Tone des Menuetts. Der Anfang ist nichts weniger als originell, sondern ein sehr bekannter italienischer Melodietypus[1]; aber er wird es im höchsten Grade durch die weitere Behandlung. Leporello kennt seinen Herrn ausgezeichnet, er weiß, daß schmiegsames Eingehen auf die Art des einzelnen Weibes seine gefährlichste Angriffswaffe ist. So schildert er, nach seiner Natur leise karikierend, die costanza der „Braunen" und die dolcezza der „Weißen", während die „Volle" und die „Schlanke", an denen der Text keine besonderen Eigenschaften hervorhebt, auch in der Musik dasselbe Motiv erhalten, das später in ähnlichem Zusammenhang, nur durch den Triller verstärkt, wiederkehrt — mit seiner fünffachen Wiederholung ein drastisches Sinnbild der Art Don Giovannis, die keine Unterschiede macht. Dagegen entzündet das Bild der „Großen" und der „Kleinen", also des allereinfachsten Gegensatzes, die malerische Phantasie Leporellos aufs neue. Hier tritt es ganz klar hervor, daß er bei der Schilderung seines Herrn von seinem eigenen Maßstab nicht loskommt: so dick würde im gegebenen Falle er selber auftragen. Der Gegensatz ist mit köstlicher Drastik herausgearbeitet: bei der Großen strebt alles stufenweise in die Höhe, Leporello selbst in langen Notenwerten, bis er sein langes d' mit Hornfanfaren und gewaltigen Orchesterschlägen erreicht hat, dann aber geht's bei la piccinna in raschestem parlando, dessen Wirkung im Deutschen kaum wiederzugeben und gleich dem Vorhergehenden ohne ein lebhaftes Gebärdenspiel italienischen Schlages gar nicht zu denken ist, wieder trippelnd hinab[2], um sich, wie zuvor, auf einem Orgelpunkt festzulegen. Der zweite Teil bringt gleich im 8. Takt eine höchst bedeutsame Variante bei dem Trugschluß auf B dur. Da tut Leporello plötzlich ganz geheimnisvoll; tatsächlich leuchtet aus seinem

[1] I 964. [2] Auch dieser Passus ist italienischen Ursprungs, vgl. I 432.

Geflüster mit einem Male die ganze Dämonie seines Herrn hervor, allerdings nicht ohne jenen Beigeschmack des Ordinären, dessen man sich bei Leporello immer versehen muß. Diesmal liegt er in dem unerwartet auftretenden Staccatomotiv des Fagottes, dessen Klang mit unmißverständlicher Symbolik wirkt[1]. Bei Leporellos Natur ist es ganz natürlich, daß in seiner Schilderung des Sinnentriebes irgendwann auch einmal die gemeine Lüsternheit zum Ausbruch kommen muß; es ist hier geradezu, als ob er Elvira vielsagend mit dem Ellbogen anstieße. Auch kehrt jenes Fagottmotiv am Schluß des Teiles wieder. Die Coda wendet sich halb mitleidig, halb höhnisch an Elvira, wobei Leporellos plumpe Zudringlichkeit abermals von den Bläsern drastisch aufgenommen und verstärkt wird. Sie findet ihren Höhepunkt in der Synkopenkoloratur:



deren versteckte Unverschämtheit bei richtigem Vortrag[2] geradezu infam wirkt. Als wahrer Triumphator verläßt Leporello die Szene, nicht ohne der Donna am Schluß noch ein groteskironisches Kompliment gemacht zu haben. Diese geht freilich so wenig wie vorher auf seine Worte ein. Sie hat sie angehört, weil es sich darin um das Bild des Geliebten handelte — die Färbung, die ihm der lose Bursche gab, und seine aufdringliche Art gleiten vollständig von ihr ab. Ihm zu erwidern hat sie nicht nötig. Eine allgemeine Zorn- und Entrüstungsarie aber würde an dieser Stelle die Wirkung der früheren nur abgeschwächt haben. So verläßt Elvira die Szene nach einem kurzen Secco.

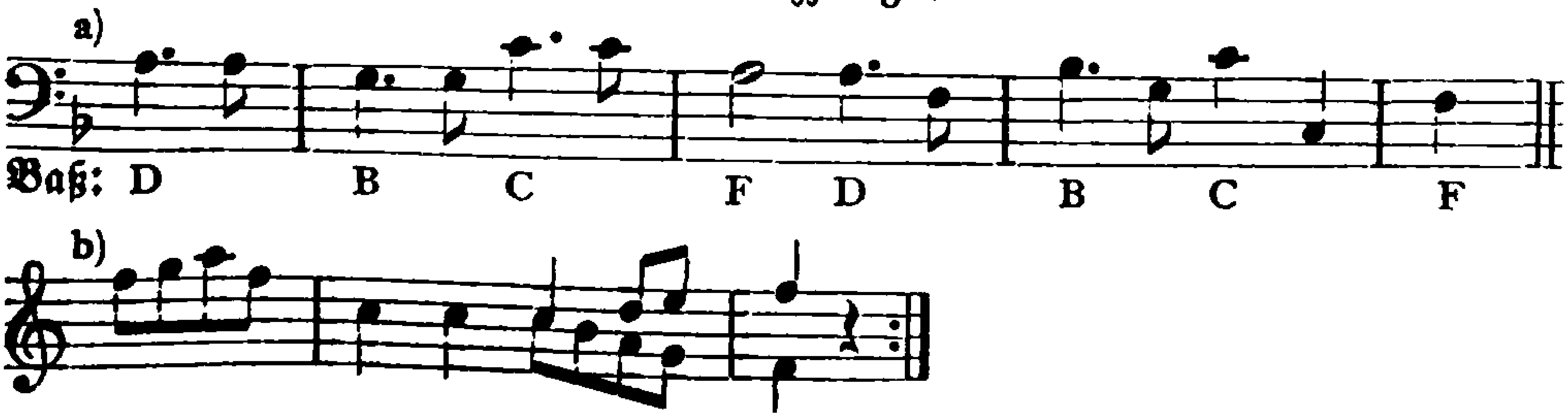
Überhaupt war es da Pontes sichtliches Bestreben, zu Beginn seiner Oper sämtliche Gegenspieler seines Helden gleich hintereinander in wirksamen Szenenbildern vorzuführen. So erscheint jetzt der ländliche Hochzeitszug Masettos und Zerlines. Die Musik folgt mit der Gliederung in mehrere Solostrophen und Chorrefrain französischen Vor-

[1] Offenbar hat hier die Erinnerung an Paisiellos Barbier I 5 (Duett Rosinas und Bartolos) nachgewirkt, wo gleichfalls ein solches Akkordmotiv mit Staccato im Fagott erscheint, allerdings in rein humoristischer Absicht. [2] Lablache sang sie nach Jahn II[4] 420 etwas durch die Nase und mit einem Seitenblick auf Elvira. Das ist zweifellos richtig, wie denn überhaupt die Rolle des Leporello einen ebenso vollendeten Darsteller wie Sänger erfordert.

bildern (5)[1]. Der Ausdruck ist dagegen italienisch[2]. Den volkstümlichen Charakter wahren die fast durchgehenden Terzen- und Sextengänge, sowie die eingemischten Dudelsackklänge und die handfesten, derben Unisoni am Schlusse des Refrains. Und doch ist es kein Volksgesang gewöhnlichen Schlages. Das beweist der Dreitakter der ersten Periode, der in Verbindung mit dem viermal wiederholten Motiv h′ c″ d″ etwas merkwürdig Prickelndes und Erregtes hat. Bemerkenswert sind auch die Varianten in der Strophe Masettos, namentlich in harmonischer Hinsicht[3].

Nun muß sich Masetto zu seinem größten heimlichen Ingrimm von seiner Zerline wegschicken lassen. Seine Arie (6) gibt diese Stimmung treffend wieder. Buffomäßig ist gleich ihr Hauptthema: aus seiner Hornfanfare klingt es wie ein herrischer Wink Don Giovannis, dem sich der blöde Bursche, er mag wollen oder nicht, instinktiv beugen muß — nicht umsonst lenkt die Entwicklung immer wieder in dieses Thema zurück. Er möchte jenem wohl zeigen, daß er ihn durchschaut hat, und ihn seinen Spott fühlen lassen, aber es will ihm dem Kavalier gegenüber gar nicht gelingen. Der Spott wird zu aufgeregter Verbissenheit, und besonders in dem Seitenthema (cavalier voi siete già) mit seinem schneidenden Querstand bricht sogar sein Schmerz ganz unverhohlen hervor; dazu kommen noch seine ingrimmigen Zwischenrufe an Zerline. Ganz grotesk aber wird der Ausdruck bei dem Unisonomotiv, das bei den Worten faccia il nostro cavaliere cavaliera ancora te plötzlich angetänzelt kommt, und dieser Gedanke macht ihn schließlich ganz verbissen, so daß er in der Coda mit ihren widerhaarigen Synkopen gar kein Ende finden kann. Höhnisch ruft ihm das Orchester noch einmal den cavaliera-Gedanken nach[4]. So erhält auch diese Nebenfigur ihr fest umrissenes Charakterbild.

[1] Gleich der Arie Masettos (6) ist sie auf einem besonderen Bogen geschrieben. Das beweist aber nicht etwa eine spätere Einlage, sondern nur die endgültige Redaktion während der Proben in Prag. [2] S. I 425 (Piccinni). [3] Auch ist diese Strophe um einen Takt länger. [4] Man vergleiche dazu übrigens folgende beiden Partien aus Biagios Arie bei Gazzaniga:



Das **Duettino** La ci darem la mano (7) hat nicht zufällig eine so ungeheure Popularität erlangt. Denn es erschöpft seinen dramatischen Vorwurf mit so genialer Leichtigkeit und Selbstverständlichkeit, daß alles Gewagte und Unwahrscheinliche der äußeren Situation völlig verschwindet. Nur muß man sich zuvor über den Charakter Zerlines im klaren sein. Sie ist weder ein im Kern bereits angefaultes, kokettes Persönchen, wie so manche Darstellerin zu glauben scheint, noch freilich auch eine jener Dorfschönen, die das Entzücken unserer romantischen Großmütter in ihren Romanen waren. Auch mit ihrer „Unschuld der Anmut" sollte man vorsichtig sein[1]. Zerline hat durchaus nichts mehr von den ländlichen Schönen der Rousseauzeit, die in der volkstümlichen Oper den verderbten Städterinnen gegenübergestellt wurden[2]. Ebensowenig ist sie aber eine Buffokarikatur im Stile von Bertatis Maturina, sondern einfach eine unverbildete Bäuerin von lebhaftem Temperament, natürlicher Anmut und vor allem von gesunder, starker Triebhaftigkeit. Diese bestimmt ihr ganzes Fühlen und Handeln, das somit den höheren sittlichen Maßstab von Schuld und Unschuld überhaupt nicht verträgt. Mit demselben naiv-sinnlichen Impuls, mit dem sie Don Giovanni ins Garn geht, kehrt sie nach dem Fehltritt wieder zu ihrem Masetto zurück. Mozart hat auch diesen natürlichen, gänzlich reflexionslosen Sinnendrang in seiner Musik aller Erdenschwere entkleidet und dadurch künstlerisch legitimiert. Losgelöst von allem Allzumenschlichen, an dem die kleineren Geister so oft behaglich hängen blieben, gestaltet er den Vorgang von seiner höheren Wirklichkeit aus als ein Stück unmittelbarsten, natürlichen Lebens, das alle Bedenken nicht nur moralischer, sondern auch dramaturgischer Natur zum Schweigen bringt.

Daß Don Giovannis Persönlichkeit hier leichtes Spiel hat, ist von vornherein klar. Aber die Art, wie sich die Annäherung Beider vollzieht, bleibt trotzdem ein Meisterstück dramatischer Psychologie. Er weiß, daß er als Kavalier der Bäuerin gegenüber am raschesten zum Ziele kommen wird, und wählt deshalb zunächst einen chevaleresken Ton, als stünde er seinesgleichen gegenüber. Aber weit wichtiger ist die eigentümliche Wärme und das verhaltene Drängen, das hinter diesem Werben steckt; man denke an den vielsagenden Quartensprung des zweiten Taktes, den man nur durch eine der sonst üblichen Klauseln, etwa mit Seufzermotiv, zu ersetzen braucht, um seinen Affekt voll zu

[1] Cohen S. 88. [2] I 642, 913.

würdigen. Auch daß Don Giovanni zunächst allein durch die Macht seines Gesanges, ohne alle sonstigen Hilfsmittel, wirkt, ist bezeichnend. Nur an den Phrasenschlüssen klingt's aus den Bläsern wie ein schwellender, tiefer Atemzug. Kein Wunder, daß Zerline, in der plötzlich das Weib erwacht, diese Sirenenklänge einfach wie gebannt nachsingt — eine geniale poetische Verwendung des alten Scarlattischen Duettprinzips — und sie am Schlusse sogar in seltsamer Erregung noch weiterspinnt. Über dem Ganzen aber strahlt die ganze verführerische Glut der Mozartschen Adur-Stücke[1]. Und nun verstärkt Don Giovanni in dem steigernden Edur, und jetzt auch von den Bläsern unterstützt, seinen Angriff in breit ausladender, glühender Melodik; ein rührender, wenngleich nur kurzer Seitenblick Zerlines auf den armen Masetto ist die Antwort[2]. Gleich darauf aber flattert sie mit ihrer unruhigen Melodik bereits wie ein gefangener Vogel im Netze umher. Mit unheimlicher Sicherheit, ohne jede Übereilung wird es von Don Giovanni zugezogen: er beginnt einfach noch einmal von vorn. Aber jetzt hat er Zerline bereits so weit, daß sie ihm die Phrasen unmittelbar vom Munde nimmt. Sehr bezeichnend ist auch, daß sich ihm dabei die Flöte[3], ihr dagegen das Fagott beigesellt, bis er auf die Worte Partiam ben mio da quì alle drei Holzbläser in zweifacher Oktavlage an sich zieht. Immer erregter wird Zerlines Gesang, während von Don Giovannis kurzen Phrasen eine seltsam suggestive Kraft auszuströmen scheint. Sein schmachtender letzter Lockruf andiam! bringt ihm denn auch den Sieg. Der zweite Teil des Duettinos[4] läßt Don Giovanni, nachdem er seines Opfers einmal sicher ist, in dessen bäuerliche Sphäre herabsteigen, um es durch die gefährlichste seiner Waffen (s. o.) vollends kirre zu machen. Das ist der Sinn dieses pastoralen Satzes von dem Orgelpunkt am Anfang an mit einem behaglich sich wiegenden Glücksgefühl bis zu dem vergnügt hüpfenden Schluß[5]. Es ist alles ganz aus Zerlines Seele heraus empfunden, wie das Andante ganz unter Don Giovannis Zeichen ge-

---

[1] Vgl. das Terzett Nr. 16, das einzige Adur-Stück außer Nr. 8 in der Oper.
[2] Die Schleiferfigur in den Geigen ist gleichfalls eine halb komische Erinnerung an Masetto.
[3] Die Flöte spielt in Don Giovannis Gesängen überhaupt eine charakteristische Rolle, s. das Folgende.
[4] Er hat in der Originalpartitur keine Tempobezeichnung. Tatsächlich bedarf es einer solchen auch nicht, da der Wechsel im Takt und ganzen Charakter zur Steigerung genügt.
[5] Er erinnert an die vorletzte Nummer; auch die Bläserbesetzung ist dieselbe. Die Klarinetten fehlen ebenso wie in den ländlichen Chören des Figaro.

standen hatte. Man hat hier wohl schon mehr Feuer und Leidenschaft verlangt, aber dabei ganz entschieden Don Giovannis Lage verkannt. Für ihn ist diese neue Eroberung gar nichts Besonderes, sondern nur ein pikantes Spiel, das ihn keine Anstrengung kostet. Und auch Zerline faßt die Sache alles eher als hochdramatisch auf; sie ist nur ihrem Triebe gefolgt, und nun, da ihr Befriedigung winkt, freut sie sich mit der ganzen einfachen und warmen Impulsivität ihrer Natur. So kommt dieses zarte Glücksidyll zustande, dessen ländliche Färbung auch dem Verführer einen prickelnden Reiz bereitet. Wieviel packender wirkt doch diese ganze Szene in Duettform, als wenn Don Giovanni zuerst in einer Arie der Zerline seine Liebe erklärt, diese dann in einer weiteren Arie sie erwidert und erst dann ein Duett die Szene beschlossen hätte!

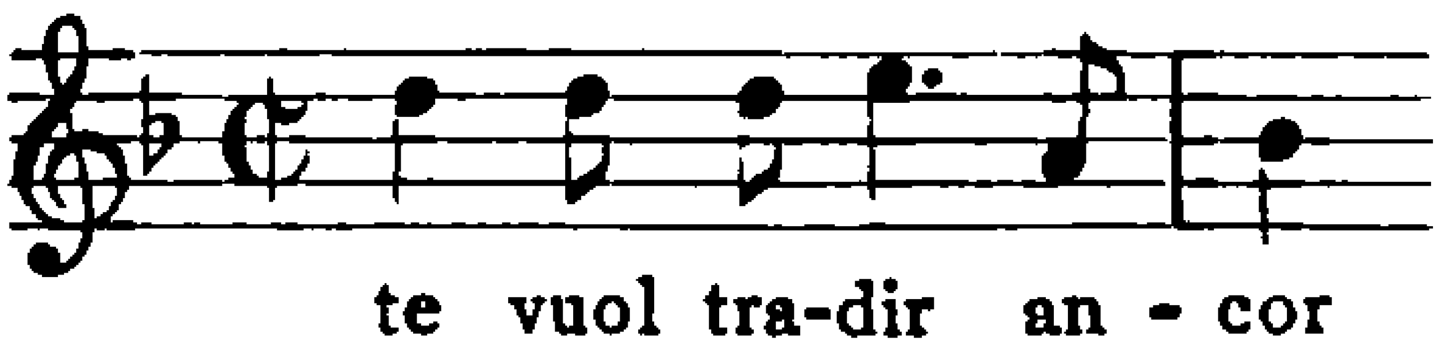
Da tritt Elvira der betörten Zerline in den Weg. Ihre Arie (8) ist in einem ganz merkwürdigen, archaisierenden Stile geschrieben[1]. Dahin gehört die gedrängte, dreiteilige Form, bei der allerdings der dritte Teil sehr stark variiert und erweitert wird, die Modulationsordnung des Mittelsatzes mit E- und Hmoll, der strenge Orchestersatz über der altertümlichen, an die alten Ostinati gemahnenden Baßführung, die an die alte Musik, z. B. an Händel, erinnernde schwere Kadenzbildung und vor allem der straffe, durchgehende Schritt des punktierten Rhythmus. Alles das unterscheidet die Arie grundsätzlich von Mozarts sonstiger Art, mit wenigen Strichen gleich die verschiedensten Gefühle aufzurühren. Hier herrscht ein ganz auffallend einheitlicher Zug, der auch ein selbständiges Orchesterzwischenspiel nur einmal, bald nach dem Beginn, zuläßt; das Ganze gleicht einer einzigen gewaltigen Temperamentswallung, die sich fortwährend steigert und schließlich in der wilden Koloratur auf fallace entlädt. Es ist wohl keine Moralpredigt an Zerline, die hinter diesem Stücke steckt[2]. Dergleichen wäre recht unmozartisch. Gewiß will der Komponist den schärfsten Gegensatz zu der weichen, sinnlichen Atmosphäre des Vorangehenden zum Ausdruck bringen und häuft daher so viel Herbheit und Härte an, als er nur immer vermag. Das war der Hauptgrund seines Zurückgreifens auf den alten Stil. Aber alles Lehrhafte liegt Elvira fern; trotz den daran anklingenden Textworten verdampft

---

1 Mozarts angebliche Überschrift Nello stile di Haendel gehört allerdings ins Reich der Fabel (Rochlitz, AMZ I 116. Seyfried, Cäcilia XVIII 72). 2 J II[4] 433 f. Ambros, Grenzen der Musik und Poesie, S. 61 f.

es doch alsbald vor der lodernden Glut der Entrüstung, die ihr beim Anblick des verliebten Paares ins Gesicht schießt[1]. Leporellos Spott war an ihr abgeglitten, jetzt aber, wo sie den früheren Geliebten auf offener Tat ertappt hat, kommt ihre Leidenschaft zu vollem Ausbruch. Denn wütende Leidenschaft ist die eigentliche Grundsignatur dieses Stückes, das weit weniger Zerline als Don Giovanni gilt. Elvira muß dieses Idyll zerstören, nicht aus Haß oder gar aus Mitleid für die Nebenbuhlerin, deren Person für sie gar nicht in Frage kommt, sondern allein um Don Giovannis alles überflutender Gier sich entgegenzuwerfen.

Es gelingt ihr denn auch, ihm seine Beute fürs erste abzujagen. Da treten Donna Anna und Ottavio auf. Sie sind auf der Suche nach dem Mörder des Komthurs, und Don Giovanni, der trotz all seinen Fehlschlägen sofort wieder Herr der Situation ist, sagt ihnen mit vollendeter Ritterlichkeit seine Hilfe zu, ja er macht sich bereits wieder mit verlockender Anteilnahme an Donna Anna heran. In diesem Moment tritt abermals Elvira dazwischen. Das schafft die Voraussetzung für das Quartett (9), das somit nach echt Mozartscher Art an einem Punkt der Entwicklung eintritt, wo alle Beteiligten sich einer ganz neuen Lage gegenübergestellt sehen. Anna und Ottavio wissen nicht, was sie von Elviras Dazwischentreten halten sollen, Elvira aber sucht Don Giovanni zu entlarven, der seinerseits alles aufbietet, um sie durch List zu beseitigen. Das Stück ist zyklisch dreiteilig; der Mittelteil ist allerdings, ganz anders als in der Arie, bei weitem der umfangreichste und gliedert sich in mehrere selbständige Abschnitte, denen nur das Umkreisen der Dominante von B dur und das Vermeiden dieser Haupttonart gemeinsam ist. Erst am Schlusse tritt sie wieder mit voller Wirkung heraus. Sehr schön ist die Einführung des das Ganze beherrschenden Hauptgedankens. Elvira beginnt zwar nicht so explosiv, wie vorher Zerline gegenüber, aber doch gleichfalls mit nur mühsam verhaltener Leidenschaft[2], und diese hält an bis zu der wehmütigen Schlußphrase:



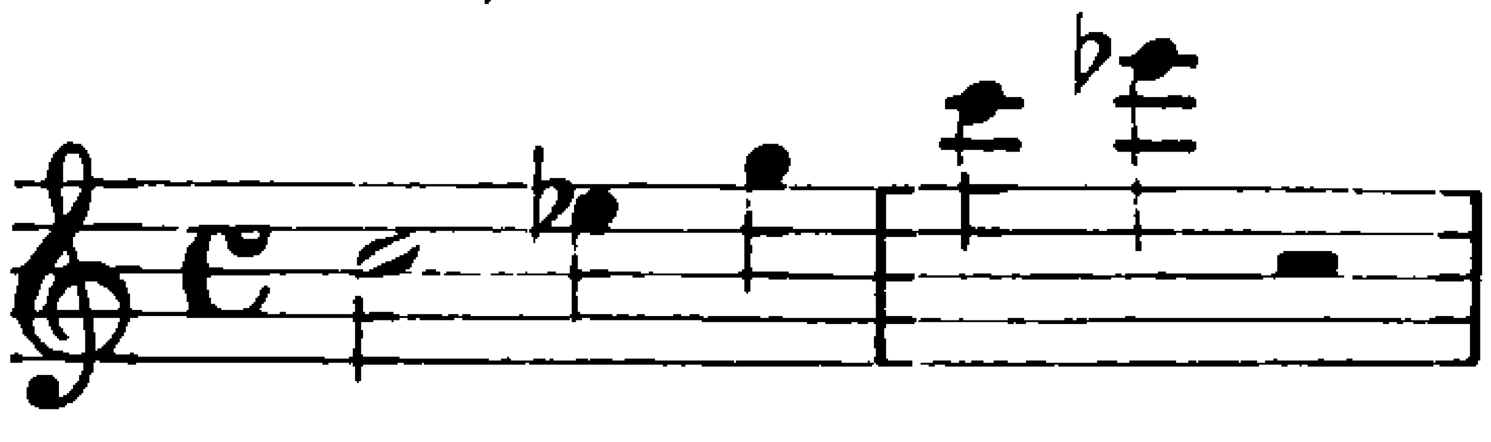
[1] Gounod S. 42. [2] Der ganze erste Takt ist ein schwerer Auftakt, und die Dreiviertelnote auf Non hat denselben heftigen Akzent wie das fuggi im ersten Duett der Oper.

Sie wird von jetzt an zum Losungswort des ganzen Satzes, das durch alle Stimmen und durch das Orchester dahinwandert und schließlich an Don Giovanni selbst zum Verräter wird. Das Mitleid, das Elvira Zerline gegenüber nicht zu fühlen vermochte, stellt sich jetzt Donna Anna gegenüber ein. Ja noch mehr, jene rührende Melodie klingt im weiteren Verlauf wie die trauernde Stimme der von Don Giovanni zertretenen Weiblichkeit überhaupt, denn sie ruft stets auch die Erinnerung an die ursprünglichen Textworte wach. Zunächst steigt sie im Orchester über die Geigen und Klarinetten bis zu den Flöten auf, dann erfaßt sie das im ganzen Stück auch musikalisch unzertrennliche Paar Anna und Ottavio, durch deren Trauer hindurch das Mitleid mit der vornehmen Dame wachrufend. Auch Don Giovanni beugt sich diesem Refrain, wenngleich er den ganzen Vorgang durch Elviras angeblichen Wahnsinn ins Lächerliche zu ziehen sucht. Daher bekommt jenes Motiv in seinem Munde etwas Ironisches, Vornehm-Herablassendes; das Orchester bleibt allerdings hartnäckig bei der ersten Fassung. Aber Elviras Leidenschaft flammt nur um so stärker auf. Sie reißt die Führung jetzt erst recht an sich, und zwar mit immer wechselnden Motiven der Erregung, und zwingt damit auch Don Giovanni beständig, ihr zu folgen. Je mehr sich der Gegensatz zwischen den Beiden verschärft, desto stärker wird die Spannung der beiden Andern. Wie eine dunkle Wolke legt sich's über alle, aus der nur immer wieder die wilden Figuren Elviras wie Flammen hervorzüngeln. Man begreift, daß Don Giovanni, mehr und mehr in die Enge getrieben, schließlich die direkte Verhandlung mit Elvira vorzieht; in kurzen Sechzehnteln, begleitet vom Unisono des ganzen Orchesters, die deutlich seine Erregung verraten, raunt er ihr sein siate un poco più prudente zu. Das ist kein Buffogeplapper, sondern die mühsam verbissene Wut über ihre Halsstarrigkeit. Er erreicht jedoch nur, daß ihm Elvira in demselben wütenden Ton, nur coram publico, entgegnet. Aber gerade dieser erregte Handel verstärkt den Verdacht der beiden Andern: der Anfang kehrt zurück und erhebt mit jenem refrainartigen Motiv (te vuol tradir ancor) schließlich Donna Annas Ahnung zur Gewißheit.

Dumpf schleicht es im Rezitativ der folgenden Szene (10) in den Bässen heran, dann erfolgt ein greller Ausbruch des Orchesters, sogar mit Trompeten, in schneidenden, akzentuierten Dissonanzen und widerstrebenden Rhythmen — die Erinnerung an das Schreckensbild

der vergangenen Nacht, auf das Donna Annas Phantasie denn auch die ganze Szene immer wieder zurückkommt[1]. Man kann an diesem Rezitativ die verschiedensten Spielarten der Gattung studieren. Zunächst das höchste Pathos mit engster gegenseitiger Durchdringung von Singstimme und Instrumenten, breit ausladenden Bässen und schärfster, in weiten Intervallen sich bewegender Deklamation in dem C moll-Satz. Dann folgen sieben Takte reines Secco, hastig geflüstert, über derselben Harmonie, im Tone tiefsten Geheimnisses, das sich nur stockend herauswagt. Ihm schließt sich die eigentliche Erzählung an, in dunklem Es moll beginnend und dessen Grundharmonie in breiten Zügen auskostend — es liegt ein zwingender Stimmungszauber über diesem Anfang, und ganz folgerichtig tritt bei der Erwähnung des Unbekannten der Harmoniewechsel nach H moll ein. Dann aber, bei der Schilderung des eigentlichen Angriffs, treibt das Orchester in einem heftigen Stringendo[2] wieder in den Anfang hinein[3], um gleich darauf einer unheimlichen Stille zu weichen, die nur durch einzelne brutale Fortes unterbrochen wird. Welchen Apparat hätten die Späteren zur Schilderung dieses Ringens aufgeboten! Mozart gibt nur leichte, aber unmißverständliche Andeutungen, wie das zerrende Synkopenmotiv bei svincolarmi, torcermi oder den befreienden Trugschluß auf F bei Ottavios Ohimè! respiro! und wirkt, wie stets, durch eine kontrastreiche Dynamik. Der Schluß ist wieder ganz von dem wilden Anfangsmotiv beherrscht, das jetzt nochmals in großer Steigerung auftritt, mit breit ausgereckten Kadenzen und namentlich gegen das Ende mit einer merkwürdigen Spannung der Harmonik. Man weiß tatsächlich bis ganz zum Schlusse nicht, in welcher Tonart diese Entwicklung enden wird: auch die Wiederholung der Worte compiè il misfatto suo wirkt ungemein verschärfend. Aus dieser gewaltigen Gefühlsspannung löst sich nun die Arie los, ein schöner Beleg für Mozarts Kunst, alte Formen auf das knappste Maß zusammenzudrängen, um sie dafür mit um so stärkerem seelischem Ausdruck zu

[1] Das C moll-Motiv der Bläser:



ist zum Ausdruck wilder Leidenschaft aus dem ersten Satz der C moll-Sonate K.-V. 457 bekannt, s. o. S. 242. [2] Man beachte hier auch die atemlose, zerrissene Deklamation. [3] Nur bei diesem Hauptgedanken treten stets die Bläser hinzu.

erfüllen. So schimmert auch hier die alte Dreiteiligkeit noch hindurch, aber nicht mehr als formale Schablone, sondern als natürliche Einkleidung des Ausdrucks. Die frühere behagliche Redseligkeit weicht einer lakonischen Bestimmtheit, die gerade das Allernotwendigste sagt. Ihrem Empfindungsgehalt nach entwirft die Arie ein scharfes Bild von Annas oben[1] geschildertem Wesen. In der Melodik wirkt der Geist der opera seria noch vernehmlich nach, sowohl was den Ausdruck des Rachegefühls in den großen Intervallen des Anfangs als den „Seufzer"-Charakter der unmittelbar folgenden Partie (che il padre mi tolse) anbetrifft. Aber zu hohler Theatralik kommt es nirgends[2], vor allem dank der höchst eigentümlichen, selbständigen Sprache des Orchesters, das allein schon durch das Fehlen der weichen Holzbläser (Flöten und Klarinetten) dem Ganzen ein herbes Gepräge verleiht[3]. Statt der üblichen Trommelbässe beginnt die Arie mit einem unruhigen Wogen der Streicher ohne Bässe; erst dann beginnen diese mit ihrem düster-energischen Motiv, dem alsbald in den Bläsern (in auffallend weiter Lage) die Antwort folgt. Auch aus diesem Orchestersatz klingt, wie aus den meisten Stücken der Oper, ein zwingender Naturton heraus, etwas vom Grollen eines fernen Gewitters. Wie wahr wirkt es aber dann, wenn beim Durchbruch der rührenden Schmerzempfindung dasselbe Orchester sich plötzlich aufs innigste mit dem Gesange vereinigt, um, nachdem die weiche Anwandlung vorüber ist, mit erneuter Wucht in den trotzigen Imitationen das Heft aufs neue an sich zu reißen! Der Mittelteil läßt noch einmal jenen dunkeln, visionären Ton von ferne anklingen, den wir schon im ersten Duett aus Annas Munde vernahmen. Noch einmal steigt das blutige Bild vor ihrem Geiste auf, begleitet von dumpfen Naturlauten in Bratschen und Fagotten, aber es weckt kein Grauen mehr, sondern tränenerstickten Schmerz, und der Schluß ist abermals jenes rührende Seufzermotiv, in das Donna Anna nach allen Gedanken der Rache und des Hasses immer wieder ihre ganze Trauer um den Vater hineinlegt. Auch im dritten Teil kommt es zum Wort, obgleich jetzt, nach der Erinnerung an die Schreckenstat, die Glut des Rachegefühls um so höher aufschlägt. Auch jene Erinnerung wird in wenigen erregten Takten in den Strom der Leidenschaft hineingezogen, der in der Coda

[1] S. 481 f. [2] Bezeichnend dafür sind die Skizzen, s. o. S. 131. [3] Es ist unerfindlich, wie Marx (Kompositionslehre IV 259) sie kleinlich finden und sogar Süßmayr zuschreiben wollte, was freilich schon durch das Autograph widerlegt wird.

seine höchsten Wellen wirft. Echt Mozartisch ist das Orchesternachspiel, das wie nach übermäßiger Anstrengung schließlich piano in sich zusammensinkt.

Diesem Stücke läßt nun der Meister der Kontraste in Don Giovannis berühmter Arie (12) den denkbar schärfsten Gegensatz folgen. Don Giovanni ist ganz hingenommen von dem Gedanken an das bevorstehende Fest und die Triumphe, die es ihm bringen wird. Die ganze sinnliche Atmosphäre berauscht ihn im voraus; sogar die Tänze, die dabei getanzt werden sollen, menuetto, follia, alemana wirbeln ihm schon durch den Kopf. Und vor allem die Aussicht auf die Bereicherung seines Registers! So weit der Text. Ein italienischer Buffonist hätte es dabei sicher nicht an sprühenden Teufeleien fehlen lassen; selbst der von Mozart gewählte Rhythmus war den Italienern ja für solche Zwecke vertraut[1]. Aber ihre Töne gingen doch stets nur darauf aus, den im Text geschilderten Zustand der Erregung durch die Musik möglichst zu verdeutlichen. Bei Mozart dagegen spielt sich wieder jener Prozeß ab, den wir bereits aus einigen Stücken des Figaro kennen[2]: seine Musik bezeichnet oder verdeutlicht nicht nur mit mehr oder weniger Geist jene Erregung, sondern sie ist sie selbst. Der ganze Sturm des von allen Banden gelösten sinnlichen Lebenstriebes stürmt mit voller Wucht unmittelbar auf uns ein und rast, weit davon entfernt, einem wenn auch noch so leidenschaftlichen Arienmonolog zu gleichen, als entfesseltes Naturphänomen vorüber. Daher die bis auf heute unverminderte Wirkung dieses musikalischen Sinnenrausches. Sein Lebensnerv ist darum auch der Rhythmus, der auf der Grundlage einer kaum je aussetzenden Achtelbewegung immer wieder neue melodische Gebilde hervortreibt und nur vor der Rückkehr in die Hauptmelodie jeweils auf längeren Noten triumphierend kadenziert. Der rhythmische Grundtypus 2/4 besteht aber durchaus nicht aus zwei gleichgeordneten Takten, sondern der erste ist als ideeller Auftakt zu betrachten, so daß der Hauptiktus auf das erste Viertel des zweiten fällt. Nur dadurch kommt jene prickelnde Kraft in das Stück hinein, die ihm sein eigentliches Gepräge verleiht. Sehr charakteristisch sind die Stellen, wo jener Auftakt noch um ein Viertel verlängert wird, so z. B. beim zweiten Auftreten des chi'l menuetto usw. Da erfolgt mit einem Ruck eine plötzliche Steigerung

[1] I 434. [2] S. o. S. 305, 354 f.

der Energie, die in fühlbarem innerem Zusammenhang mit dem folgenden chromatischen Abstieg steht, und ähnlich verhält es sich später mit der Stelle d'una decina devi aumentar. Das sind allerhand geheime seelische Widerstände, die die Erregung immer wieder aufs neue aufpeitschen. Auch in der Melodik finden sie sich, besonders in den kleinen chromatischen Partien, die den Ausdruck höchst eigentümlich verschärfen. Sonst bewegt sie sich in lapidarer Diatonik; der Hauptgedanke z. B. baut sich durchaus auf Dreiklangsintervallen auf. Von geradezu faszinierender Wirkung aber ist das bei Ed iò frattanto eintretende Moll: daraus spricht die ganze Dämonie dieser Herrennatur. Kein Wunder, daß die Form des Stückes bei aller hinreißenden Einheit doch äußerst frei ist. Am nächsten steht sie noch dem Rondo, da Don Giovanni von den verschiedensten Seiten her immer wieder auf sein Hauptthema zurückkommt. Mozarts Kunst hat es fertig gebracht, daß wir dieses immer wieder als einen neuen Höhepunkt empfinden; zu beachten ist dabei besonders auch, daß er die Stimme im Verlauf des Stückes mehr und mehr in die Höhe treibt, bis in die Coda hinein, in der er nach italienischem Brauch, aber mit schlagender psychologischer Wirkung, die Kadenz immer weiter hinausschiebt. Auch setzt die Singstimme im Ganzen nur zwei Takte aus, wo das Orchester den Anfang des Hauptthemas in voller Ekstase herausschmettert. Es ist mit sämtlichen Bläsern außer den Trompeten besetzt und tritt mit Ausnahme kurzer Episoden[1] stets geschlossen auf, mit einziger Ausnahme der Flöte, die mit der ersten Geige zusammen den Gesang fast unausgesetzt zwei Oktaven höher begleitet und die sinnliche Färbung dadurch bedeutend verstärkt[2]. Charakteristisch ist auch der äußerst volle Klang dieses Orchesters; gleich am Anfang geben z. B. zweite Geigen und Bratschen die volle vierstimmige Harmonie. Nicht zu vergessen ist endlich auch die Dynamik, die abermals keine Übergänge, sondern nur die schärfsten Kontraste kennt. Und zwar ist das Orchester der Träger der wild ausbrechenden Ekstasen im Forte und Sforzato, das

---

[1] Dazu gehört vor allem der schnalzende Forteschlag der Bläser mit Vorschlag bei der ersten Erwähnung der Tänze, bei der hier und im Folgenden stets auch die Bässe in Bewegung geraten. [2] Vgl. dazu das Duett (7). In der Entführung (14) und der Zauberflöte (13) ist die Pikkoloflöte die Trägerin der sinnlichen Färbung; freilich handelt es sich dabei auch um Gestalten wie Osmin und Monostatos. Bezeichnend ist, daß in unserem Stück die Klarinette nur zur Abschattierung des Klangs dient, ohne solistisch hervorzutreten.

bald da, bald dort aufblitzt. Aber niemals deckt es den Gesang, und der Sänger muß sich hüten, die Charakteristik der Gestalt etwa in allzugroßer Stimmentfaltung zu suchen. Die Melodie und besonders der Rhythmus dieses Satzes muß ihm nicht bloß aus der Kehle, sondern aus seiner ganzen Erscheinung dringen, aus jedem Blick seines Auges und jeder Gebärde seines Körpers. Es gibt bis auf den heutigen Tag wenig Stücke, wo der Darsteller dem Komponisten gegenüber einen so schweren Stand hätte, wie dieses.

Im Gegensatz zu diesem Stück, dessen Lebensatem der Rhythmus ist, wirkt die folgende Arie Zerlines (13) hauptsächlich durch melodische Mittel. Es handelt sich darum, den mit Recht durch ihre Szene mit Don Giovanni gekränkten Masetto wieder zu versöhnen, also um ein Thema, das auch den Italienern so geläufig war wie die Anschauung, daß in solchen Fällen die Evastochter dem blöden Manne unbedingt überlegen ist[1]. So war es auch bei Mozart mit Blondchen und Pedrillo gewesen und ist es jetzt noch mehr bei Zerline und Masetto, da Zerline ihr Erlebnis mit Don Giovanni hinter sich hat. Ihrer Natur bleibt sie auch jetzt getreu. Von Reue oder neu aufflammender Leidenschaft ist so wenig die Rede wie von irgendwelcher Sentimentalität. Ihr Abenteuer mit dem gnädigen Herrn erscheint ihr ebenso natürlich, wie daß dadurch ihr Verhältnis zu Masetto, dem sie auf ihre Art nach wie vor zugetan ist, auf die Dauer nicht getrübt werden kann. Der gutmütige Bursche wird ihr doch nicht widerstehen können, das weiß sie genau. Ist doch bei ihrer Szene mit Don Giovanni gar nichts Schlimmes vorgefallen; daß das freilich nicht ihr Verdienst ist, berührt sie nicht weiter. Die Tatsache genügt ihr jedenfalls, um ihrerseits die Gekränkte zu spielen, und als sie den Masetto dadurch bereits unsicher gemacht hat, geht sie zu stärkeren Mitteln über und sucht durch alle Künste weiblicher Schmeichelei auf seine Sinne zu wirken. Gewiß entspricht das ganz ihrem Wesen, aber die Art und Weise, wie es geschieht, beweist doch deutlich, daß sie von Don Giovanni in diesem Punkte recht viel gelernt hat. Mit einer Zärtlichkeit von sinnbetörender Anmut sucht sie ihn zu fangen, einem genialen Gemisch von wirklicher Neigung und schlauester Berechnung. Es ist, als bekäme hier Masetto auch noch einen Strahl des verführerischen Zaubers zu verspüren, dem seine Braut in der Szene

[1] H. Abert, JP 1913, S. 32 (über Piccinnis Locandiera di spirito).

mit Don Giovanni erlegen ist; sind doch die beiden Stücke sich nach Form und Taktarten völlig gleich; auch verhalten sich Andante und Allegro beide Male wie Werbung und Gewährung. Nur ist bei Zerline alles ins Hingebende, Weibliche gezogen, aber man merkt ihr deutlich an, daß sie seit der Berührung mit Don Giovanni sich ihrer Waffen als Weib voll bewußt geworden ist. Sie liebt ihren Masetto gewiß, aber sie hat auch ihre Freude daran, ihn ihre Macht fühlen zu lassen.

Diese an und für sich einfache Situation, die früher besonders das deutsche Singspiel so häufig mit allem spießbürgerlichen Behagen ausgemalt hatte, hat Mozart mit der ganzen berückenden Süßigkeit seiner Kantilene ausgeschmückt und verklärt, ohne ein einziges Mal sei es in unangebrachtes Pathos oder in falsche Empfindelei zu verfallen. Er hält auch hier den Grundcharakter des Naturkindes fest. Rhythmik und Harmonik treten zurück hinter der Melodik, und auch diese entbehrt fast jeglicher Chromatik und verläuft stufenweise diatonisch oder in Akkordintervallen. Schon die Hauptmelodie des zweiteiligen Andantes ist bezeichnend dafür mit ihren abwärts strebenden Phrasen und ihrer Neigung für die volkstümlichen Terzklauseln[1]; wie echt wirkt nicht der Nachsatz, der mit dem f'' gleich den höchsten Punkt der melodischen Linie erfaßt und von hier aus in den einfachsten Akkordintervallen den Harmoniewechsel I V I auskostet! Jede Phrase wirkt hier mit der Kraft einer Gebärde: es ist, als streichelte eine linde Hand immer zärtlicher eine Wange herab. Auch die Harmonik ist in den beiden Arien Zerlines so einfach wie möglich: Tonika und Dominante, nichts weiter. Dagegen reden die Instrumente eine deutliche Sprache des Schmeichelns und Kosens. Schon das Hauptthema wird von den Streichern in Oktaven begleitet und dann im zweiten Teil von sämtlichen Bläsern in dreifacher Oktavverstärkung aufgenommen. Vor allem aber fällt dem Solocello das ganze Stück hindurch die Rolle des Liebeswerbers zu; es umrankt jeden Gedanken der Singstimme mit seiner schmeichlerischen Figuration, die zumeist, wie z. B. am Anfang, eine verdeckte Zweistimmigkeit in sich schließt: eine leise

[1] Die beiden Phrasen des Vordersatzes sind einander metrisch gleich, melodisch aber verschieden. Die zweite biegt die Linie nach oben um und erreicht dadurch schließlich die tonale Terz mit dem liebenswürdigen, echt Mozartschen Vorhalt von der Quint aus: .

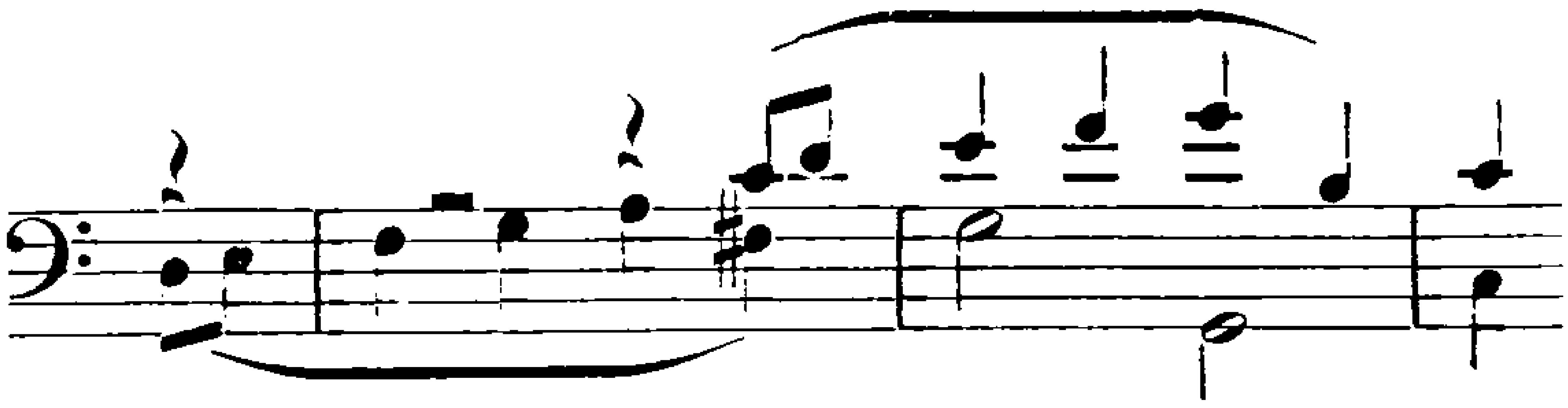
mit dem Gesang parallel gehende melodische Unterstimme und eine immer auf der Quinte c' liegen bleibende Oberstimme. Einmal (e le care tue manine) erscheint sogar ein beredtes imitatorisches Zwiegespräch zwischen Singstimme und Cello. Bei der Wiederholung, die übrigens den ersten Auftakt in den Bläsern in höchst individueller Weise erweitert und zugleich durch die Synkopen in den Oboen seinen Ausdruck verstärkt (die abwärts führende Melodielinie wird dadurch besonders betont), findet eine leichte melodische Variierung des Themas statt, dann aber beginnt es in den Geigen unaufhörlich zu trillern, als prasselte ein ganzes Kreuzfeuer verliebter Schelmenblicke auf den armen Masetto hernieder. Wie mit Zaubergewalt hält ihn Zerline durch das kleine triumphierende Motiv mit seinen verschiedenen Varianten fest in ihrem Banne und erringt über dem sich nun lustig in Zweiunddreißigsteln tummelnden Cello leicht den Sieg. Von jenem erweiterten Motiv geht nun auch der Satz im 6/8-Takt aus, der nichts anderes ist als ein fortgesetztes Jubilieren über dem gleichfalls ganz aus Rand und Band geratenen Cello, ein Umtanzen und Umwerben des Besiegten voll natürlichen, schalkhaften Triumphgefühls, bald in auf- und niederschwebender Dreiklangsmelodik, bald in jauchzenden Koloraturen. Sie kommt kaum davon los und schaukelt sich zum Schlusse noch graziös auf der Quinte[1], bis das Orchester mit dem vergnüglich schnurrenden Cello das Stück beschließt. Die beiden Zerlinenarien sind entzückende, warme Sonnenblicke in der finsteren, leidenschaftlichen Welt dieses Dramas.

Das erste Finale (14) kann sich dichterisch nicht mit seinem Vorgänger im Figaro messen. Es wächst nicht wie dieses von innen heraus und entwickelt die Handlung nicht konsequent weiter, sondern reiht verschiedene Szenen, wenn auch unter geschickter Steigerung, mechanisch aneinander. Es ist mehr ein durchkomponierter Aktschlußkomplex, als ein organisch aufgebautes Finale. Das ergab sich freilich aus dem Reichtum der Handlung an äußeren Begebenheiten. Was aber dem Dichter nicht glückte, gelang dem Komponisten. Er legte das Ganze von Anfang an auf den Höhepunkt, das Ballfest, an. Sein festlicher Lärm klingt schon am Anfang an und tönt auch im Folgenden immer deutlicher zwischen die einzelnen Episoden hinein. Auch diese selbst stehen in ideeller Beziehung zu ihm und spannen,

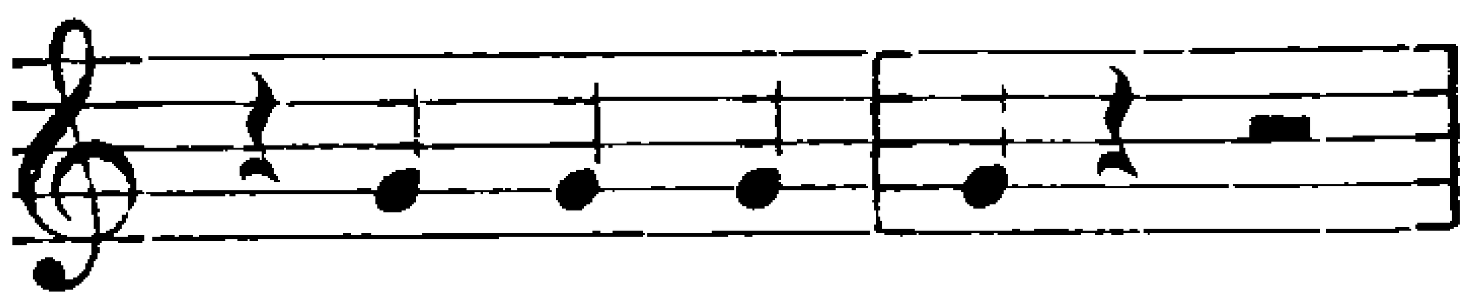
[1] Vgl. dazu Anfossi I 448.

jede nach ihrem mit den übrigen scharf kontrastierenden Stimmungsgehalt, die Erwartung immer höher, so daß wir bereits beim Eintritt in den Ballsaal uns trotz aller festlichen Heiterkeit in einer schwülen Stimmung befinden, wie sie einer Katastrophe vorherzugehen pflegt.

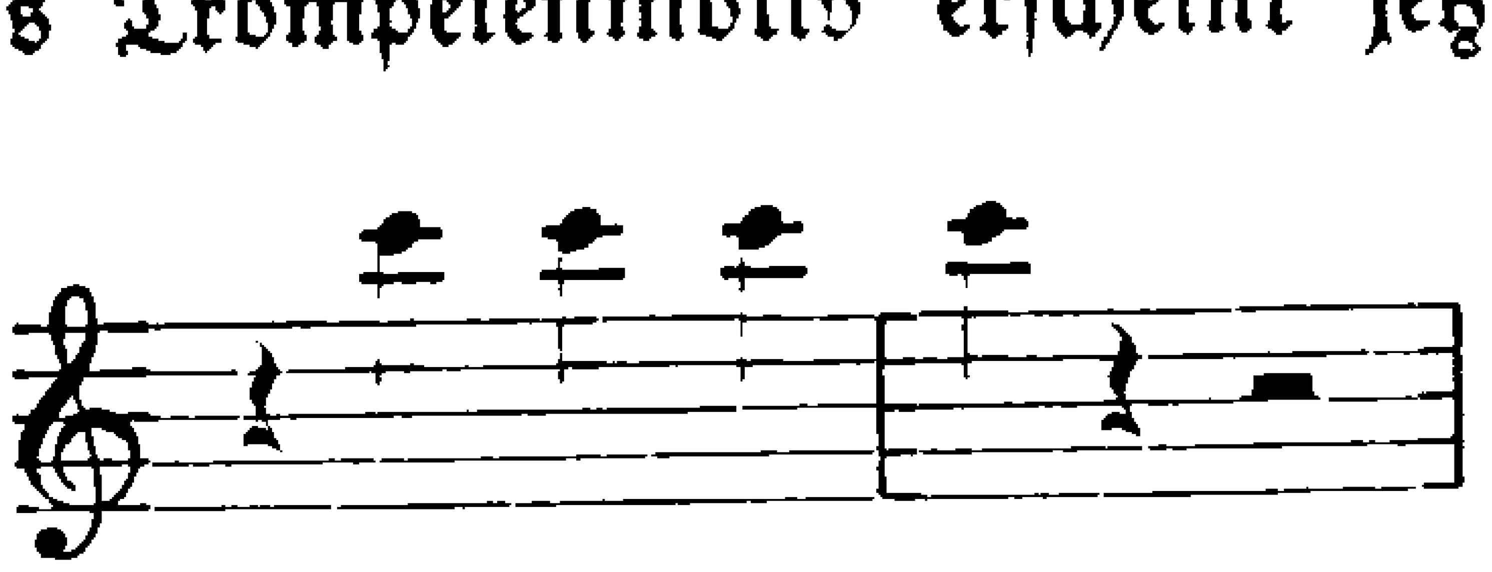
Der erste Abschnitt schließt sich unmittelbar an die letzte Szene an. Zerline hört Don Giovannis Stimme von drinnen und ist sofort wieder in seinem Banne. Natürlich erwacht Masettos Argwohn aufs neue, während sie voll Aufregung einen Ausbruch zu vermeiden sucht. Das bösartige Knurren des Orchesters am Anfang, die dumpfen Motive der Singstimme, unter denen das folgende:



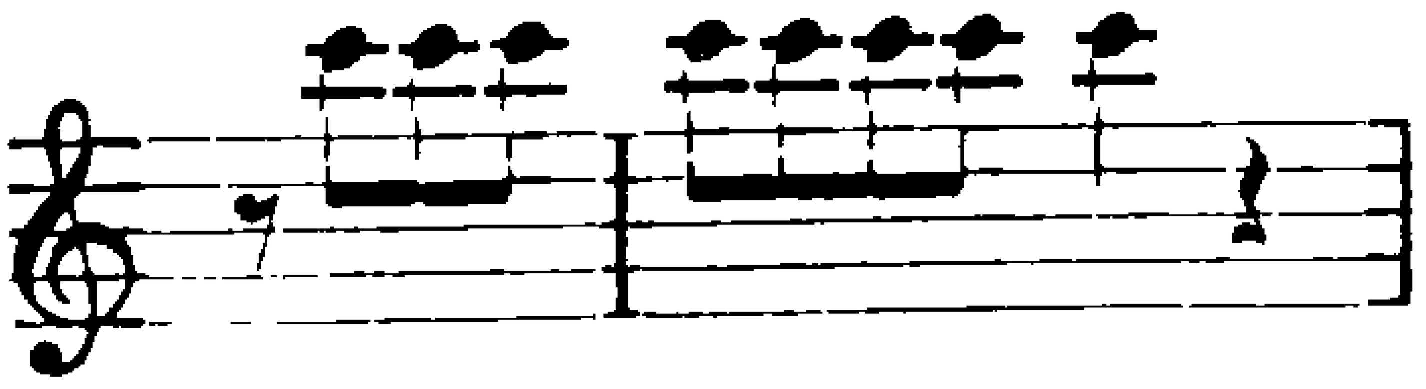
sich immer wieder durch alle Stimmen schleicht, schildern die gespannte Lage zur Genüge. Jetzt ist es Zerline, die nach Fassung ringt. Aufgeregt umflattert ihre Stimme den verbissenen Gesang Masettos. Auch in der kleinen Mittelpartie in G dur, wo er mit dem Crescendo und dem Motiv in den Trompeten:



schon recht deutlich wird, hängt sie sich in höchster Angst an seine Gesangsphrasen. Die Wiederholung steigert die Spannung mit allen Mitteln. Masettos Trompetenmotiv erscheint jetzt kleinlaut in den Flöten:

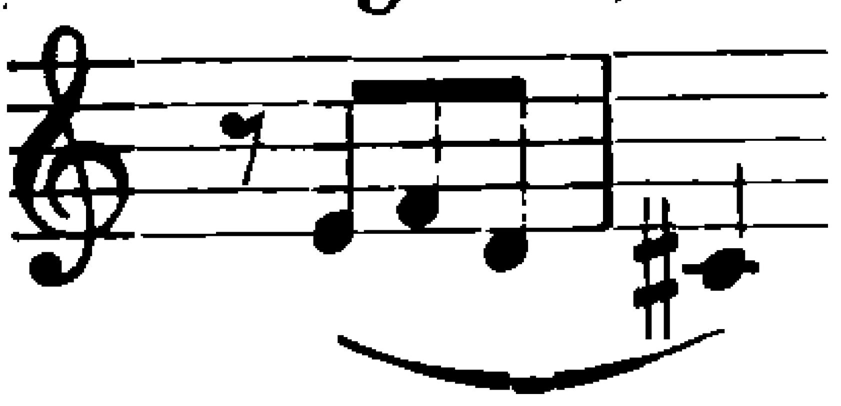


und schließlich ganz verzweifelt in den Geigen:



Da kündigt sich das Ballfest zum erstenmal an in dem uns aus dem Bisherigen sattsam bekannten anapästischen Festrhythmus. Don Giovanni lädt die ländliche Gesellschaft zu sich ein und gibt seinen Dienern noch rasch die letzten Anweisungen. Diese wiederholen die

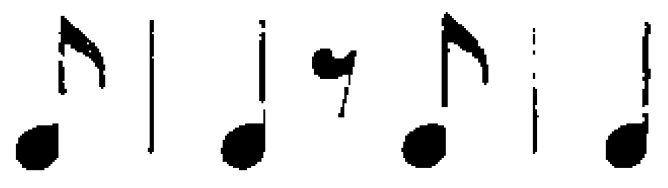
Einladung in nicht minder ritterlichem Tone; auch sie haben ihm die Kavaliersmanieren gut abgelauscht. Dann leitet der langsam verhallende Chorgesang[1] zu der folgenden Szene über, der ersten wichtigeren Episode des Finales, die darum auch einen Tempo-, Takt- und Tonartenwechsel bringt. Sofort befinden wir uns wieder in jener verführerischen Atmosphäre sinnlichen Verlangens, die wir vom Duettino (7) her kennen. Geheimnisvoll und süß beginnt das Zwiegespräch zwischen Streichern (ohne Bässe) und Flöten; der etwas unsichere Ton, in dem Zerline beginnt, vermag uns nicht darüber zu täuschen, daß sie dem Zauberer bereits wieder zu erliegen beginnt, und als dieser mit einem kurzen, vom ganzen Orchester begleiteten Griff ihre Hand faßt, da wiederholt sich das alte Spiel. Don Giovanni beginnt ihr alle Phrasen nachzusingen. Aber er braucht jetzt nicht mehr den ländlichen Liebhaber zu spielen, denn Zerline zittert bereits vor heimlicher Begierde, so daß er ihr nur ihre eigenen, verlegen gestammelten Worte zu deuten braucht. Die Situation ist dem Duettino gegenüber viel gespannter geworden und quillt beim Zusammentreten der Stimmen von Verlangen fast über[2], wozu besonders auch die Bläser mit ihrem unausgesetzt herabrieselnden Sechzehntelmotiv mitwirken. Mit den immer noch ängstlich flatternden Sechzehnteln Zerlines scheint ihr Widerstand endgültig besiegt. Da tritt plötzlich Masetto aus seinem Versteck hervor. Die Musik, die diese Überraschung begleitet, ist das Seitenstück zu der Szene im Figaro, wo der Graf den Pagen plötzlich auf dem Stuhle findet[3]. Kein Losbruch im Orchester, kein Takt- und Tempowechsel, nicht einmal ein Forte, wohl aber dasselbe Erstarren auf einem einzigen Motiv, das zugleich eine unverhoffte Wendung nach Dmoll bewirkt:

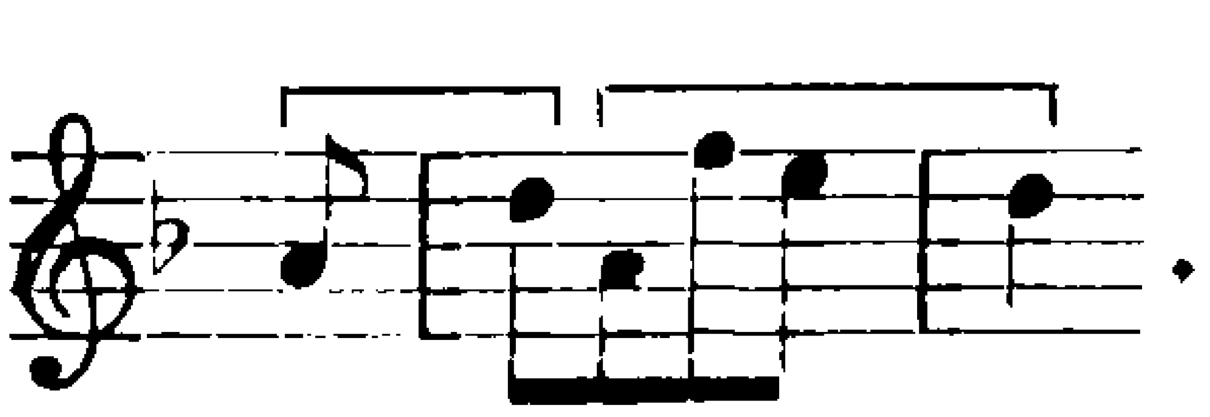


dazu ein weiteres in den Hörnern auf a, das mit seinem Rhythmus verdächtig an Masettos oben angeführtes Trompeten-

[1] Fein beobachtet ist, wie sich der punktierte Rhythmus in den Geigen sechs Takte vor dem Schluß bei dem allmählichen Verhallen in die Achtelfigur umwandelt und gewissermaßen verwischt. [2] Das Motiv Don Giovannis Vieni un poco entspricht Almavivas Son venuti a vendicarmi im ersten Finale des Figaro; beide Male drückt es den Triumph des vornehmen Herrn aus, der am Ziele seiner Wünsche steht. [3] S. o. S. 308 f.

motiv erinnert. Auf dieser Kombination bleibt die ganze Entwicklung einfach stehen, als gäbe es überhaupt nichts weiteres mehr; die Überraschung äußert sich statt aller Exaltation einfach in einer allgemeinen Lähmung. Bei Don Giovanni dauert sie indessen nicht lange. Als wäre nichts geschehen, führt er Masetto seine Zerline zu, wobei es im Orchester von allen Seiten her spöttisch kichert. Die letzte Phrase non può più star senza di te lallt ihm der stumpfsinnige Tölpel sogar einfach nach. Abermals macht sich das Fest von drinnen bemerkbar (es ist der Kontertanz, den Don Giovanni später mit Zerline tanzt[1]), und die Spannung darauf läßt den vorangegangenen Zwist verschwinden. Ein prickelnder Satz vereinigt alle Drei, als hätte die eben gehörte Tanzmusik sie plötzlich in eine ganz andere Sphäre versetzt.

Da stockt die muntere Bewegung mit einem jähen Ruck: in den Bläsern scheint es sich wie ein dunkler Schleier herniederzusenken, und das bisherige F dur weicht im nächsten Satz dem tragischen D moll, das in dieser Oper ja stets seine besondere Bedeutung hat. Diese zweite Episode vereinigt Elvira, Donna Anna und Ottavio, die gekommen sind, um Don Giovanni auf seinem eigenen Feste zu entlarven. Auch sie sind maskiert, und das Orchester, das auf die Sechzehntelbewegung der vorhergehenden Szene bis in einzelne Wendungen hinein zurückgreift, zeigt auch sie in voller Spannung auf das Fest. Nur ist sie bei ihnen natürlich ganz anderer Art. Hinter ihren Masken lauert die fieberhafte Unruhe vor der entscheidenden Aktion. Der ganze Satz kommt aus den Molltonarten (D- und G moll) nicht heraus, so daß das F dur des Menuetts später auf den Hörer wie eine Erlösung wirkt, und der immer wiederkehrende Rhythmus $^2/_4$  steigert nur noch die Beklemmung. Auch die Melodik folgt einem Typus, der in den Mozartschen D moll-Stücken häufig wiederkehrt und sowohl die Singstimmen als die Begleitung beherrscht[2]:



[1] Nur sind wieder wie beim Figaromarsch (s. o. S. 346) die beiden Anfangstakte unterdrückt. [2] Vgl. im Don Giovanni das erste Duett Fuggi crudele (s. o.), ferner den Beginn des D moll-Klavierkonzertes (K.-V. 466). Auch im letzten Satz von Beethovens Sonate op. 31, Nr. 2 tritt er hervor.

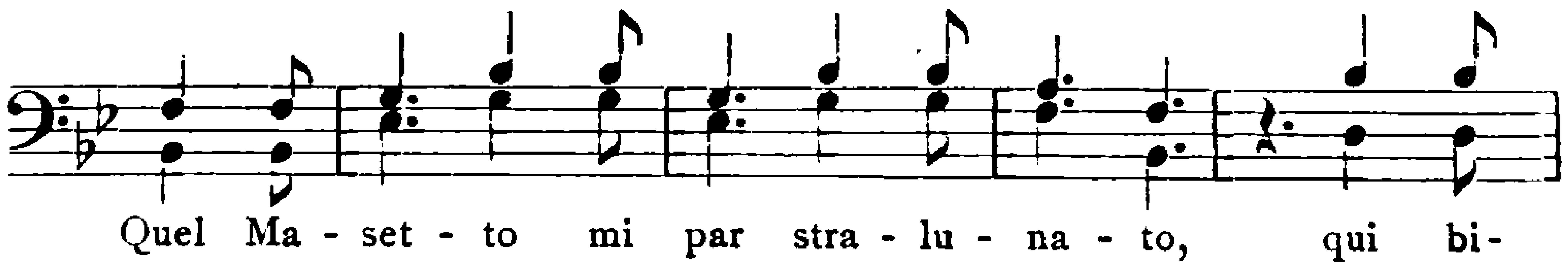
Es ist ein feiner Zug, daß Elvira in diesem Satze, der sich noch zu keinem vollen Ensemble verdichtet, die Führung hat und Don Ottavio auch melodisch ins Schlepptau nimmt, während Donna Anna alsbald ihre eigenen Wege geht. Aber sie tut es nicht im Sinne des Beginns ihrer Rache-Arie, trotzdem sie ja nunmehr ihrem eigentlichen Lebensziel bedeutend näher kommt, sondern sieht mit echt weiblichem Zagen der Entscheidung entgegen und bangt vor allem auch um ihren Bräutigam. Das beweisen die chromatischen Sextengänge der Fagotte, die ihre Worte einleiten, und besonders die Gmollpartie mit ihrem Seufzen und Zagen. So kommen alle Gefühle, die der kritische Augenblick in allen Beteiligten wachruft, mit schlagender Kürze zum Ausdruck. Da erklingt aus dem Saale das Menuett, diesmal noch in Fdur, und damit tritt abermals das Ballfest in den Vordergrund. Über der Tanzmelodie spielt sich nun in äußerst lebendiger Weise, zum Teil parlando, der Dialog zwischen Don Giovanni und Leporello, der Widerhall ihres Auftretens bei den Übrigen und endlich Leporellos Einladung an sie ab. Es ist eine Art der Behandlung, wie wir sie schon beim Hochzeitsmarsch des Figaro trafen[1], und wie sie seither in unzähligen Szenen nachgebildet worden ist. Auch hier treten einzelne Züge charakteristisch hervor, so Don Giovannis übermütiges dì che ci fanno onor, dann Leporellos trefflich naturwahrer Anruf und seine chevalereske Einladung, die Ottavio hinwiederum als vollendeter Kavalier erwidert. Aber kaum ist Leporello verschwunden, so verändert sich die Szene von Grund aus, und zwar mit einem kurzen, spannenden Orchestermotiv, das jenem vor dem Dmoll-Satz entspricht. Ist doch dieses berühmte Maskenterzett im Grunde dessen ideelle Fortsetzung, deren überraschender Eintritt und tiefe Wirkung durch den dazwischen geschobenen Tanzsatz meisterhaft vorbereitet wird. Mozart hat das Stück bei aller Kürze in jeder Hinsicht dergestalt von seiner Umgebung abgehoben, daß es fast der Mittelpunkt des ganzen Finales, jedenfalls aber der Kernpunkt von dessen „innerer Handlung" wird. Es nimmt innerhalb des ganzen Komplexes eine ähnliche Stellung ein wie der Adur-Satz in dem Quartett der Entführung, der übrigens in ähnlich feierlicher Weise eingeleitet wird[2]. Es ist, als zöge Mozart den letzten Schleier von dem Innenleben seiner Personen hinweg und zeigte es uns im Lichte höchster Verklärung. Sie bleiben gewiß in ihrem Wesen dieselben, und der große Charakterschilderer, der die einzelnen Charaktere

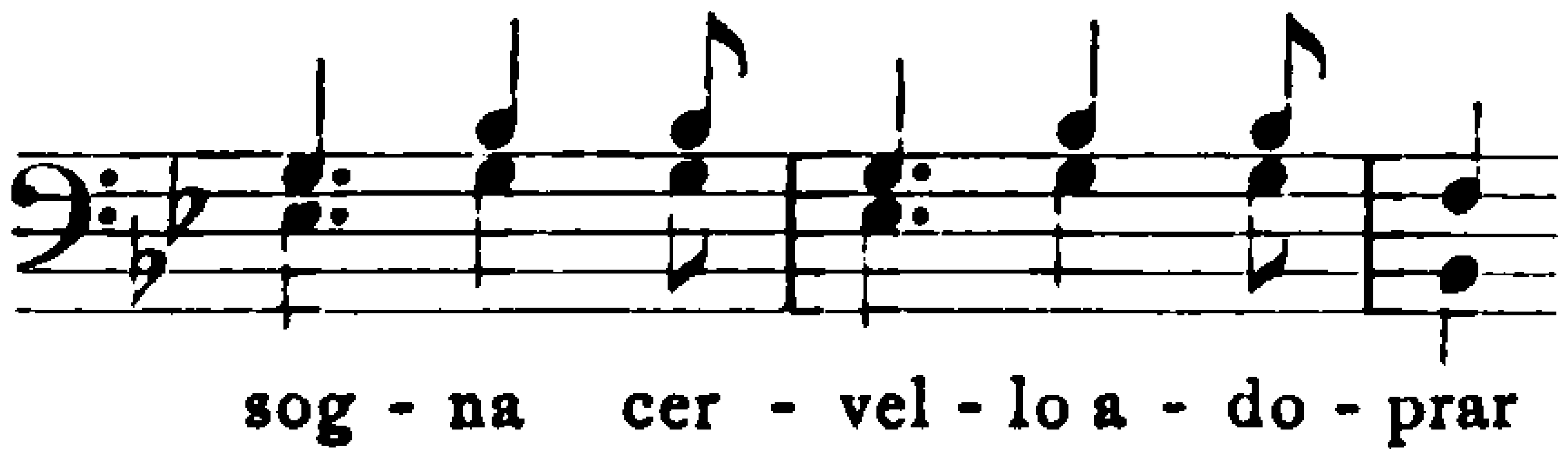
[1] S. o. S. 346. [2] I 966.

im Widerspiel miteinander entfaltet, verleugnet sich auch hier nicht. Aber es ist, als fiele alles Zufällige, Bedingte, Unfreie hier plötzlich von ihnen ab. In dem Dmoll-Satze lastete noch die ganze Schwere der äußeren Situation auf ihnen, jetzt, nachdem die gegnerische Welt ihnen die Entscheidung aufgedrängt hat, löst sich der Bann von ihrer Seele, und mit voller Klarheit und Reinheit des Empfindens treten sie dem Schicksal entgegen. So faßt Mozart dieses Gebet auf, in dem er ganz vernehmlich auch den religiösen Ton anklingen läßt. Zum ersten Male in diesem Finale entwickeln die Singstimmen ihre ganze Ausdrucksgewalt, die durch die Bläserbegleitung (ohne Streicher) ganz eigentümlich gehoben wird; schon der Eintritt der Stimmen erfolgt überhaupt a cappella, ohne jede instrumentale Grundlage. Donna Anna hat ihre Zuversicht wiedergefunden. Aber wiederum ist es kein wilder Racheschrei, den sie zum Himmel sendet. Das liegt hinter ihr; je weiter das Drama fortschreitet, desto abgeklärter, man möchte fast sagen desto ätherischer ist der Ausdruck ihres Empfindens, desto lockerer werden die Fäden, die sie mit dieser Welt der elementaren Leidenschaften und Triebe verknüpfen. Schon in diesem Terzett findet sie Töne von einer merkwürdig hochgestimmten Inbrunst und Innigkeit. In breit ausladender Melodik schwebt ihr Gesang auf und nieder, und auch die Skalengänge und kleinen Verzierungen dienen nur dazu, den Eindruck einer aus vollem Herzen frei hervorströmenden Zuversicht zu verstärken. Ottavio ist auch in diesem Stück ihr getreuer Begleiter. Zwischen beiden aber rankt sich die zackige melodische Linie der auch hier weit leidenschaftlicheren Elvira empor. Sie ist es und nicht Anna, die selbst in diesem Augenblick dem Rachegedanken offen Ausdruck gibt, gegen den Schluß (vendichi, vendichi il giusto cielo) sogar mit einer Phrase, die an die entsprechende in Donna Annas Rachearie anklingt. Bis auf die Schlüsse geht ihr Gesang seinen eigenen Weg neben dem der beiden Übrigen her und setzt immer erst ein, wenn jene mit ihren Phrasen zu Ende kommen, und meist bringt ihr Eintritt auch eine Verschärfung des Affekts, wie besonders bei dem freien Einsatz des as''. Die Bläser werfen mit ihren diskret angebrachten vollen Akkorden einen leuchtenden Glanz über das Ganze; nur im fünften Gesangstakt (protegga il giusto cielo) beginnt, unterstützt von einem scharf markierten Motiv des ersten Fagotts, die zweite Klarinette mit einer akkordischen Figur in Sechzehnteln, die sich später zu Sechzehnteltriolen steigern, in tiefer Lage — ein ganz eigentüm-

licher Klangeffekt, dessen dunkle Farbe gerade diese steigernde Wiederholung der Gebetsworte ganz besonders wirksam heraushebt. Am Schlusse nehmen die Instrumente Donna Annas letzte Phrase auf.

Der nächste Abschnitt führt mitten in das Ballfest mit seinem buntbewegten Treiben hinein, eine der italienischen opera buffa wohlvertraute Situation[1]. Die Gestaltung ist denn auch ganz italienisch: ein wirbelndes brio mit festlichem Lärm und Geflüster und Gekicher dazwischen, die Schilderung des bunten Gewühls, das eine Tanzpause hervorbringt. Kaffee, Schokolade, Sorbet werden herumgereicht — kurz, wir befinden uns nach den Höhen des Terzetts wieder mitten im tollsten Leben des Alltags drin, und zugleich in der üppigen, sinnlich erregenden Atmosphäre Don Giovannis. Wiederum ist das Orchester der selbständige Träger der Stimmung, die Singstimmen gehen in kurzen Phrasen bald mit, bald rufen sie, meist in leichtem parlando, dazwischen, kurz, das bewegte Bild entfaltet sich mit voller Naturtreue. Nur der eifersüchtige Masetto steht beobachtend beiseite; rührend klingt sein zweimaliges Ah Zerlina, giudizio! und in seinem kurzen Zwiegesang mit ihr fängt es im Orchester bereits bedenklich zu knistern an. Da setzen sich die Bässe plötzlich 14 Takte lang auf B fest: Don Giovanni streckt abermals seine Hand nach Zerline aus, und Leporello, der bei solchen festlichen Gelegenheiten besonders gern den Kavalier herauskehrt, macht es ihm bei andern Mädchen nach; wieder sind die Flöten, jetzt von den Klarinetten unterstützt, Giovannis treue Begleiter. Abermals steht Masetto, trotzdem er in seiner Blödigkeit nur einzelne abgerissene Sätze stammelt, als das Haupthindernis im Mittelpunkt. Zerline zeigt sich schon sehr erbost darüber; die beiden Andern aber ziehen mit dem unnachahmlichen[2]:





[1] Vgl. z. B. Piccinnis Donne vendicate I 9, wo die Erschienenen ebenfalls ihren Dank aussprechen. [2] Es klingt deutlich an Figaros Non più andrai an.

sofort ihre Konsequenzen: Masetto muß beschäftigt werden. In einer erregten Wiederholung der Schlußpartie des ersten Teils klingt der Handel aus.

Bisher hatte die Musik zu Ehren der anwesenden Landbevölkerung einen primitiven, bäuerlichen Charakter getragen. Jetzt, beim Eintritt der drei Masken, nimmt sie plötzlich einen Aufschwung ins Hocharistokratische. Nicht nur die Tonart schlägt mit einem Male um, im Orchester gesellen sich auch Trompeten und Pauken hinzu. Es ist ein offizieller, zeremoniöser Empfang hoher Gäste, bei dem Mozart manches fürstliche Haus in Wien Modell gestanden haben mag. Selbst Leporello, der hier als Haushofmeister fungiert, beginnt seine Rede als vollkommener Grandseigneur, und auch die Antwort der Ankömmlinge entspricht mit ihrer preziösen Zierlichkeit der Adelssitte. Mit weltmännischer Liebenswürdigkeit wiederholt Don Giovanni mehrere Male seine Worte è aperto a tutti quanti, viva la libertà, und das hat nun seltsamerweise den Anlaß zu einem ganz unvermittelten Hoch auf die politische Freiheit gegeben, an dem im Verlauf der Zeit der Chor, ja schließlich in einzelnen Fällen auch noch das Publikum im Zuschauerraum teilnahm! Aber dem Aristokraten Don Giovanni fällt es nicht ein, da plötzlich für die politische Freiheit zu demonstrieren. Er meint lediglich die Maskenfreiheit, und wenn die vornehmen Gäste auf diesen Gedanken eingehen, so liegt darin abermals eine formelle Artigkeit gegen den Hausherrn; sie wollen ihm an gesellschaftlichem Schliff nicht nachstehen. Das Bauernpack aber hat bei diesem Zeremoniell der Vornehmen überhaupt zu schweigen. Gerade dadurch, daß Mozart dieses Zeremoniell mit solcher Naturtreue herausgearbeitet hat, rückt er die Szene für den Zuschauer, namentlich den damaligen, in das Licht schneidender Ironie.

Nun gibt Don Giovanni das Zeichen zum Wiederbeginn des Tanzes, in dessen Verlauf sich der lange angehäufte dramatische Zündstoff schließlich entlädt. So viele Ballszenen die Oper auch vor-[1] und nachher aufzuweisen hat, die Mozartsche ist weder dramatisch noch musikalisch überboten worden. Ihr reales Motiv, der Tanz, ist rein

[1] Von den italienischen Zeitgenossen sei nur Galuppi mit dem zweiten Finale seiner Partenza e ritorno dei marinari hervorgehoben, der seine Tanzszene gleichfalls mit einem Menuett einleitet und auf Grund dieser Tanzmelodie die Handlung weiterführt (1756), und das erste Finale von Piccinnis Viaggiatori wo ebenfalls ein Tempo di Minuè den äußeren Rahmen abgibt.

musikalischer Natur, aber Mozart verquickt es gleich dadurch mit einem dramatischen, daß er drei Tänze zusammenkoppelt. Dadurch findet Don Giovanni Gelegenheit, die Personen zu verteilen und sich denen zu entziehen, von denen er nicht belästigt sein will. Seine vornehmen Gäste treten zum Menuett an, er selbst tanzt mit Zerline den Kontertanz, Masetto wird von Leporello in den Wirbel des „Teutschen" hineingezogen. Demgemäß sind auch drei Orchester beschäftigt: die Vornehmen bekommen die gut besetzte Hauskapelle, die Don Giovanni sich wie jeder angesehene Aristokrat in Wien hält; für die Dörfler genügen zwei zweistimmige Bauernorchester mit Violinen und Baß[1]. Diese auch räumlich scharf hervortretende Dreiteilung wird zur Voraussetzung der sich entwickelnden Handlung. Die drei Tänze bilden die Hauptsache; die einzelnen Personen müssen sich ihnen unter allen Umständen anpassen, ausgeführte Stimmungsbilder sind deshalb von Anfang an ausgeschlossen. Die Kombination der drei nach Charakter und Rhythmus völlig verschiedenen Tänze ist allein schon ein kontrapunktisches Meisterstück. Wohl ist die Gleichung: zwei $^3/_4$-Takte = drei $^2/_4$-Takte an und für sich einfach und ebenso: ein $^3/_8$-Takt = ein Viertel in Triolen. Ein großes Kunststück aber ist es, die drei Tänze so zu kombinieren, daß jeder sein selbständiges Gepräge wahrt und ihr Zusammentreffen bei allem Wohlklang doch als zufällig erscheint. Sehr realistisch ist das sukzessive Eintreten der drei Tänze geschildert: beide Nebenorchester bereiten sich zuerst durch Stimmen vor, die leeren Saiten werden in Quinten angestrichen, pizzicato angegriffen, ein kleines Trillerchen versucht, einmal über alle Saiten gerissen, der Baß stimmt in ähnlicher Weise ein — das alles paßt sich dem bisherigen Gange ganz natürlich an[2]. Das Menuett selbst ist ein richtiges, feierliches Tanzmenuett und unter-

[1] Verschiedene Orchester waren, von Gluck abgesehen, auch den Italienern bereits vertraut, s. I 434 (Paisiello) und 454 (Galuppi). Gegen eine völlige Dreiteilung der Tanzlokalitäten spricht sich mit Recht bereits Wolzogen S. 93f. aus, ebenso gegen die willkürliche Ausdehnung dieser Szene an der Pariser Oper, vgl. AMZ 1876, S. 289 (gegen de la Génévais ebenda S. 147f.). Von einer nationalen Färbung der Tänze, wie im Fandango des Figaro, hat Mozart diesmal ganz abgesehen. Der Musik nach gehört dieses Fest eher in das Palais eines österreichischen Magnaten als in das Landhaus eines vornehmen Spaniers. [2] Das Stimmen auf den leeren Saiten war auch bei den Italienern ein beliebter Witz, vgl. I 448. Von den Späteren vgl. Webers Bauernmusik in der ersten Szene des Freischütz.

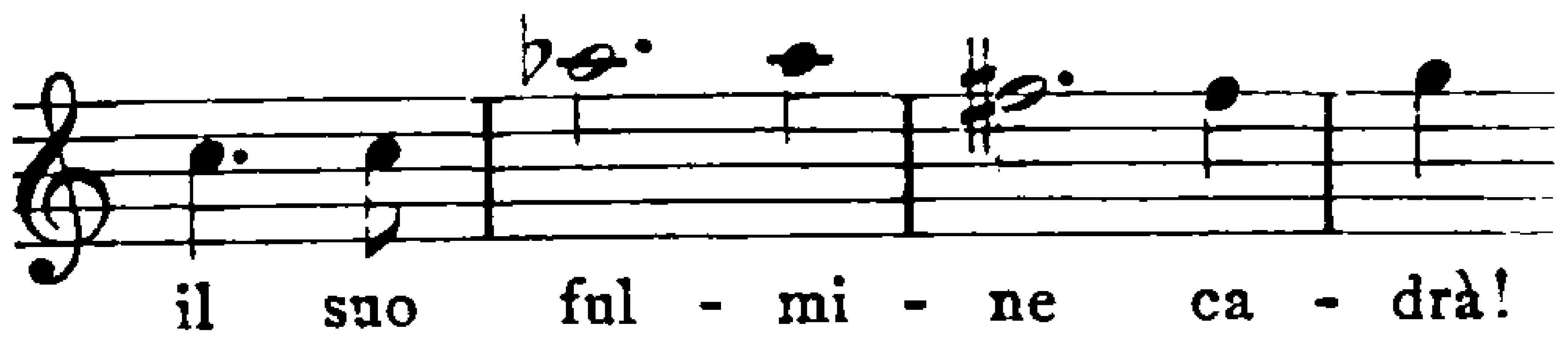
scheidet sich sehr scharf z. B. von den Sinfoniemenuetten. Der prächtige Festrhythmus 3/4 geht durch das ganze Stück hindurch[1], und auch die alle achttaktigen Perioden (Einschiebsel kennt dieses Menuett nicht) beschließende, steif-gravitätische Kadenz verstärkt den strengen Tanzcharakter. Dagegen wird bei den beiden anderen Tänzen die strenge Symmetrie nicht durchgeführt (so entspricht gleich bei dem Kontertanz dem viertaktigen Vordersatz ein sechstaktiger Nachsatz), jedoch ohne daß der ungezwungene Fluß dadurch gestört würde[2]. Auf diesem glänzenden Hintergrund spielt sich nun die eigentliche Handlung ab, meist in kurzen, halb unterdrückten Ausrufen, die sich nur hie und da zu längeren Phrasen verdichten. Aber auch hier wird die Charakteristik streng gewahrt. So zischt gleich zu Anfang Donna Elvira in mühsam unterdrückter Leidenschaft der Donna Anna ihr Quella è la contadina mit dem scharfen übermäßigen Quartensprung zu, diese, die der Anblick gleichfalls auf das stärkste erregt, antwortet mit dem ebenfalls kaum beherrschten Schmerzensschrei io moro!, worauf Ottavio beide energisch zur Ruhe mahnt. Dann tanzt Don Giovanni mit Zerline, während sich Leporello höchst lebendig mit dem übelgelaunten und bockbeinigen Masetto zu schaffen macht. Erst gegen Schluß, wie Don Giovanni die nun gleichfalls geängstete Zerline mit sich fortreißt, schließen sich auch die drei Gegner in Erwartung der nahenden Katastrophe wieder zusammen. Diese erfolgt denn auch mit dem Schrei der Zerline. Alsbald verändert sich mit dem plötzlichen Eintritt des Esdur die Szene; die Tanzmusik bricht jäh ab, und das ganze Orchester (jedoch ohne Hörner, Trompeten und Pauken) malt in einem wilden, realistischen Unisono mit heftigen Sforzati die allgemeine Verwirrung. Dieser Allegroabschnitt ist vollständig frei gehalten. Auch die Harmonik schwankt beständig, sie führt von

[1] Vgl. die Adur-Violinsonate oben S. 164. Genau derselbe Rhythmus bei Guglielmi, vgl. I 443. [2] In Prag scheint es an Musikern gefehlt zu haben. Das übliche Bauernorchester ist nicht zwei-, sondern dreistimmig (vgl. I 17). Zur Vervollständigung der Harmonie nimmt Mozart deshalb die Bläser des Hauptorchesters zur Hilfe; so geben z. B. beim Eintritt des sehr naturgetreu durch das dreimalige g'' mit Vorschlag eingeführten „Teutschen" die Hörner dessen Rhythmus drastisch wieder. Zweifellos hätte Mozart, wenn er nicht an die Prager Kräfte gebunden gewesen wäre, die Bläser entweder den einzelnen Orchestern beigesellt oder die beiden Bauernorchester wenigstens zur Dreistimmigkeit ergänzt.

Bmoll über Cmoll nach einem sehr spannenden Halbschluß auf der Dominante von Dmoll. Charakteristisch sind auch die kleinen Crescendi, die den mehrstimmigen Partien vorangehen, während Zerlines immer höher ansteigender Angstruf von Geigensynkopen im piano begleitet wird. Auch hier verharren alle Stimmen im Unisono[1], dessen beide vorangehenden Orchestertakte mit den langen Noten als ein gewaltiger, spannender Auftakt wirken. Erst am Schlusse teilen sich unter Hinzutritt Masettos die Stimmen wieder. Aber statt des erwarteten, Unheil verkündenden Dmoll erscheint beim Auftreten Don Giovannis und Leporellos Fdur. Die Beiden spielen, vom Orchester nach Kräften unterstützt, den Übrigen eine große pathetische Szene vor. Don Giovanni beginnt mit einem aus der opera seria wohlbekannten theatralischen Schleifermotiv, energischen, punktierten Rhythmen und dem an die ältere Musik gemahnenden unisonen Triller der Streicher[2]. Dann geht die Komödie weiter mit herrischen Akkorden der Streicher, denen das arme Opfer Leporello unter ängstlichen Rufen der Bläser antwortet. Aber die Gegner lassen sich durch dieses Spiel nicht täuschen. Sie demaskieren sich, und zwar sehr drastisch hintereinander auf dasselbe Motiv (eine schlagende Verwendung der Imitation!), und bereits verkünden auch die Streicher mit ihrem kurzen Tremolo, daß Don Giovanni seine Fassung völlig verloren hat. Er kann nur noch einzelne Worte stammeln, und hübsch ist, daß gerade hier die Musik an Leporellos Angst in der vorigen Komödie anklingt[3]. Dann beginnt eine neue Gruppierung: auf der einen Seite Zerline und Masetto, auf der anderen Ottavio mit den beiden Damen, immer eindringlicher bis zu dem viermaligen drohenden tutto! Und nun erfolgt, eingeleitet von dem bekannten tragischen Motiv im Unisono des ganzen Orchesters, der volle Ausbruch der Empörung in einem übersichtlich gegliederten, zweiteiligen Satz mit Coda, der motivisch mehrfach mit dem Vorhergehenden zusammenhängt. Da ist zunächst die elementare Spannung der ersten fünf Takte mit ihren schweren Fmoll-Klängen auf dem Orgelpunkt, der durch einen Paukenwirbel, die Stimme des Donners, verstärkt wird. Aber auch dieses Crescendo wird plötzlich unterbrochen, bei den Worten Don Giovannis und des ihm jetzt auch musikalisch eng verbundenen Leporello. Don Giovanni fühlt sich in-

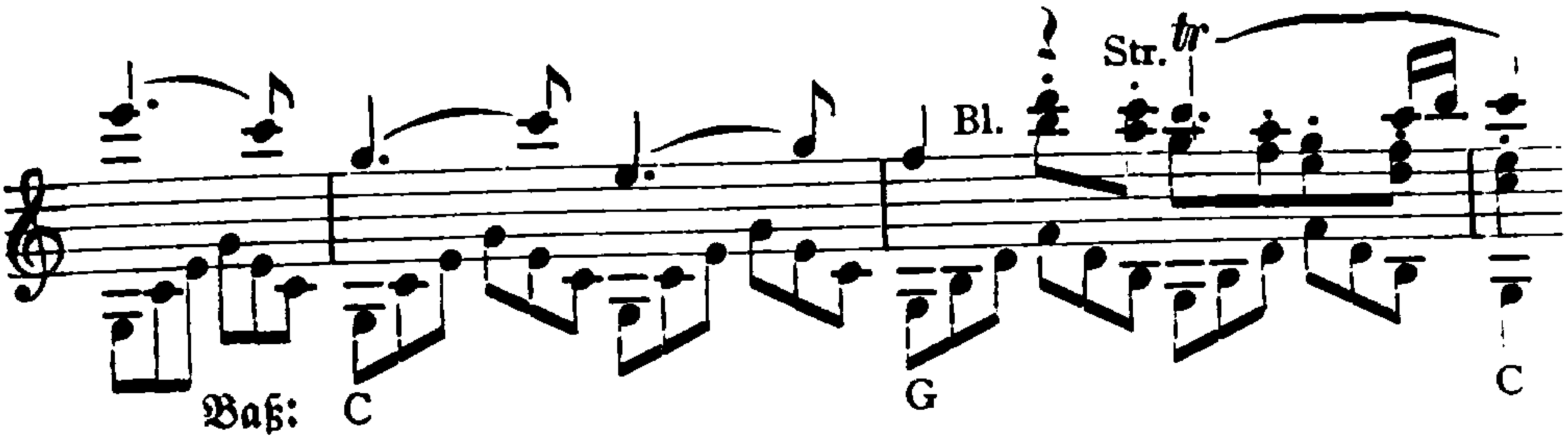
[1] Dieselbe rollende Unisonofigur findet sich, nur in Cdur, im Finale des 2. Aktes von Grétrys Évènements imprévus. [2] Er findet sich ganz ähnlich auch in der Arie des Grafen Almaviva (17). [3] Sogar die Bläserbegleitung ist dieselbe.

dessen durchaus nicht etwa zerschmettert, nur der Kopf wirbelt ihm zunächst ob all diesem Mißgeschick, und es ist ein feiner Zug, daß ihm gerade jetzt statt allem Pathos der Gedanke an sein so schön begonnenes Fest durch den Sinn schießt[1]. Abermals dringt die geschlossene Masse seiner Gegner auf ihn ein, das rollende Unisono des ersten Allegros taucht wieder auf, nur in Cdur, ebenso der spitze Oktavensprung, aber alles ist orchestral ungemein gesteigert und nimmt mehr und mehr den Charakter eines ausbrechenden Gewitters an, namentlich auch wegen der sich einschleichenden Triolen in den Geigen, die im weiteren Verlauf in Unisonofiguren das ganze Saitenorchester erfassen. Jetzt gerät auch Don Giovanni ins Wanken. Eine fühlbare Steigerung tritt bei Donna Annas lang ausgehaltenem g″ auf trema ein, unter dem sich die Mittelstimmen in chromatischen großen Terzenschritten wild nach aufwärts drängen. Das ruft sofort auch bei Don Giovanni und Leporello eine Steigerung der Erregung hervor. In fieberhafter Eile jagen ihre beiden Stimmen die ganze Cdur-Skala hinauf, um alsbald bei der scharfen Dissonanz auf unbesiegbaren Widerstand zu stoßen[2] — die Stelle darf durchaus nicht buffomäßig, sondern nur im Sinne gewaltsamen, verzweifelten Anstürmens aufgefaßt werden. Ganz folgerichtig erreicht jetzt die Empörung der Gegner ihren Höhepunkt: in mächtigem Unisono drängen sie auf Sequenzen nach aufwärts, wobei im Orchester nun auch die Bässe in Bewegung geraten, und enden auf der charakteristischen Phrase:



mit dem schneidenden verminderten Terzenintervall, die schon den ersten Teil beschlossen hatte. Darauf wird der ganze Komplex wiederholt. Die Coda dagegen bringt den Höhepunkt: Don Giovanni ermannt sich und schlägt sich siegreich durch die ganze Schar seiner Widersacher hindurch. Abermals bekommen wir in dem kräftig ausholenden Motiv der ersten Geige und der glitzernd herniederfahrenden Skala der Bläser einen Hauch seines Geistes zu verspüren[3]:

[1] Die Musik ist dieselbe wie zu seinen Worten Sù svegliatevi da bravi zu Beginn des Finales (Part. S. 132), selbst die Trillerchen in den Geigen fehlen nicht. [2] Man bemerke hier auch die gegensätzliche Richtung in der Melodielinie. [3] Charakteristisch ist, daß in diesem Moment Leporello sich aus dem Zusammensingen mit seinem Herrn loslöst und wieder in seinen angestammten Buffoton zurückfällt.



Und wie mit jenem Schleifermotiv der Aufruhr gegen ihn sich erneuert, schleudert er den Gegnern sein Horazisches se cadesse ancora il mondo, nulla mai temer mi fa entgegen (Più stretto), und zwar mit einer herausfordernden Fanfarenmelodie, mit der er die drei Frauen sofort — ein sicher beabsichtigter Zug — imitatorisch hinter sich herzieht, während die beiden Männer, Ottavio und Masetto, für sich eine Gruppe bilden; Leporello schlägt sich natürlich auf die Seite seines Herrn. Auch in diesem Teil des Finales kennt Mozart keine Mitwirkung des Chors. Das ist auch ganz natürlich. Die Bauern hüten sich, in den Handel der Vornehmen einzugreifen; wie die Sache bedenklich wird, verlassen Musikanten und Tänzer den Saal und lassen die übrigen ihren Span allein ausfechten. Man soll den Don Giovanni so wenig zur Großen Oper Meyerbeerschen Schlages herabwürdigen wie die Zauberflöte.

Nochmals ist Don Giovanni aller ihm von Menschenhand drohenden Gefahren siegreich Herr geworden. Von den Frauen, das weiß er, wird sich keine an ihm vergreifen. Bei Ottavio aber bleibt es wie gewöhnlich bei guten Vorsätzen und Drohungen mit Worten; gegen diesen Tatmenschen kommt er nicht auf. Masetto endlich ist ein viel zu schwerfälliger Tölpel und außerdem viel zu sehr in der Furcht des Herrn aufgewachsen, als daß er die Initiative ergreifen könnte. Der einzige, der die Zeche bezahlen muß, ist Leporello, der auf diese neue üble Erfahrung hin wieder einmal den Entschluß faßt, diesen gefährlichen Dienst aufzugeben. Von ferne aber läßt sich in dem Donnerrollen die Stimme einer stärkeren Macht vernehmen — ein Zug, der auf die romantische Oper hinweist. Wird die in Don Giovanni lebende Elementarkraft auch ihrer Herr werden?

Mit dem zweiten Akt beginnt das bereits erwähnte Nachlassen der dichterischen Kraft des Librettisten. Unfähig, den großen dramatischen Zug durch neue Motive festzuhalten, begnügt er sich damit, die alten zu dehnen und zu strecken und sucht diese Blöße durch allerhand

Episoden wesentlich buffonesken Charakters zu verdecken, die zwar keineswegs originell erfunden, aber doch wenigstens geschickt ausgeführt und vor allem musikalisch sehr dankbar sind. Erst in der Kirchhofszene findet er mit dem Anschluß an Bertati zugleich auch die frühere Höhe wieder. Das Verdienst des Musikers aber ist es, auch für jene lockeren Einschiebsel die Anteilnahme des Zuhörers wachgehalten zu haben, und zwar dadurch, daß er sie weit besser als der Dichter mit der Haupthandlung zu verbinden verstand.

So leuchtet er gleich in dem kleinen Duett (15) sehr drastisch in das innere Verhältnis zwischen Herrn und Diener hinein. Der über seine Rolle bei den letzten Vorgängen äußerst erboste Leporello will seinem Herrn allen Ernstes den Dienst kündigen. Aber dieser weiß nicht nur die Weiber, sondern auch die Männer zu führen. Im Grunde wendet er bei Leporello dasselbe Mittel an wie bei jenen: er läßt sich bewußt in dessen Gefühlssphäre herab und macht ihn dadurch kirre. Er spielt also hier höchst ergötzlich mit seiner gefährlichsten Waffe. Der Unterschied ist nur, daß er von Anfang an den Buffoton angibt[1] und den Burschen Phrase für Phrase wie am Narrenseil hinter sich herzieht. Die Komik des Stückes liegt darin, daß er sich nur zum Spaß gehen läßt, während es dem Leporello bitter Ernst ist. Wie witzig klingt z. B. das Gekicher in den Bläsern bei Don Giovannis Worten che sei matto, denen Leporello dann seinen ersten selbständigen Gedanken, das ingrimmige No, mit dem Streicherunisono entgegensetzt. Es ist dasselbe, das sich zum Schlusse nochmals im Orchester aufrafft, freilich erfolglos, denn Leporello ist bereits, wenn auch widerwillig, zu Kreuze gekrochen. Hätte er überhaupt noch welche Bedenken, sie müßten fallen vor der Erfüllung seines Herzenswunsches, selbst einmal den Herrn zu spielen. Denn das soll er auf Geheiß seines Gebieters Donna Elvira gegenüber, die eben auf den Balkon heraustritt. Don Giovanni selbst will ihm seine Stimme leihen, um sie dadurch zu beschäftigen und sich selbst die Bahn zu ihrer Kammerzofe frei zu machen. So ergibt sich die Situation für das Terzett (16), das von jeher als eine Perle Mozartscher Ensemblekunst gepriesen worden ist. In seiner Dreiteiligkeit (mit variiertem Dacapo des ersten Teils) äußerst übersichtlich gegliedert, ist es auch motivisch besonders einheitlich, denn es besteht

---

[1] Über den Anklang an D. Fischiettis Mercato vgl. I 450.

mit Ausnahme des etwas freier ausgreifenden Mittelsatzes aus ganz wenigen Grundmotiven, die immer wiederkehren. Und doch gehen Drama und Musik wieder einmal in geradezu wunderbarer Weise ineinander auf. Aber nicht nur die Gedanken und Empfindungen der handelnden Personen sprechen aus diesen Tönen zu uns, sondern auch die sie umgebende Natur. Wir empfinden schon nach den ersten acht Takten, was Elvira auf den Balkon herausführte: der Einklang zwischen ihrem Gefühl und der weichen, lockenden, südlichen Sommernacht. Hier stehen wir wieder vor einem der durchaus modernen Naturbilder, die ohne jede rokokohafte Malerei die geheime Bewegung der Natur unmittelbar in der Musik offenbaren[1]. Dieser unfaßbare Duft und Hauch, der um das Stück schwebt, ist der beste Bundesgenosse Don Giovannis. Alles wirkt hier zusammen, die Tonart A dur, die weiche Instrumentation, bei der — zum ersten Male in der Oper — die Oboen fehlen, und der sanft schwebende, leise zitternde Gang der Hauptmelodie. Elvira gibt jetzt, da sie sich allein weiß und keine Stürme von außen ihre Seele erschüttern, ihrem innersten Gefühl, der Liebe zu Don Giovanni, Ausdruck, die sie bisher als unmittelbare Zeugin seiner Untreue nur im Gewande des Hasses hatte äußern können. Sehnsüchtig lauscht sie in die Nacht hinaus und pflegt Zwiesprache mit ihrem Herzen, das trotz aller Untreue noch in alter, heißer Liebe für ihn schlägt. Aber auch hier bleibt sie Elvira: bei dem Gedanken an den empio traditore schießen in den Geigen plötzlich die leidenschaftlichen Skalen auf, die wir schon in ihrer allerersten Arie antrafen, und ergreifend klingt der Zwiespalt ihres Herzens bei ihren Worten è colpa aver pietà hindurch. Dann erscheint in Leporellos Munde das zweite Hauptmotiv des Satzes[2]:

mit seinem geheimnisvollen, schleichenden Charakter der treffende Ausdruck der dunkeln Machenschaften, die da unter dem Schleier der Nacht angezettelt werden. Don Giovanni greift für seine Puppe Leporello ein. Er macht es wie immer und beginnt mit derselben Melodie wie

[1] Vgl. die Gartenarie Susannes oben S. 353f. [2] Der Quartensprung am Schluß fehlt den Instrumenten. Später, als sie ihn aufnehmen, zeigt sich, daß seine zweite Note eigentlich als Auftakt der folgenden Wiederholung gedacht ist.

Elvira, nur in dem steigernden E dur und mit einem stärkeren Zusatz von sinnlicher Glut. Nunmehr erfaßt jenes unheimliche Motiv auch Elvira (Numi! che strano affetto); es ist meisterhaft, wie Mozart auf Grund jener beiden Stimmungsgegensätze die Fäden des Truggespinstes immer enger schlingt. Ein typisch Mozartscher, kurzer Übergang mit überraschender Modulation und chromatischer Melodik auf einem kleinen, in ein piano ausgehenden Crescendo — und wir stehen plötzlich in E dur. Jetzt singt Don Giovanni nicht mehr im Tone Elviras, sondern in seinem eigenen. Es ist wohl die verführerischste Weise, die wir aus seinem Munde hören, und ihr Anfang fällt sicher nicht zufällig mit dem der folgenden Canzonetta zusammen[1]. Nur darf man daraus nicht schließen, Don Giovanni meine bereits hier die Kammerzofe der Elvira[2]. Es ist vielmehr, als käme hier unter dem Banne der äußeren Situation Don Giovannis sinnliche Glut als solche, ohne ein bestimmtes Objekt, zum Ausdruck, als gälte dieser berückende Gesang nicht mehr einer Einzigen, sondern dem Weibe schlechtweg, und wenn er gleich darauf dem Kammerkätzchen gegenüber unter Mandolinenklang und Tanzrhythmen wieder auf diese Stimmung zurückkommt, so liegt darin entschieden eine Herabstimmung des Gefühls, die wie Selbstironie klingt. Und wie meist bei Mozart folgt auf diesen glühenden Ausbruch die ebenso heftige Wirkung: Elviras letzter Widerstand mit einer leidenschaftlich erregten, scharf akzentuierten Melodik zum Tremolo der Streicher. Mit den Synkopen in den Geigen bei ihrem letzten non ti credo (wiederum Crescendo mit folgendem piano!) erreicht das Ringen seinen Höhepunkt. In demselben Moment bricht bei Don Giovanni mit seinem pathetischen, „fast weinenden" o m'uccido! der Zyniker hervor, der nun seinerseits den Leporello zu seinem köstlichen, echt italienischen io rido veranlaßt. Während dieses vergnügten Insichhineinlachens des Schelms hat sich aber die Niederlage Elviras vollendet. Wiederum deckt sich die rein musikalische Entwicklung, das Zurückmodulieren von E dur nach A dur, aufs engste mit der dramatischen, der Umstimmung Elviras, und die wieder erreichte Grundtonart vereinigt mit dem

[1] Sogar der Vorhalt auf der Quart mit vorschlagender betonter Quint fehlt im zweiten Gliede nicht. Vgl. oben Zerlines Arie (13) S. 504. [2] Flieg. Bl. für Musik III 11 f. Auch Schurig II 147 neigt dieser Meinung zu. Indessen muß man mit solchen Erinnerungsmotiven im 18. Jahrhundert vorsichtig sein. S. o. S. 314 f.

Hauptthema alle Drei. Sehr schön wirkt dabei namentlich das Zusammengehen Elviras mit Leporello, der angesichts dieses krassen Falles doch etwas wie Mitleid mit dem Opfer fühlt, während Don Giovanni sich spöttisch seines Sieges freut. Aber freilich, auch jenes unheimliche Motiv kehrt wieder, und zwar ergreift es jetzt in rollenden Terzen allmählich Singstimmen und Orchester. Dazu spannt sich ein großes Crescendo an — die Entwicklung scheint mehr und mehr einem Höhepunkt der Erregung zuzutreiben, da biegt sie abermals ins piano um. Ein Stakkato des Orchesters auf einem Motiv von nur zwei Tönen gibt das Schwankende des ganzen nächtlichen Vorgangs mit genialer Feinheit wieder. Echt Mozartisch! Er geht den groben dramatischen Explosionen überhaupt gerne aus dem Weg und fühlt vollends hier mit sicherem Instinkt, daß das Schwebende, Romantische der Situation, die weibliche Hingabe und rücksichtslosesten männlichen Egoismus in seiner verführerischsten Form so eigentümlich mischt, dergleichen am allerwenigsten vertrüge. Zugleich deckt er aber damit auch über das Krasse des Vorgangs und über den buffonesken Zug, den der Dichter hineingebracht hat, einen Schleier, nicht um es zu vertuschen, sondern weil er eben mehr dahinter sieht als jener, dem wie allen Alltagsnaturen das als das Wirklichste erschien, was er zuerst sah, und das als das Lebendigste, was am meisten Effekt versprach. Für einen Italiener wäre die Maskerade die Hauptsache gewesen, für Mozart ist es das Spiel der inneren, seelischen Kräfte, ihr Sichanziehen und Abstoßen, umwoben von der geheimen Bewegung der Natur. Wo hätte in diesem Bilde das Dumpfe, Grobe, „Zugkräftige" noch einen Platz finden können?

Über den Zusammenhang des Terzettes mit der Canzonetta (17) ist bereits gesprochen worden. Wiederum stehen wir vor einem Stück Musik des damaligen täglichen Lebens; derartige Serenaden waren in Wien in lauen Sommernächten auf der Straße etwas ganz Gewöhnliches. Auch die begleitende Mandoline war Mozart sicher daher bekannt. Er selbst hatte ja ebenfalls schon Lieder zur Mandoline geschrieben[1]; in der Oper war sie ihm von Paisiello und Grétry her vertraut[2]. Die Volkstümlichkeit zeigt sich aber nicht allein in der

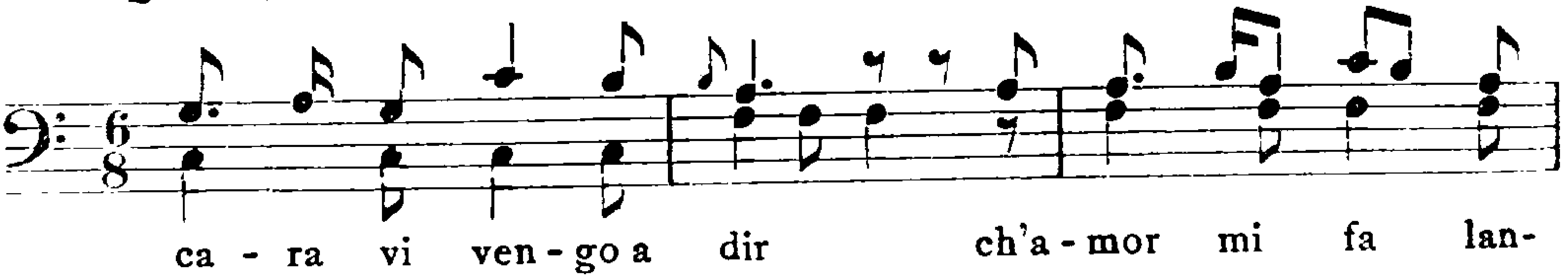
[1] I 814. [2] I 430 (zuletzt im Barbier I 6), 669. Vgl. auch die Canzonetta in Traëttas Feste d'Imeneo, DTB XIV, 1, S. 99 ff. Vgl. E. Fueter, Mk VI 5. Bemerkenswert ist immerhin, daß Mozart von den sonst so beliebten raschen zirpenden Tonwiederholungen der Mandoline ganz absieht.

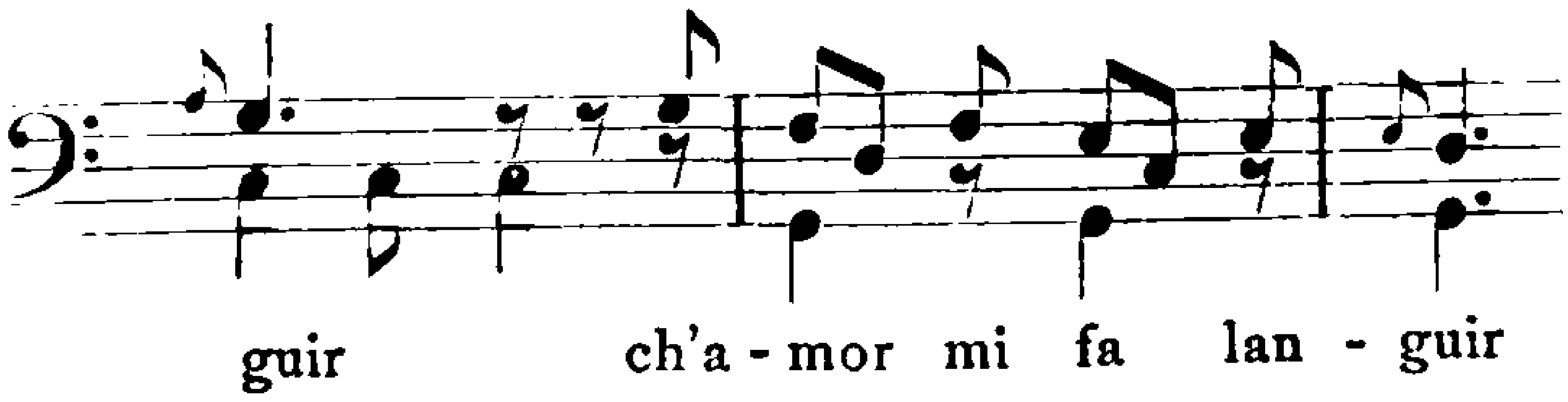
Instrumentation, sondern auch in der einfachen Form des Strophenliedes[1] und der streng symmetrischen Gliederung der Perioden[2]. Alles das ist auf die Kammerzofe berechnet. Trotzdem handelt es sich nicht um das nächste beste Gassenständchen. Sei es, daß man an ein bekanntes oder an ein von Don Giovanni erst improvisiertes Ständchen denkt — seine eigene Gefühlswelt verleugnet sich auch hier keineswegs. Ein Lied von solcher berauschenden sinnlichen Glut kann überhaupt nur e r singen. Der Anklang an das Terzett aber besagt allein, daß Don Giovanni sich noch in derselben Gefühlssphäre befindet. Nur bekommt sie durch die volkstümliche Einkleidung eine ironische Färbung, die der übertriebene Text mit pianto, morire und dgl. noch unterstützt. Der Sänger empfindet gewiß, was er singt, aber er freut sich zugleich bewußt seiner Überlegenheit, die ihm in diesem Falle einen leichten Sieg verheißt. Auch dieses übermütige Spiel gehört zu seinem Wesen.

Indessen werden seine Pläne auch diesmal durchkreuzt. Masetto kommt mit seinen Bauern, um nach seiner Art an dem Störer seines Glücks Rache zu nehmen. Der Text treibt hier völlig ins Fahrwasser der opera buffa hinein: der als Leporello verkleidete Don Giovanni, die prügellustigen Bauern — das alles sind oft erprobte Stücke aus dem ältesten Hausrat der Gattung. Don Giovanni wird es natürlich solchen Widersachern gegenüber leicht, die Situation zu beherrschen. Er übernimmt einfach als Leporello die Führung der

---

1 In Anfossis Geloso in cimento, Introduzione, beginnt das Ständchen:

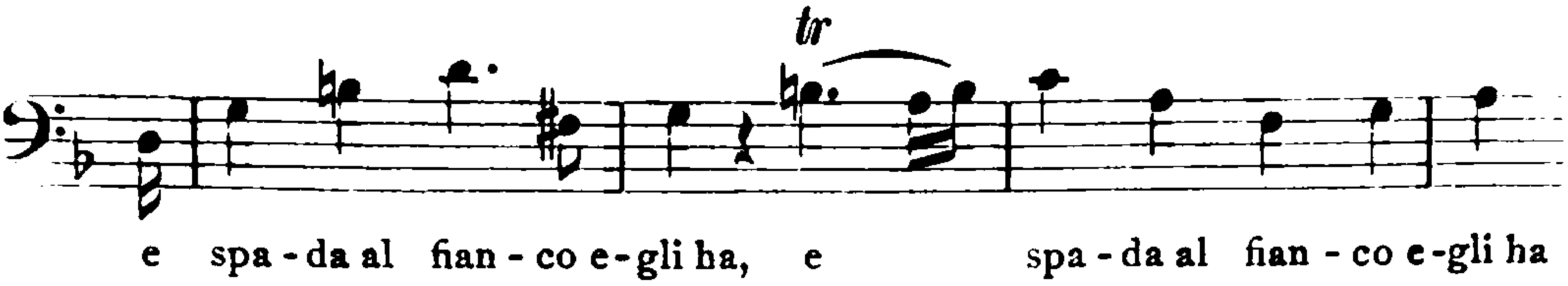




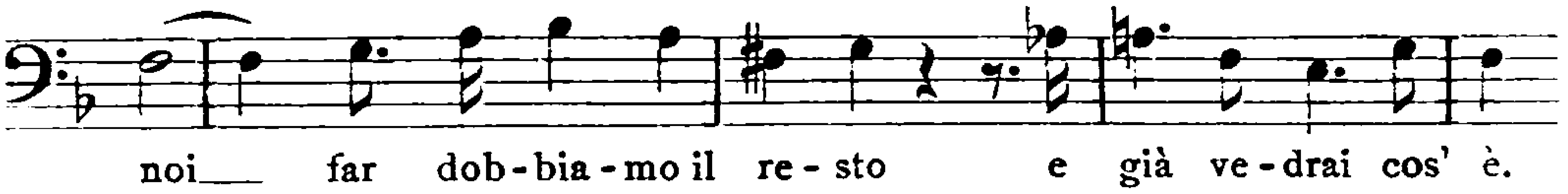
2 Nur die Zwischenspiele sind, jedoch ebenfalls nach volkstümlichem Brauch, zweitaktig. Auch die Modulationsordnung hält sich streng an den einfachen Liedcharakter. Der erste Teil moduliert nach der Dominante, der zweite kehrt über die Molltonart der Unterdominante und diese selbst nach der Tonika zurück, wie in zahllosen italienischen Ständchen.

ganzen Aktion. Diese Arie (18), die er in der Maske seines Dieners singt, ist einer der geistreichsten Einfälle der ganzen Oper. Der Text begnügt sich damit, die äußere Situation zu schildern: Posten werden ausgestellt, der Feind genau beschrieben — ein musikalisch ziemlich magerer Vorwurf. Auch Mozart bedient sich dabei natürlich der Buffosprache und schildert alles Äußerliche mit drastischer Deutlichkeit. Aber er erfüllt dieses Gerüst zugleich mit einem inneren Leben von unerhörter Fülle und Beweglichkeit. Denn Don Giovanni fühlt sich in der Maske Leporellos zwar äußerst behaglich, aber er liebt es auch, mit ihr sein überlegenes Spiel zu treiben und sie immer wieder zu lüften, natürlich ohne daß die dummen Kerle etwas davon merken; er schwelgt geradezu in seiner ironischen Selbstcharakteristik und peitscht die dumpfen Instinkte der Bauern stets aufs neue auf. Vor allem aber bricht immer wieder seine dämonische Gewaltnatur hindurch, die unbändige Lust, diesen Tölpeln, die sich an ihn heranzumachen erdreisten, zu dem ihnen gebührenden Denkzettel zu verhelfen. So ist dieses Stück eine echt Mozartsche Schöpfung, einheitlich und doch von einer fast unerschöpflichen Fülle der Empfindungen. Die äußere Form ist dem entsprechend. Die Grundlage bildet die dreiteilige Arie, dazu stellen sich aber auch Züge des Rondos ein, insofern im Dacapo neue Themen erscheinen, während das Nachspiel wieder auf den Hauptgedanken zurückgreift. Dieser beginnt leise, aber spannend zu einem langgezogenen Hörnerton und Synkopen der Geigen, in energischem Kommandoton, den das Orchester durch herrische Winke unterstützt. Aber schon im 11. Takt wechselt das Bild: in den köstlichen Terzengängen der Fagotte und den Trillerchen der Oboen und Geigen schildert Don Giovanni, zunächst noch ganz im Stile Leporellos, den gewöhnlichen Hergang bei seinen Liebesabenteuern. Indessen scheint bereits in den unheimlichen Synkopen bei ferite pur sein eigenes Antlitz hinter der Maske hervorzublitzen[1]. Dann beginnt, in C dur, jene ironische Selbstschilderung Don Giovannis, bei der, wie überhaupt im ganzen Stück, den Instrumenten der Hauptanteil zufällt. Da steht er leibhaftig vor uns mit seinen wallenden Federn auf dem Hut. Aber auch hier reizt es ihn, wieder recht den Teufel zu spielen. Die Stelle:

[1] Schon in Philidors Blaise, Szene 5, erscheinen zu Blaisines Worten il me bat le scelerat Synkopen im Orchester.



mit dem diabolischen Triller geht weit über den Ton Leporellos hinaus. Auch im Folgenden geht dieses Doppelspiel immer weiter. Drastisch ist, wie er nach der Wiederkehr des Anfangs die Bauern mit gebieterischer Geste an ihre Plätze scheucht, um sich dann in einer charakteristischen Wendung nach der Unterdominante mit Masetto allein zu beschäftigen. Ihm gegenüber tut er sich noch weniger Zwang an. Er hält ihn zunächst sehr bestimmt zurück, um ihm dann in dem bezeichnenden[1]:



in doppelter Oktavlage der Streicher ohne volle Harmonie ganz unverblümt eine Nase zu drehen; auch das schnippische Echo in den Bläsern gehört dazu. Immer toller wird der Hohn; das unaufhörlich wiederholte Terzenmotiv c′a wirkt geradezu infam, zumal da es auch vom Orchester in mannigfacher Einkleidung aufgenommen wird. Dem Stück folgt noch ein längeres Nachspiel auf Grund desselben Motivs, mit dem Don Giovanni am Anfang den Bauern ihre Plätze angewiesen hatte. Die Beiden machen sozusagen einen kleinen Patrouillengang in die Nebenstraßen, auf den ihnen die Musik der Arie halb spöttisch, langsam verhallend nachklingt. So verschwindet dieses seltsame Maskenstück, das von allen Beteiligten wieder einen erheblichen Aufwand an mimischer Kunst erfordert, wie ein Spuk im Dunkel.

Bei Masetto aber schlägt gleich darauf das Gewitter, das sich über seinem ahnungslosen Haupt zusammengeballt hat, ein; er bekommt von Don Giovanni die Prügel, wie sich's für seinesgleichen in der opera buffa gebührt. Da erscheint als Trösterin Zerline mit ihrer Arie (19). Sie ist weder entsetzt noch besonders gefühlvoll, sondern hat volles Verständnis für die Komik des geprügelten Bräutigams, dem sie den Denkzettel für seine Eifersucht auch wohl gönnt. Aber alte Liebe rostet auch bei ihr nicht, und das Mittel,

[1] Mozart notiert im zweiten Takte, wie gewöhnlich, inkorrekt as statt gis.

mit dem sie ihn zu kurieren verheißt, entspricht durchaus ihrem Wesen. Der Text bringt es denn auch mit der in der opera buffa üblichen Unzweideutigkeit zum Ausdruck. Mozart dagegen geht auf solche Handgreiflichkeiten so wenig ein, wie im Duett zwischen Papageno und Papagena. Er läßt zwar die Sinnlichkeit als Grundton durchklingen, wozu namentlich die weiche Färbung der Instrumentation beiträgt (Flöten, Klarinetten, Fagotte und Hörner ohne Oboen!); auch aus der Melodie mit ihren zärtlichen weiblichen Vorhaltsklauseln[1] klingt's wie Verheißung nahen Liebesglücks. Aber er wirft über das Ganze doch den Schleier holdester Anmut, die das Allzumenschliche überhaupt nicht aufkommen läßt, und verwandelt auch hier mit der Hand des Genies Natur in Kunst. Alle grelleren Lichter fehlen, kaum einmal wird die Grundtonart flüchtig verlassen. Die Arie besteht aus zwei Teilen. Der erste, nach Ausdruck und Gliederung der Themen durchaus volkstümlich gehalten[2], bringt die Grundempfindung des Ganzen zum Ausdruck, er enthält eine Menge musikalischer Liebkosungen, wie gleich die Cellophrase des dritten und vierten Taktes, die zahlreichen kleinen Trillerchen und vor allem die entzückende Sprache der Bläser, deren Behandlung in diesem Stück einen besonderen Genuß gewährt. Der zweite, auf den langen Liebesblick mit der Fermate folgende Teil greift textlich und musikalisch auf das seit Pergolesis Tagen immer neu variierte Bild des klopfenden Herzens zurück. Aber auch hier ist Mozart die Tonmalerei nicht die Hauptsache. Er verstärkt, wie schon die Unisonofigur der drei Bläser über dem zitternden Orgelpunkt beweist, das sinnliche Drängen Zerlines ganz entschieden, wie überhaupt dieser zweite Teil als beträchtliche Steigerung des ersten gedacht ist. Die Instrumente übernehmen die Führung; eine geniale Stelle ist z. B. gleich das sanfte Herabstreicheln der Violinen in Oktaven gegenüber dem pochenden staccato der Bläser. Aber auch in der Singstimme steigert sich der Affekt mit dem nach der Septime hinaufstrebenden Motiv, das schließlich bei dem letzten sentilo battere, toccami quà auf der genannten Orchesterbegleitung die Sehnsucht kaum mehr zu

[1] Schon der 7. und 8. Takt strahlt mit dem unerwarteten Bläsereintritt eine besondere Wärme aus. [2] Deutsch ist darin der innige Ton; der Melodietypus selbst mit seinem Rhythmus 3/8 ist aber durchaus italienisch und z. B. bei Majo und Piccinni in analogen Stücken äußerst häufig.

bezwingen scheint; bei dem wiederholten quà! stellen sich wieder die kosenden Triller des ersten Teils ein. Aber weiter geht Mozart mit diesem sinnlichen Zuge nicht: ein schalkhaftes Stakkatogeschaukel der Bläser noch, und die Grazie behält die Oberhand. Das Stück endet mit einem überaus warmen Ausbruch des ganzen Orchesters, das hier die Themen beider Teile miteinander verbindet und dann, wie so häufig bei Mozart, im pp verhallt.

Das Sextett (20) schließt diese Buffoepisode des zweiten Akts ab. Mit seinen nächtlichen Verwechslungen, der Schürzung des imbroglio durch den Hinzutritt immer neuer Personen gerade im kritischen Augenblick und der Bedrohung des geängstigten Schelms gibt es sich dichterisch gleichfalls als echtes Erzeugnis dieses Geistes kund. Da Pontes Ausführung entspricht dem durchaus, namentlich auch darin, daß er die Wirkung des imbroglio auf die Beteiligten im zweiten Teil mit ganz allgemeinen, abgegriffenen Phrasen abmacht. Hier war für die Italiener der Platz für einen sprühenden und namentlich auch musikalisch dankbaren Ausklang der ganzen Verwicklung.

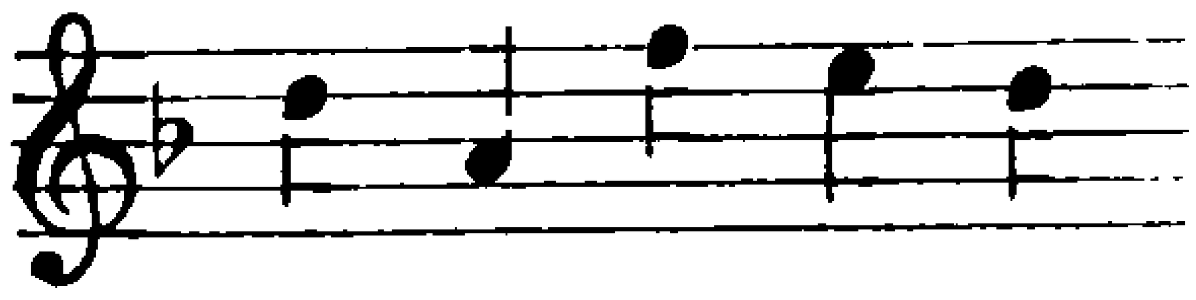
Mozarts Komposition dieser Szene hat von jeher die größte Bewunderung erregt. Die ihm eigene Verschmelzung von Tragik und Komik feiert hier einen ihrer glänzendsten Triumphe. Erhabenes und Lächerliches, tiefste und trivialste Empfindung gehen beständig nebeneinander her. Aber auch dramatisch ist der Satz weit mehr als ein Buffostück. Was bei da Ponte nur ein Mittel gewesen war, seinen zweiten Akt zu füllen, ist bei Mozart ein organisches Glied der großen dramatischen Handlung geworden. Denn der eigentliche, wenngleich unsichtbare Held seiner Komposition ist nicht Leporello, sondern Don Giovanni. Nicht allein weil er durch seinen Diener vertreten wäre, obgleich gerade hier bei dem kläglichen Schiffbruch, den dieser in seiner Herrenrolle erleidet, das Scheinhafte seines Wesens gegenüber seinem Herrn besonders deutlich hervortritt. Aber auch die übrigen stehen fühlbar unter dem Banne Don Giovannis. Zum letzten Male vor seiner Katastrophe vereinigen sich alle seine Widersacher in dem gemeinsamen Hasse gegen ihn, dessen Hand sie auch in dieser neuesten Komödie wittern, aber auch im Gefühl der Ohnmacht gegenüber seiner Dämonie. Es ist der letzte Sieg, den er, ohne es zu ahnen, über seine Feinde davonträgt, ehe ihn sein unersättlicher Drang einer auch ihm überlegenen Macht in die Arme

treibt. Die Musik aber, in der sie dieser Trauer im zweiten Teile Ausdruck geben, rührt mit ihren ergreifenden und sich bis zu verklärter Mystik steigernden Tönen die tiefsten menschlichen Empfindungen auf und erhebt sich über jede Theatralik, auch im besten Sinne, hinaus zu den reinsten Höhen der Kunst. Wahrlich, eine bessere Folie hätte das gewaltige zweite Finale nicht erhalten können als dieses Ensemble, das auch Don Giovannis Feinde zur Höhe echtesten Menschentums emporführt! Neben dieser Entwicklung läuft nun aber beständig das Geschick Leporellos her. Auch von seinem Innern fällt unter dem Drucke der höchsten Not der letzte Schleier: nackt und bloß, als ein erbärmlicher Alltagsmensch steht er da, der um des lieben Lebens willen alles andere preisgibt, selbst die äußere und innere Maske seines Herrn, auf die er doch sonst so stolz war. Genialer konnte das Bühnenrequisit des alten Spaßmachers, dessen Hauptberuf es ehedem gewesen war, zwischen Bühne und Publikum zu vermitteln, nicht dem wirklichen Drama eingegliedert werden. Ein feiner Zug ist es überdies, daß Leporello nach seiner Entdeckung den übrigen immer gleichgültiger wird. Sie haben mit dem armen Schächer nichts mehr zu schaffen[1].

Die musikalische Gestaltung ist von größter Einheitlichkeit. Wir haben zwei große Teile in derselben Tonart Es dur, ein Andante und ein Allegro molto. Um so freier ist der innere Bau, namentlich im Andante. Seine Einheit wird, abgesehen von der Wiederholung einzelner Partien, namentlich durch die Wiederkehr derselben Orchestermotive hergestellt, so daß etwas wie eine frei gestaltete Rondoform herauskommt. Nach einer Einleitung von nur zwei Takten, wie sie Mozart liebt, um den Hörer auf das Folgende zu spannen, beginnt Elvira voll Angst über den finsteren Ort, an den sie der vermeintliche Geliebte geführt hat. Ihr heißes Temperament verleugnet sich auch hier nicht, wie der Septimensprung mit Sforzato im vierten Takt, die uns aus Elviras früheren Gesängen bekannte leidenschaftliche Geigenfigur im siebenten und namentlich der Abschluß mit dem unheimlichen chromatischen Orchesterunisono im elften beweisen; doch hat namentlich der Anfang zugleich etwas Rührendes, das uns sofort

[1] Schaul, Briefe über den Geschmack in der Musik, S. 51, führt das Sextett unter den Beweisen an, wie oft Mozart gegen die gesunde Vernunft gesündigt habe, weil es im tragischsten Stil geschrieben sei, da es doch Halbcharakter sein müßte.

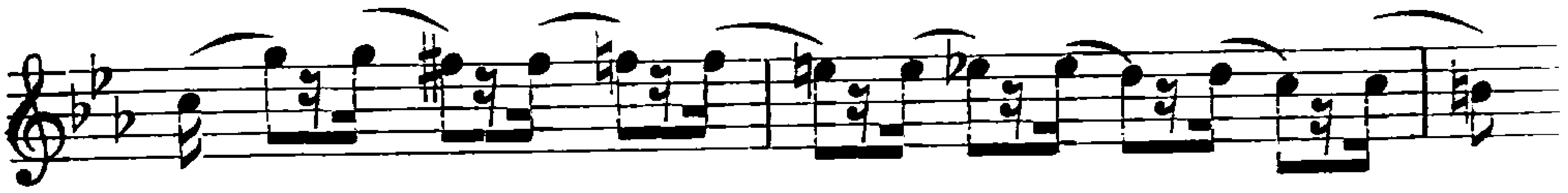
zum Mitleid stimmt[1]. Um so schärfer hebt sich davon die Partie des unsicher umher tastenden und tappenden Leporello ab, der nur einen Gedanken kennt, den der Flucht aus dieser fatalen Lage. Zuerst ist ihm recht bänglich zumute, aber wie er endlich die „verdammte Türe" gefunden hat, da erhebt sich im Orchester ein vergnügliches Trillern und Schmunzeln, und mit einem jener vielsagenden Mozartschen Unisonos faßt er den kühnen Entschluß, zu entwischen: man sieht ihn förmlich voll Aufregung auf den Zehen nach dem Ausgang zu trippeln. Aber er verfehlt leider die richtige Türe. Mit einer ebenso raschen wie unerwarteten Modulation (enharmonische Umdeutung von B dur als Dreiklang auf der erniedrigten sechsten Stufe von D dur) treten Donna Anna und Ottavio mit ihren Fackelträgern ein und vereiteln seine Flucht. Dieses D dur wirkt mit seinen hellen Trompetenklängen fast mit physischer Gewalt: plötzlich fällt's wie ein heller Lichtstrahl über die Szene, der nicht nur dem Leporello das Entweichen unmöglich macht, sondern auch alle dunkeln Mächte der Lüge und List verbannt[2]. Mit der ganzen Innigkeit seines Gefühls, die Ottavios besondere Stärke ist, spricht er der Geliebten Trost zu; es ist dieselbe edle und warme Art der Kantilene, mit der er schon zu Beginn des ersten Aktes als Tröster aufgetreten war. Während die erste Geige nach Buffoart an demselben Motiv festhält, das auch sonst häufig bei Mozart vorkommt, spiegelt die zweite mit ihren Sechzehntelfiguren die tiefe Bewegung seines Innern wider. Aber Donna Annas Schmerz wird erst im Grabe Ruhe finden. Es ist ungemein fein beobachtet, wie sie zunächst auf den Ton des Geliebten einzugehen sucht — bleibt doch auch die Orchesterbegleitung bei ihrer Antwort dieselbe —, wie aber dieser Ton in ihrem Munde sofort ein ganz anderer wird. Nicht allein das D moll ist dafür bezeichnend, sondern vor allem die melodische Linie ihrer Anfangsphrase:



die schon zweimal, in ihrem ersten Duett und dann im ersten Finale, das Symbol ihrer Herzenswunde gewesen war[3], beide Male gleichfalls

[1] Der Anfang gemahnt an Leonores große Arie im ersten Akt des Fidelio (Komm, Hoffnung, laß den letzten Stern). [2] Vgl. den Schlußsatz der Emoll-Serenade I 902. Zu der ähnlichen Stelle in der Finta giardiniera vgl. I 474.
[3] Part. S. 36 und 141.

in D moll, ein weiterer Beweis dafür, wie einheitlich Mozart seine Charaktere gestaltet. Der helle Glanz des D dur erlischt denn auch alsbald. Donna Annas Kantilene treibt, ganz ihrem Wesen entsprechend, mehr und mehr in ein leidenschaftliches Pathos hinein (man beachte das beredte zweimalige Melisma auf sol) und endet in schmerzlichster chromatischer Klage auf C moll. Damit beginnt die eigentümlichste Partie des ganzen Teils, die in ihrer Realistik geradezu etwas Fürchterliches hat, denn das Komische ist hier zugleich tragisch und das Tragische streift ans Groteske. Elvira und Leporello treten wieder in den Vordergrund und zwar mit folgendem Orchestermotiv, das fortan in dem Andante immer wieder auftaucht:



Mit seiner chromatisch sich abwärts windenden melodischen Linie und dem zuckenden Rhythmus[1] ist es merkwürdig doppeldeutig und schillert sowohl ins Tragische als ins Komische. Tatsächlich begleitet es unmittelbar nacheinander Elvira, deren Los sich hier ins Tragische wendet, indem sie den vermeintlich wiedergewonnenen Geliebten aufs neue zu verlieren fürchtet, und Leporello, der abermals in gesteigerter Aufregung zu entwischen sucht und schließlich sein früheres Unisonomotiv, aber jetzt bedeutend kleinlauter in Moll, wieder aufnimmt. Man fühlt deutlich, wie die dramatische Entwicklung allmählich einem Höhepunkt zutreibt. Äußerlich tritt er mit dem Auftreten Zerlines und Masettos ein, das unmittelbar Leporellos Entdeckung nach sich zieht. Sofort nimmt auch die Musik einen pathetischeren Ausdruck an[2]. Alle außer Elvira vereinigen sich zu wilden Rufen nach Rache an dem Verräter. Da tritt zum allgemeinen Erstaunen Elvira für den Geliebten ein: è mio marito! pietà! In höchster Angst stößt sie die Worte hervor, begleitet von jenem chromatischen Motiv, dessen tragischer Ausdruck jetzt durch die Führung der Bratschen noch verschärft wird. Ihre Gestalt erreicht in diesem Ausruf wirklich den Höhepunkt der Tragik: ihre ganze heiße Leidenschaft für Don Giovanni, der eigentliche Inhalt ihres Wesens, liegt in diesen wenigen

1 Es tritt zudem stets in Oktavverdopplung und nur in den Streichern auf.
2 Das Violinenmotiv des zweiten Taktes ist mit den Elviramotiven verwandt (s. T. 7 des ganzen Sextetts).

Tönen. Der Widerhall im Herzen der Übrigen bleibt denn auch nicht aus. Ihre Homophonie lockert sich zu freierer, zuerst imitatorischer Stimmführung, wobei die einzelnen Charaktere scharf unterschieden werden; das Orchester dagegen hält unentwegt an dem alten Motiv fest. Erst bei dem plötzlichen Forte mit dem Eintritt des ganzen Orchesters schließen sich die Stimmen wieder zur kompakten Masse zusammen und verkünden in dem grausamen, unisonen Septimensprung ihr morrà! Nochmals wiederholt Elvira in gesteigerter Verzweiflung ihren Ruf um Gnade: vergebens. Und jetzt erst, wie Leporello selbst seine Stimme erhebt, tritt die seit langem vorbereitete, aber immer wieder durch Trugschlüsse hinausgeschobene Tonart Gmoll ein. Auch er entschleiert nun unter dem Drucke der Not sein innerstes Wesen, wie zuvor Elvira. Diesem Ansturm sind seine in Don Giovannis Schule erlernten Künste nicht mehr gewachsen. Er wirft die Maske seines Herrn wie äußerlich, so auch innerlich ab und steht als der klägliche Schelm da, der um das nackte Leben winselt. Das geschieht in geradezu grotesker Weise. Was er da »quasi piangendo« singt, ähnelt mehr einem Geheul als einem Gesang. Es bleibt an einzelnen Phrasen hängen, deren jede zweimal wiederholt wird, und die zunächst auf langgezogenen Tönen liegen bleiben. Und doch ist der Ausdruck im einzelnen aufs schärfste wiedergegeben: zuerst das kleinlaute Winseln um Gnade mit seinem chromatischen Umspielen der Tonika, dann das angelegentliche Bekenntnis quello io non sono mit der Dominantwendung und schließlich das Wichtigste: viver lasciatemi per carità, krampfhaft in die Unterdominante aufsteigend (man achte auf das crescendo!), dann auf der scharf dissonierenden None piano mit dem Septimensprung plötzlich umknickend und schließlich auf Grund dieses Septimenmotivs in ein klägliches Gewinsel ausmündend. Dazu bleiben die Bässe zunächst ganz steif, wie gelähmt, auf langen Noten liegen, die Geigen gehen in Oktaven mit der Singstimme[1], in den Bläsern aber rieselt fünfmal hintereinander wie eine Gänsehaut dasselbe weinerliche chromatische Motiv in doppelter Oktavverstärkung hernieder[2]. Erst beim letzten per carità verläßt den Leporello auch seine bisherige orchestrale Stütze, und nur die Oboen, die bisher geschwiegen haben, gesellen sich seiner letzten Bitte zu. Über allem aber schwebt Mozarts Schmerzenstonart

[1] Sehr drastisch wirkt dabei das kleine Ornament bei der zweiten Phrase.
[2] Das kleine crescendo darf dabei nicht übersehen werden.

Emoll, die hier gleichfalls in ironischer Färbung erscheint. Auch diese Partie Leporellos findet ihren Widerhall in dem übrigen Ensemble, nur daß es hier von Anfang an geschlossen auftritt. Echt Mozartisch ist das sotto voce, in dem sich die allgemeine Überraschung zunächst kundgibt: nur der unerwartete modulatorische Ruck und das veränderte Bild im Orchester offenbaren den Umschlag der Situation. Dieses sotto voce wirkt hier weit wahrer und natürlicher als ein theatralischer Entrüstungssturm im Forte. Erst zwei Takte darauf bricht in scharfer Rhythmik die Empörung über die Täuschung hindurch. Der Gegensatz wiederholt sich eine Tonstufe höher, wobei der gesteigerte Affekt des Wortes Leporello! besonders zu bemerken ist. Zum Schlusse des Teils aber stellt sich jenes chromatische Motiv wieder ein, das in höchst poetischer Weise das Schwankende und Gespannte der ganzen Lage noch einmal zusammenfaßt. Befürchten doch alle Teilnehmer eine neue arge List Don Giovannis. Mit einer bangen Frage auf der Dominante von C moll schließt das Andante ab.

Das monumentale Molto Allegro gibt die Antwort. Allerdings nicht im Sinne einer befreienden Lösung des seelischen Drucks. Der Urheber der ganzen Situation, Leporello, tritt für die Übrigen mehr und mehr zurück. Um so stärker bricht, wie schon bemerkt, bei ihnen das Gefühl der Enttäuschung und Ohnmacht hindurch, das sie bei diesem neuen, unheimlichen Streich Don Giovannis empfinden. Es äußert sich echt Mozartisch nacheinander in impulsivem Erstaunen, leidenschaftlichem Schmerz und stiller Trauer. Und gerade auf diese legt Mozart besonderen Wert, wie die getragenen Partien der Singstimmen, vor allem die wunderbare polyphone Stelle der Coda lehren. Da verklärt sich der Schmerz zu tiefster Wehmut über die Tragik des Menschenloses überhaupt. Es sind zugleich Stellen, wo Mozart wiederum statt allen Lärms, der bei seinem Texte so nahe gelegen hätte, den stillen Ton tiefster Innerlichkeit vorzieht (sotto voce und piano!). So wird dieser Teil aus einem geräuschvollen Ausklang, wie ihn der italienische Brauch gefordert hätte, zum Höhepunkt des ganzen Sextetts.

Aber auch hier läßt der große Realist die Komik nicht aus den Augen. Er verstärkt sie insofern sogar noch, als er zunächst dem Leporello die Führung übergibt. Denn der beginnt wohl zu merken, daß der Wind zu seinen Gunsten umzuschlagen beginnt, und schöpft

34*

trotz aller Todesangst, die er immer noch empfindet, wieder frischen Mut. Die Begleitung, in der, wie so oft bei seinem Herrn, die Flöte mit der Singstimme geht, zeigt deutlich, daß seine Lebensgeister allmählich wieder zu erwachen beginnen. Ja, es glückt ihm sogar, die Übrigen mit seinem eigenen verkleinerten Motiv hinter sich herzuziehen[1], denn auch bei ihnen herrscht zunächst das Gefühl fesselloser Verblüffung vor. Aber ihr Ausbruch bringt nun wieder ihn selber gänzlich aus der Fassung: in hastigem Geplapper jagt er, abermals unisono begleitet, in einem großen Crescendo nach dem hohen b hinauf. Jetzt nimmt der Gesang des Ensembles dunklere Farben an. Mit voller Wucht übermannt sie (Che giornata usw.) der Schmerz darüber, aufs neue dem Unheimlichen preisgegeben zu sein. Und abermals zeigt sich die Wirkung auf Leporello, der natürlich von der eigentlichen Gefühlssphäre der Andern keine Ahnung hat, sondern aus allem nur eine fortdauernde Bedrohung seiner Person heraushört. Auch ihm wird's recht unheimlich, aber nach seiner grotesken Art; das lehrt sein parlando auf den beiden Tönen a und b zu den auf engstem Raume miteinander konzertierenden Streichern und Bläsern, die sich ihm wie ein Alp auf die Brust legen. Darauf folgt die erste jener sotto-voce-Stellen mit den herabsinkenden Skalenschauern in den Geigen, ein merkwürdiges Gemisch von Trauer und Beklemmung. Leporello tritt jetzt mehr zurück, behält aber natürlich seine Selbständigkeit und folgt der neuen Wendung, nur auf seine Weise. Wie gebannt bleibt das Ensemble in schweren Rhythmen auf dem Es dur-Akkord liegen, bis es ihm, auch musikalisch eine impensata novità, ganz unvermittelt den Des dur-Akkord im Forte folgen läßt, ein plötzlicher Ausbruch des Entsetzens von niederschmetternder Wirkung. Selbst den Leporello durchfährt's; wie vom Entsetzen geschüttelt stößt er noch nachträglich sein hohes des′ heraus. Das Ensemble spaltet sich hier überhaupt in einzelne Gruppen, und innerhalb dieser machen sich wiederum die einzelnen Individualitäten bemerkbar. So löst sich gleich bei Donna Anna die Erstarrung in eine mit höchstem Schmerzensaffekt ins piano niedersteigende breite Koloratur auf. Abermals flammt bei dem wiederholten mille torbidi pensieri die Erregung voll empor; diesmal ist es Elvira, deren heißes Temperament seine eigenen krausen Wege geht. Dann wird die ganze große

[1] Die Verkleinerung erstreckt sich bis in die metrische Gliederung hinein: dem Fünftakter Leporellos entspricht der Dreitakter der Übrigen.

Partie von Leporellos erstem Parlando ab wiederholt, und nun folgt, von einem Trugschluß spannend eingeführt, die große Coda, in der Leporello ganz im Ensemble verschwindet. Hier erhebt die Musik, indem sie den eigentlichen Abschluß immer wieder durch Einschiebsel verzögert, wie bereits bemerkt, den Schmerz ins Verklärte, Mystische, zuerst an der Stelle, wo unter den das f'' festhaltenden Oberstimmen die Bässe das B umkreisen. Hier kommt in der langgedehnten Kadenz mit ihrer strengen, kirchlichen Polyphonie auch das religiöse Gefühl zum Ausdruck. Die folgende Partie mit den abgerissenen Vierteln und der scharfen Betonung des novità steigert nur noch den Eindruck des Geheimnisvollen, und gleich darauf erreicht der Satz in der genialen a-cappella-Stelle seinen inneren Höhepunkt: hier liegt die Buffooper meilenfern hinter uns, und sehr bezeichnend ist, daß Leporello daran nicht teilnimmt. Erst in der Schlußpartie tritt er wieder merklich hervor, und so kehrt das geniale Stück schließlich wieder zu der äußeren Situation zurück, von der es ausgegangen war.

Mozart hat in diesem Sextett einen gewöhnlichen Buffospaß zu einem Seelengemälde ausgestaltet, das hoch erhaben über alles, was in der damaligen Oper Tragik und Komik hieß, an die letzten Fragen des menschlichen Daseins rührt. Und abermals ist die Gestaltung nicht nur dramatisch, sondern auch musikalisch vollendet zu nennen. Das Allegro ist ein zweiteiliger Satz mit einer Art von Einleitung und einer Coda. Der Stimmungsgehalt ist so mannigfaltig, daß die Wiederholungen nicht nur nicht als abschwächend, sondern sogar als dramatisch notwendig empfunden werden. Die Gruppierung: Leporello gegen alle Übrigen, wird mit bewundernswerter Symmetrie durchgeführt. Sie tritt nicht nur in der Instrumentation, sondern auch in der Harmonik zutage. Das Ensemble verläßt die Grundtonart Es dur niemals[1], während Leporello immer wieder nach der Dominante hindrängt, ohne daselbst freilich auf die Dauer Fuß fassen zu können. Das Stück ist überhaupt ein deutlicher Beleg dafür, mit welch geringen harmonischen Mitteln Mozart sehr häufig auskommt. Melodik, Rhythmik, Stimmführung, Orchestration und nicht zuletzt die Dynamik spielen eine weit größere Rolle. Daß er aus dieser Sparsamkeit in der Harmonik nicht etwa eine Regel gemacht hat, beweist das Andante unseres Sextetts mit seiner weit größeren modu-

[1] Die Modulation nach Des dur ist nur vorübergehend.

latorischen Beweglichkeit. Aber dort handelte es sich auch um eine Weiterführung der Handlung, während der Grundcharakter des Allegros lyrischer Natur ist und eine und dieselbe Grundstimmung in mannigfacher Abschattierung festhält. Vorübergehende Ausweichungen auf einzelne Worte wie novità (s. o.) heben die Wirkung der Grundtonart nicht auf, sondern verstärken sie eher.

Leporellos Arie (21) führt die Situation des Sextetts, soweit sie ihn betrifft, zum Abschluß. Der Druck ist von ihm genommen, und alsbald steht der ganze verschmitzte und aalglatte Schlaukopf wieder vor uns. Nur am Anfang scheint ihm der Kopf noch einigermaßen zu brummen, denn die ersten Takte knüpfen deutlich an ein Motiv des Sextetts an. Es ist eine echte Buffoarie, die sich nacheinander an alle andern wendet und viel „Aktion" erfordert. Die Form ist zweiteilig, mit freier Anordnung der Motive, wobei das verschmitzte Thema von Takt 8 ff. die Hauptrolle spielt und ihm schließlich sogar zur Flucht verhilft. Höchst ergötzlich sind einzelne Episoden, wie il padron con prepotenza l'innocenza mi rubò mit dem trotzigen Beginn und der frömmelnden Fortsetzung; auch richtet sich die Musik immer nach dem Charakter der Person, an die er sich gerade wendet. Nur gegen den Schluß, wenn er bei Ottavio angelangt ist, nimmt sie, von dem grotesken Kanon zwischen Streichern und Bläsern ab, ein geheimnisvolles Wesen an. Man glaubt zu sehen, wie er sich allmählich sachte nach der rettenden Türe hintastet und schließlich dadurch entwischt.

Nun hat auch Ottavio erkannt, daß sein Standesgenosse Don Giovanni den Komthur erschlagen hat, und beschließt zur Rache zu schreiten, wozu er als Mann und Kavalier ja auch einzig berufen ist. Daß er ihn freilich den Gerichten übergeben will, mutet uns frostig, wenn nicht gar komisch an. Don Giovanni hat die Ehre seiner Braut angetastet, er hat außerdem den Komthur nicht hinterrücks ermordet, sondern in ehrlichem Zweikampf getötet. Für die Bestrafung erscheint somit nach Kavaliersbrauch nicht das bürgerliche Gericht, sondern allein der gute Degen des Beleidigten zuständig. Daß es freilich nicht minder gefährlich ist, Don Giovanni vor den Richter zu bekommen, weiß Ottavio, wie der Text seiner Arie lehrt, sehr wohl, es fehlt ihm also bei seinem Entschluß keineswegs an Mut. Trotzdem wäre es weit natürlicher gewesen, wenn da Ponte auf die Idee mit den Gerichten verzichtet hätte.

Don Ottavio hat den Erklärern der Oper überhaupt schon viele Schmerzen bereitet[1]. Daß der Dichter nicht über die Figur eines bläßlichen Sekundariers hinausgekommen ist, liegt auf der Hand. Trotzdem fallen die Mängel seiner Charakteristik im ersten Akte nicht so sehr auf. Er benimmt sich zwar stets passiv, aber durchaus edel und vornehm und gewinnt durch seine innige Liebe zu Donna Anna unsere Teilnahme. Daß er im ersten Finale nicht schon gegen Don Giovanni vom Leder zieht, ist durchaus nicht so widersinnig. Denn er ist von Don Giovannis Schuld da noch keineswegs überzeugt und hat darum auch keinen Grund, diesen wegen des Attentats auf die Bauerndirne vor die Klinge zu fordern[2]. Im zweiten Akt ist freilich er es in erster Linie, der bei dem bereits gerügten Stocken der eigentlichen Handlung die Zeche zu bezahlen hat. Er verblaßt mehr und mehr zum weichen Tröster und Liebhaber und kommt mit seinem endlichen Entschluß zur Tat für unser Gefühl entschieden zu spät.

Daß Mozart die Schwächen dieser Figur nicht zum Bewußtsein gekommen wären, ist ausgeschlossen. Auch er behandelt ihn als Sekundarier, wenn auch nach seiner Art. Das Grundmotiv alles Handelns ist bei seinem Ottavio die Liebe, wie bei Don Giovanni, aber während sie bei diesem alle Lebenskräfte bis zur höchsten Anspannung entfesselt, lähmt sie sie bei Ottavio ebenso gründlich. Neben seiner Liebe zu Donna Anna haftet kaum ein anderer Gedanke in seiner Seele, und die Schläge des Schicksals, das sich um ihn vollzieht, dringen nur gedämpft wie von ferne an sein Ohr. Darin liegt aber auch der ihm eigene Mangel an energischer Initiative. Wo er dazu gezwungen wird, geschieht es mit dem Verstande, nicht mit dem Willen; es bleibt bei einem rasch verflackernden Strohfeuer, weil das

---

[1] Chrysander vermutet a. a. O. S. 426, daß auch bei seiner Gestaltung der Einfluß Mozarts maßgebend gewesen sei, wie bei Donna Anna, was sicher wahrscheinlich ist. Wenn er aber meint, da Ponte habe aus dem Bertatischen Manne einen Schwächling gemacht, so geht das entschieden zu weit. Denn bei Bertati verhält sich Ottavio genau so passiv, nur daß er weit skizzenhafter gehalten ist. Von den Neueren hat ihn M. Kalbeck in seiner Bearbeitung (Vorwort S. XIV) im Sinne größerer Aktivität zu heben gesucht, während Schurig ihn als tragikomische Gestalt auffaßt (II 134, 144). Von den Älteren vgl. Ulibischeff III 113 f. Lobe, Flieg. Bl. f. Musik I 221 f. J II[4] 445 ff. [2] Unglücklich ist der Gedanke, ihn hier mit der Pistole dem Helden entgegentreten, aber sie nicht abdrücken zu lassen. Das macht ihn zwar „aktiver", wirft aber auf seinen Mut ganz ohne Not ein bedenkliches Licht.

Innerste seiner Persönlichkeit nicht in Mitleidenschaft gezogen wird, und wie immer bei dergleichen Naturen müssen redlich und warm gemeinte Worte die Tat ersetzen. Darin liegt bei dieser zwischen Gestalten wie Don Giovanni und Donna Anna gestellten Figur zweifellos eine bewußte Ironie ihres Schöpfers, die manchen Komponisten zu einem wenn auch noch so leichten Karikieren verleitet hätte. Mozart dagegen fühlt sich auch hier nicht als Richter seiner Geschöpfe. Er läßt diese Gestalt nur durch sich selbst und ihr Verhältnis zu ihrer Umgebung wirken. Er gibt ihr sogar die edelsten und wärmsten Kantilenen der ganzen Oper, die man nur mit den entsprechenden Don Giovannis zu vergleichen braucht, um den Unterschied im Liebeswerben Beider zu verstehen. Dabei wird Ottavio niemals im üblen, weibischen Sinne sentimental. Was er empfindet, ist echte, innige Mannesliebe, und seine Schwäche besteht nur darin, daß er von jenem ersten Schwur an von diesem Gefühl so völlig erfüllt ist, daß alle Regungen der Kraft und Energie dagegen verkümmern. Nur der Sinn für die Äußerlichkeiten des kavaliermäßigen Auftretens ist auch bei ihm stark betont. So ist auch er eine wahr geschaute Figur, die dadurch noch in ein besonderes Licht tritt, daß sie mit ihrem Charakter ganz allein in diese Welt wilder Leidenschaften hineingestellt ist. Er steht durchaus nicht als die Verlegenheitsperson inmitten des Dramas, zu der ihn so viele ungeschickte Darsteller machen, sondern als ein organisches Glied der Handlung, das sowohl mit Donna Annas als Don Giovannis Geschick unlöslich verflochten ist.

Die Arie (22) spiegelt sein Wesen noch einmal mit besonderer Treue wider[1]. Er ist durch die Situation gebieterischer denn je zum Handeln gezwungen und sich des ihm bevorstehenden schweren Kampfes voll bewußt. Dennoch ist seine Liebe abermals sein erster Gedanke[2], und er gibt ihr im ersten Teil der zweiteiligen Komposition mit ganz besonderer Innigkeit und Süße, ohne jedes Pathos (andante grazioso ist vorgeschrieben) Ausdruck. Die edle Lyrik, die für seine ganze Partie bezeichnend ist, erreicht hier ihren Höhepunkt. Der Rücksicht auf den Tenor Baglioni verdanken wir offenbar einzelne virtuose Züge,

[1] Nur muß man hier wieder einmal von der in ihrem Gestammel geradezu hahnebüchenen und den Charakter gänzlich verzeichnenden „deutschen" Übersetzung: „Tränen vom Freunde getrocknet" usw. absehen. [2] Daß der Held seine Geliebte, die er verlassen muß, der Obhut seiner Freunde anvertraut, ist ein bei Metastasio sehr beliebter Gedanke.

wie das lang ausgehaltene f′[1] und die verschiedenen Koloraturen. Indessen treten sie keineswegs selbstherrlich hervor, ja bei der Rückkehr in den Anfang ist der Übergang von der heroischen Stimmung des zweiten Abschnitts zum ersten Thema durch die Koloratur besonders fein ausgedrückt. Aber auch jener Aufschwung zur Kraft ist für sein Wesen bezeichnend. Zwar entfaltet das Orchester eine große Energie, aber die Singstimme bleibt merkwürdig schwankend und drückt jedenfalls die neue Empfindung lange nicht mit derselben Überzeugungskraft aus wie die vorhergehende. Das ist früher[2] wohl als ein Mangel der Arie betrachtet worden; tatsächlich paßt es aber ausgezeichnet zum Charakterbild des Mannes. Auch bei der den Ausdruck im einzelnen steigernden Wiederholung dieses Teils liegen die Dinge nicht anders; die Koloratur streift hier mit ihren großen Intervallen sogar den krampfhaften Kulissenstil der Neapolitaner. Um so wahrer greift das Nachspiel wieder auf die weiche Stimmung zurück.

In der Kirchhofsszene gewinnt da Ponte den Anschluß an Bertati wieder, der hier manchmal bis in die Diktion hinein kopiert wird. In Don Giovannis Schicksal spinnt sich jetzt die entscheidende Wendung an. Sie erfolgt nicht mehr, wie bisher, durch einen Zusammenstoß mit der irdischen Welt, der sich der dämonische Held stets als überlegen gezeigt hat. An die Stelle der Liebesabenteuer tritt ein neues Motiv, der Frevel an dem Toten[3]. Einen Bruch mit dem Vorhergehenden vermag darin allerdings nur der zu erblicken, für den sich das Wesen Don Giovannis in seinen Liebeshändeln erschöpft. Aber seine Welt reicht viel weiter: wo sich immer Kräfte des sinnlichen Lebens regen, fühlt er sich als Herrscher. Aus demselben Grunde sind aber auch die der Sinnenwelt entrückten Toten für ihn einfach nicht vorhanden; er empfindet ihnen gegenüber weder Furcht noch Ehrfurcht, und auch der Kirchhof ist für ihn ein Ort wie jeder andere, um seinen Geist in leichtem Geplauder sprühen zu lassen. Nicht übel hat da Ponte hier einen neuen Streich, das Attentat auf Leporellos Geliebte, eingefügt. Da fängt plötzlich die Statue des Komthurs an zu reden. Die Musik weist dabei unmittelbar auf das Orakel in

[1] Rubini pflegte, statt das f′ voll auszuhalten, den Triller der Violinen auf a″ mitzusingen. Ob diese Steigerung des Virtuosen wirklich in Mozarts Sinne war (J II⁴ 451), bleibe dahingestellt. A. Schebest, Aus dem Leben einer Künstlerin, S. 203. [2] So J II⁴ 451. [3] Als Vorbilder der Szenerie vermutet Schnerich a. a. O. S. 107 mit Recht die Scaligergräber in Verona.

Glucks Alceste[1] und über dieses Vorbild hinweg auf Rameau zurück. Dem entspricht die Deklamation auf einem Ton, die außergewöhnliche Orchestrierung und die ganze eigentümliche Art des Pathos. Aber Mozart wahrt sich auch hier seine Selbständigkeit. Sie liegt nicht bloß in dem Wechsel der Takt- und Tonart, sondern vor allem in der genialen Färbung von Wehmut, die bei aller Starrheit aus den Worten des Geistes spricht; man verfolge im zweiten Adagio nur einmal die chromatische Linie des ersten Fagottes. Auch der harmonische Gang entspricht dem: der Geist beginnt in dem tragischen D moll und schließt in G moll[2]!

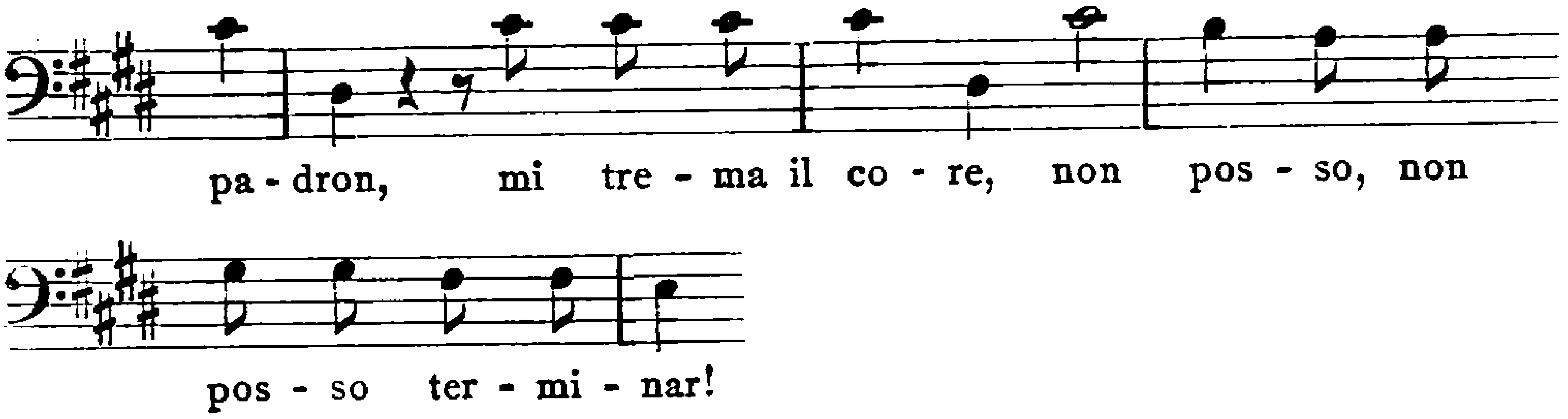
Damit tritt eine Macht in Don Giovannis Leben ein, die seiner eigenen, der sinnlichen Welt, entrückt ist, ein Dämon wie er, nur daß er nicht an die ihm gesteckten Grenzen des Menschentums gebunden und ihm deshalb von Anfang an überlegen ist. Daß der Geist nicht als Bote der sittlichen Weltordnung im gewöhnlichen Sinne eingreift, wurde schon öfter bemerkt, und es wäre verfehlt, den dramatischen Gang dieses Stücks noch an seinem gewaltigen, letzten Höhepunkt moralisch verdünnen zu wollen. Gewiß liegt in dem Untergang Don Giovannis ein sittliches Moment, aber im weiteren Sinne einer Wertung der Wirklichkeit. Es wird keine Schlußmoral verkündet, sondern der Entscheidungskampf zweier ungeheurer Gewalten geschildert. Wir fühlen den letzten Zusammenhang auch des leidenschaftlichsten und bewegtesten Menschendaseins mit dem Ganzen der Welt, die Einheit von Schicksal und Mensch.

Bei Leporello rufen die Worte des Geistes sofort abergläubische Furcht hervor. Don Giovanni dagegen, der kein Jenseits kennt, hält das Ganze für den Scherz eines Draußenstehenden, auf den er mit seiner Einladung in guter Laune eingehen will. So wird auch die letzte Katastrophe ganz buffomäßig eingeleitet und die Ironie noch dadurch verstärkt, daß Leporello, den schon die blasse Furcht gepackt hat, die Statue einladen soll. Das gibt den äußeren Anlaß zu dem merkwürdigen Duett beider (24), an dem schon die Tonart E dur mit ihrer stechenden Schwüle auffällt. Für die romantische Oper hätte hier wohl der dunkle genius loci und das Schreckhafte der Situation durchaus im Vordergrund gestanden. Gerade damit aber

---

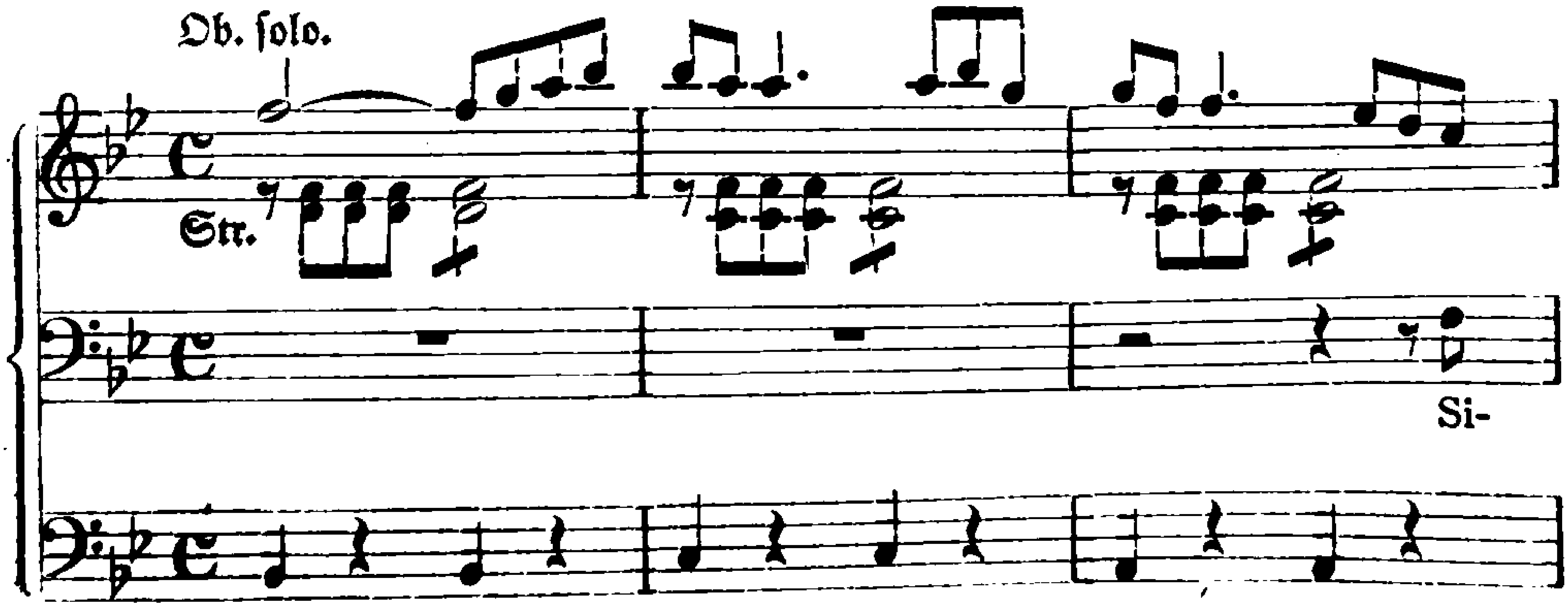
[1] Vgl. die Notenbeilage. [2] Ed. Mörikes prachtvolle Dichterworte über diese Stelle lauten: „Wie von entlegenen Sternenkreisen fallen die Töne aus silbernen Posaunen, eiskalt, Mark und Seele durchschneidend, herunter durch die blaue Nacht."

hält Mozart sehr zurück und läßt es nur an der äußersten Peripherie erscheinen. Sein überirdisches Wesen hat der Mann von Stein im Vorhergehenden deutlich genug enthüllt, im Finale wird er die ganze Szene beherrschen — hier im Duett sollen den Zuhörer allein Leporello und Don Giovanni beschäftigen. Der Beginn scheint sogar dem Don Giovanni Recht zu geben, der das Ganze als belustigendes Gaukelspiel auffaßt. Leporello zwingt sich wieder zu dem Ton des Haushofmeisters, mit dem er schon im ersten Akt die drei Masken eingeladen hatte. Allerdings ist schon sein Zusammenknicken im vierten Takte verdächtig, und vollends im Nachsatz mit dem Septimensprung[1]:

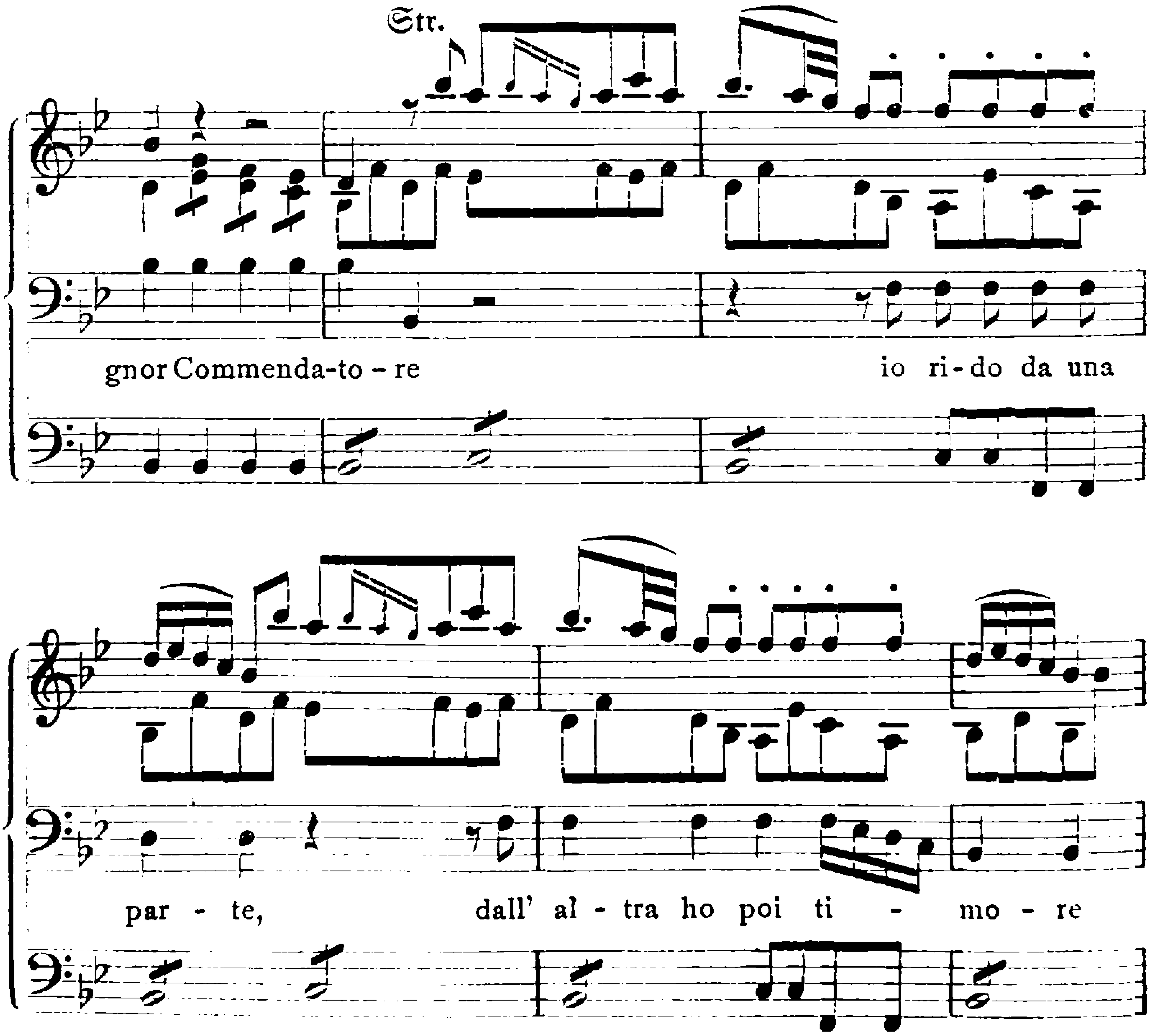


ist's mit seiner Fassung zu Ende. Voll Ungeduld herrscht Don Giovanni den Feigen an, dessen Ängste ihm zusehens mehr Freude bereiten. Nochmals beginnt, jetzt in dem steigernden H dur, Leporello seine Anrede, aber bedeutend kleinlauter, wogegen sein Schrecken um so mehr wächst. Da sieht er den Degen seines Herrn blitzen und rafft in der Todesangst, wiederum in einem Streicherunisono, seine letzten Kräfte zur dritten Anrede zusammen, die sich in besonders spannender und grotesker Weise vollzieht[2]. Die Bässe setzen aus, von einem pochenden Orgelpunkt auf der Dominante von H dur in den

[1] Zu diesem, der auch im Sextett eine große Rolle spielt, vgl. Galuppi I 452 f.
[2] Man vergleiche dazu die echt italienische Einladung Pasquariellos bei Gazzaniga:



Bratschen hebt sich ein kurzes flüsterndes Motiv in den Geigen und dann mit einem sprechenden Synkopenruck auch in den Bläsern ab. Später teilen sich sowohl Geigen als Bläser, und es kommt zu Vorhalten von ganz eigentümlicher Schärfe. Leporello selbst aber hat alle Würde vergessen, er stammelt seine Anrede nur auf zwei Tönen heraus, und wie er vollends die Statue nicken zu sehen glaubt, da faßt ihn eiskaltes Entsetzen. Bei diesem Trugschluß auf G nimmt auch die Musik mit einem Male aus der Buffosphäre einen Aufschwung ins Ernste, der merklich auf das Finale vorausweist. Auf Don Giovannis ungestümes Drängen rückt Leporello mit seiner Wahrnehmung heraus (colla marmorea testa usw.), wobei er, vom Schreck übermannt, getreu das Nicken nachahmt. Don Giovanni parodiert ihn alsbald mit schneidendster Ironie, aber dann regt sich bei ihm die alte Energie: ob Scherz oder Ernst, er muß der Sache auf den Grund kommen. Seine von dem unheimlichen Trugschluß auf C dur eingeleitete Anrede an die Statue reißt auch ihn aus dem



Buffoton heraus[1] und läßt ihn Töne der Kraft finden, die bereits an sein späteres heroisches Auftreten dem Geiste gegenüber gemahnen. Diese unerwartete Modulation schafft tatsächlich eine ganz andere Atmosphäre. Der prickelnde Buffogeist scheint verflogen[2], nur auf die beiden Hörner gestützt beantwortet die Statue die mit emphatischer Dominantwirkung vorgebrachte Frage mit ihrem sì auf der Tonika. Das ist alles, was Mozart zur Wiedergabe des Unerhörten hier für notwendig erachtet: die Statue soll vor allem durch ihre Stimme wirken. Aber jener Hornruf zieht sich wie ein schweres Schicksal in das Folgende hinein und ruft auch die übrigen Bläser auf den Plan. Das unvermutete Hinzutreten der großen Unterterz C, die hier so ganz anders wirkt als elf Takte zuvor, namentlich weil sie die Harmonie ganz im Unklaren läßt, verstärkt den unheimlichen Eindruck bedeutend — selbst Don Giovanni kommt von seiner sich ziemlich unsicher hin und her windenden Phrase nicht los. Aber schon schleicht sich auch das Buffoelement wieder ein, das den Satz von jetzt an in ein seltsam zwiespältiges Licht rückt. Während Don Giovannis Gedanken bereits bei den kommenden Tafelfreuden weilen und Leporello nichts sehnlicher wünscht, als von diesem Ort des Grauens wegzukommen, erhebt sich im Orchester ein merkwürdig erregendes Prickeln und Flimmern, das mit seiner nervösen Hast die aufs äußerste gespannte, zwischen Grauen und toller Lustigkeit schwankende Stimmung auf die Spitze treibt und schließlich mitsamt den Beiden im nächtigen Dunkel verschwindet[3]. Man darf Mozarts Auffassung nur mit der Gazzanigas vergleichen, in der das Grauen des Ortes nur als pikantes Illusionskunststück auftritt, oder mit ähnlichen Szenen der späteren Romantiker, in denen es im Sinne der Naturromantik als die Hauptsache behandelt wird, um ihre ganze Genialität zu erkennen. Das Psychologische steht durchaus im Vordergrund, die Geisterwelt ragt nur so weit herein, wie nötig ist, um die beiden Personen in jene

[1] Bei Gazzaniga steht an dieser Stelle ein langsamer Siziliano in D moll, dem die solistische Verwendung der Bläser ein höchst pittoreskes Gepräge verleiht. [2] Die punktierten Schläge bei Don Giovannis Frage stehen auch bei Gazzaniga, der freilich die Wucht der phrygischen Frage dadurch abschwächt, daß er ihr noch eine zweite Frage auf Dominante und Tonika anhängt. [3] Ein malerischer Zug ist die Vergrößerung des letzten Motivs in den Bratschen vom dritten Takte vor dem Schlusse an. Die Sechzehntelbewegung findet sich an dieser Stelle auch bei Gazzaniga, aber als einfaches Tremolo. Auch die schauerliche Stelle mover mi posso appena fehlt bei ihm.

eigentümlich prickelnde Erregung zu versetzen, die uns auf den weiteren Gang des Verhängnisses im höchsten Maße spannt, ohne jedoch dessen übermenschliche Gewalt hier schon vorwegzunehmen. Auch formell ist das Stück sehr merkwürdig; es folgt dem Gang der Szene in durchaus freier Weise, und nur Leporellos Septimensprungmotiv erweist sich durch seine häufige Wiederkehr, und zwar in immer neuer Gestalt, als eine Art Bindeglied. Auch die Harmonik entspricht durchweg jener Grundauffassung: der grelle Glanz von E-, H- und Fis dur wird nur an den Höhepunkten, die auf den letzten Konflikt vorausweisen, vorübergehend durch schwere, unheimliche Schatten getrübt.

Die folgende Szene Donna Annas (25) ist dramaturgisch zweifelsohne eine Schwäche der Oper. Sie wurde wohl eingeschoben, um Zeit für die Aufstellung des letzten, ebenfalls die ganze Tiefe der Szene beanspruchenden Bühnenbildes zu gewinnen. Mozart hat aus dieser Not eine Tugend gemacht, indem er den Lückenbüßer dazu benutzt, unmittelbar vor Don Giovannis Katastrophe auch Donna Annas Charakterentwicklung zum Ende zu führen. Er gewinnt dadurch zugleich auch musikalisch einen äußerst wirksamen Kontrast zum Vorhergehenden wie zum Folgenden. Ottavio freilich bleibt dabei problematischer denn je; seine ersten Worte deuten zwar darauf hin, daß er beim Gericht auch wirklich Anzeige gemacht hat, aber sein eigentliches Fühlen und Denken ist nach wie vor von seiner Liebe zu Donna Anna erfüllt[1].

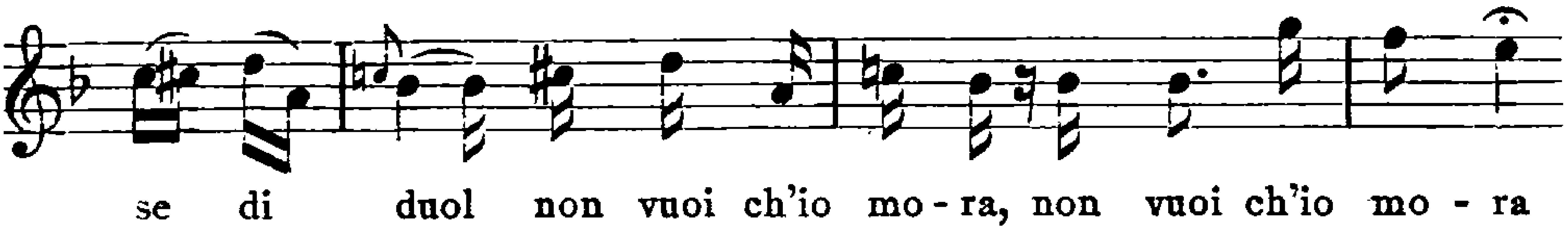
Eingeleitet wird die Arie durch ein Akkompagnato, das nach italienischen Vorbildern[2] die Hauptmotive des ersten Arienteils vorwegnimmt. Der Form und Behandlung nach, namentlich durch die fast solomäßige Führung der Bläser und die reiche Anwendung der Koloratur, steht sie der herkömmlichen italienischen Arie näher als alle übrigen Arien der Oper, dient jedoch dessenungeachtet der musikalischen Charakteristik[3]. Ottavios erneutes Werben weckt in ihrer Seele Töne von ergreifender Zartheit, die die immerhin schwierige Aufgabe, ihm ihre Liebe zu erklären und doch den letzten Wunsch zu versagen, in

[1] Früher setzte man an seine Stelle einen Brief, den er Donna Anna geschrieben hat, was die Situation nur verdunkelt, ohne ihm selbst aufzuhelfen (daher der Name „Briefarie"). Gugler, Morgenbl. 1865, Nr. 33 f., S. 780 f. Kalbeck a. a. O. S. 73 läßt ihn berichten, daß er Don Giovanni zum Zweikampf herausgefordert habe, und motiviert Donna Annas Weigerung, sofort die Ehe zu schließen, besser.

[2] S. schon Jommellis Fetonte DT 32/33, S. 71 ff.

[3] Die Bezeichnung Rondo trägt sie in demselben Sinne wie manche früheren Arien, s. o. S. 261.

vollendeter Weise lösen. Das Bewußtsein der Pflicht gegen den ermordeten Vater hat sie auch jetzt nicht verlassen, aber es hat sich, wie bereits gezeigt wurde, allmählich, ohne an innerer Stärke zu verlieren, zu wehmütiger Resignation abgeklärt. Hier trifft es nun mit ihrer Neigung zu Ottavio zusammen und ruft in ihrer Seele einen zart verschwiegenen Konflikt hervor. Eine Natur wie die ihre vermag ihren Lebensinhalt nicht zu teilen: sie kann sich dem Bräutigam nicht voll hingeben, solange der Schatten des Vaters nicht gerächt ist. Das verkündet sie dem Ottavio mit wunderbarem, echt Mozartschem Herzenstakt, der ihre Neigung, aber auch ihre ganze geheime Herzensnot durchklingen läßt. Gleich das Hauptthema mit dem abwärts nach der Quinte führenden Leitton und der Oktavenbewegung in den zweiten Geigen und Bratschen ist von rührender Innigkeit, ohne jede Spur von Empfindsamkeit, und für Mozarts Art bezeichnend ist vor allem auch der ganz neues Material bringende Nachsatz. Hier, wo sie ihm unumwunden ihre Liebe gesteht, erfährt der Ton eine merkliche Steigerung in dem drängenden Paisielloschen[1] Orchestermotiv und der Aufnahme ihres Melismas durch die Bläser. Das weiche Seitenthema der Klarinetten leitet auch ihre flehentliche Bitte an Ottavio ein, in deren weiterem Verlauf ihre innere Not in ganz modernen Zungen durchbricht:



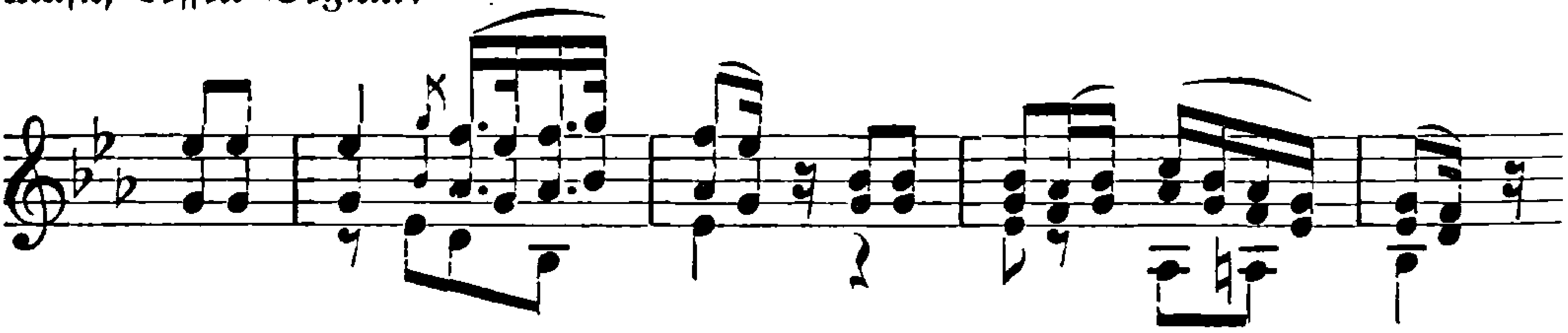
Die Wiederholung läßt das Seitenthema ganz weg und drängt auch den zweiten Abschnitt des Hauptgedankens stark zusammen, seinen Ausdruck dafür modulatorisch ungemein steigernd. Dann beginnt das Allegretto moderato, das ja nicht zu schnell genommen werden darf. Hier mischt sich ein weiteres Gefühl ein, das durch das Vorhergehende wohl vorbereitet ist: die Hoffnung auf das Mitleid des Himmels mit ihrer Not. Zunächst scheint ihre Seele ganz leise und heimlich in Wallung zu geraten; sehr ausdrucksvoll ist die Fortführung des Streichergedankens durch den affektvollen Bläsersatz. Die Singstimme bringt bald eine Koloratur, die wahrscheinlich durch die Rücksicht auf die Sängerin veranlaßt wurde, aber darum doch nicht vom heutigen koloraturfeindlichen Standpunkt aus einfach verdammt

[1] I 437 f. Mozartisch ist dagegen der Beginn auf der Quint statt der Terz.

werden darf. Denn sie dient zweifelsohne dem Ausdrucke, und zwar der Hoffnung, die sich da in glitzernden Strahlen aufschwingt und allmählich wieder herabsenkt; auch die beständig im Gleiten befindliche Harmonik mit ihren Trugschlüssen und Quintsextakkordharmonien verleiht ihr etwas Schwebendes, Entrücktes, bis sie schließlich den Quartsextakkord von F dur erreicht und diesen nun in voller Schwärmerei auskostet. Es kommt nur darauf an, wie diese Stelle gesungen wird! Gleich darauf, in der Synkopenstelle, kommt übrigens noch einmal die alte Energie Donna Annas zum Ausdruck, die nach einem kurzen Augenblick wehmütigen Bangens den Satz beschließt. Er ist viel verkannt worden, gehört aber ganz notwendig zum Charakterbild dieser Gestalt.

Mit bedeutendem dramatischem Geschick, auch dichterisch, ist das zweite Finale aufgebaut (26)[1]. Noch einmal sehen wir Don Giovanni und seinen Schatten Leporello, umgeben von allen Genüssen des irdischen Daseins[2]. Gleich am Anfang umfängt uns in

[1] Die Gestaltung dieser Szene bei Gazzaniga ist weit lockerer. Sie beginnt überhaupt im Seccorezitativ. Das erste Musikstück ist das »Concertino« der Tafelmusik, dessen Beginn:



Wiener Serenadenton anschlägt; das Mittelsätzchen bringt nach französischer Art Oboensoli mit baßführenden Geigen. Dann folgt ein Akkompagnato, und erst bei Don Giovannis Worten Far devi un brindisi alla città beginnt das eigentliche Finale (Allegro non tanto C 3/4). Pasquariellos Toast auf Venedig (Andante sotto voce C 𝄴, mit einem solennen Tusch der Hörner) und auf die venezianischen Schönen (F 6/8 Andantino) schließt sich an. Darauf macht sich das Klopfen des steinernen Gastes bemerkbar, den Lanterna voll Entsetzen anmeldet (Andante D 𝄴, dann Allegro A 𝄴). Ein Akkompagnato (Largo D moll, wie bei Mozart) geht dem Auftreten des Geistes voraus, der seine Rede in feierlichem Es dur beginnt. Gerade hier zeigt sich freilich der Abstand von Mozart ganz deutlich. Das Tempo wird zwar gesteigert, aber es fehlt der Rede des Geistes an wuchtiger Geschlossenheit, sie bewegt sich in kurzen Akkompagnati gewöhnlichen Schlages. In einem mit »Furia« überschriebenen Es dur-Satze erfolgt Don Giovannis Katastrophe, worauf in einem heiteren Satze (Allegro G 𝄴) das ganze Ensemble die Oper in der oben S. 451 angegebenen Weise beschließt. [2] Mozart spricht in seinem Übersetzungsfragment von schönen Mädchen, die die einzelnen Stücke der Tafelmusik mit Tänzen begleiten. Text und Partitur wissen nichts davon. Jedenfalls dürfen sie

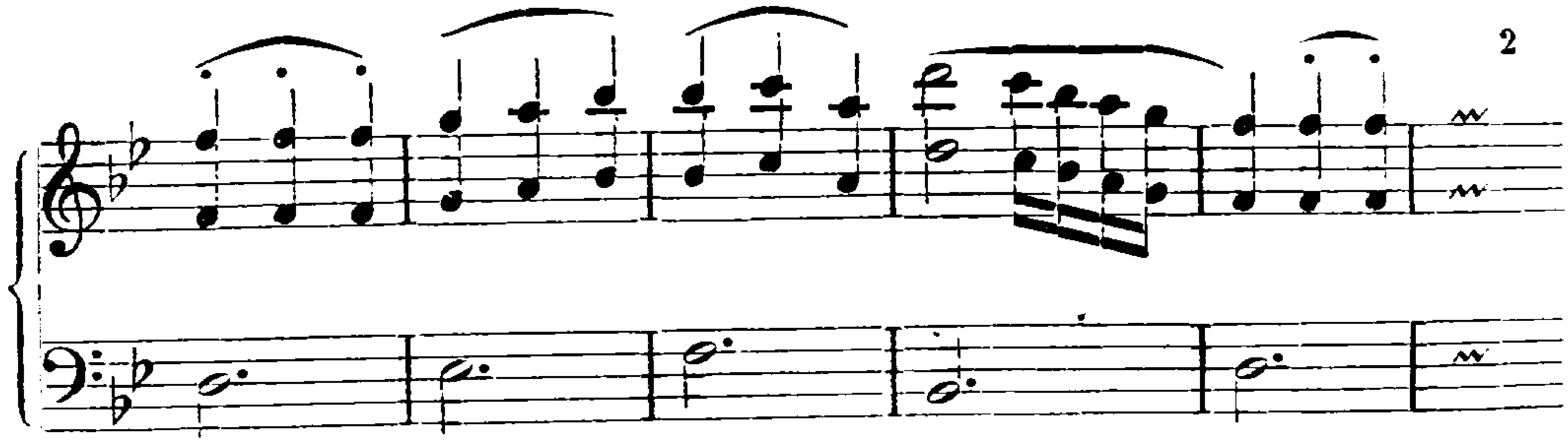
dem glänzenden D dur die ganze festliche Atmosphäre eines damaligen vornehmen Prunkmahls. Dann beginnt die bei solchen Gelegenheiten in Wien nie fehlende Hauskapelle, in diesem Falle ein Harmonieorchester, dessen Bläserklang allein schon eine humoristische Färbung erzeugt. Auch hier handelt es sich um einen „musikalischen Spaß", nur von weit feinerer Art, und es läßt sich wohl begreifen, daß der Einfall dieser Tafelmusik Mozart erst bei den Proben kam[1]. Die ersten beiden Stücke, die er spielen läßt, sind ziemlich leirige Sätzchen aus den genannten Opern, die sich aber eben deshalb großer Beliebtheit erfreuten — Mozart kannte das liebe Publikum. Höchst witzig ist ferner die Persiflage der Texte durch Umdeutung auf die gegenwärtige, höchst materielle Situation; wenn die Singstimmen ab und zu mit der Melodie gehen, so klingt das wie eine Verspottung der alten Parodien, wie sie Mozart ja von seinem Jugendnotenbuch her bekannt waren[2]. Dann aber warten die Musikanten mit dem Figarothema auf. Auch hier wird die Schilderung des jungen Aristokraten Cherubin in sehr ergötzlicher Weise auf den hastig kauenden Leporello und besonders auf das Lob des ausgezeichneten Kochs übertragen.

So geht dem Eingreifen des Überirdischen ein Bild recht irdischen Alltags aus dem Leben eines Vornehmen voraus, über dessen Hauptreizen, Essen, Trinken und Musik, Don Giovanni und sein Diener die Statue längst vergessen haben. Da schlägt beim Auftreten Elviras der Ton jäh um. Die „letzte Probe ihrer Liebe", die sie dem Ungetreuen geben will, und die er ihr durch sein frivoles Benehmen schwerer macht als alle früheren, soll die Warnung vor den Folgen seines Treibens sein, die gerade sie, als die seinem Wesen innerlich am nächsten Stehende, klar voraussieht[3]. Es ist der alte Molièresche Gedanke: unter dem Drucke der höchsten Angst um das Leben des Geliebten kennt ihre Liebe nur noch den einzigen Wunsch, ihn vor der Vernichtung zu bewahren. Der Gedanke ist ebenso einfach wie schön, und man sollte sich hüten, ihr auch noch eine Gretchenrolle aufpacken zu wollen, die namentlich von Mozarts Gesichtskreis meilen-

als bloße Dekorationsstücke nicht am Mahle selbst teilnehmen. Don Giovanni erwähnt sie mit keinem Wort, was sehr auffallen muß. Man pflegt sie deshalb mit Recht in neuerer Zeit auch wegzulassen. Nur die Stuttgarter Bearbeitung (Gerhäuser) benützte die Gelegenheit zu modernen Tänzen. Vgl. auch Schnerich S. 107.

[1] S. o. S. 419. [2] I 35. [3] Daß sie ihn „bußfertig sterben sehen möchte" (Schurig II 163), geht aus dem Text durchaus nicht hervor.

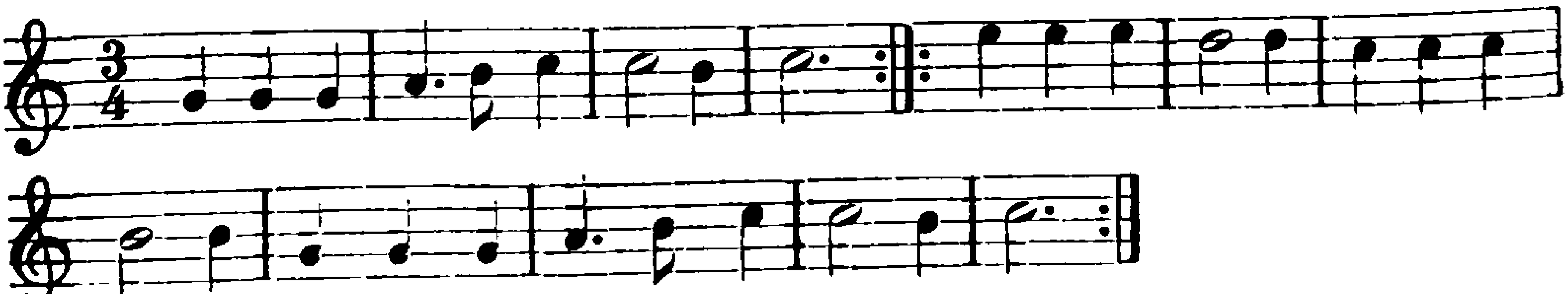
weit abliegt[1]. Mit richtigem psychologischem Blick hat er deshalb das leidenschaftliche Grundwesen Elviras nicht etwa zu überlegener Resignation abgedämpft, sondern im Gegenteil zu ungeahnter Glut gesteigert — welcher Gegensatz zu der Entwicklung Donna Annas! In atemloser Hast, meist mit abgerissenen Phrasen, die häufig wie bloße Schreie klingen, flutet ihre Melodik dahin, durch Don Giovannis Widerstand immer wieder zu neuer Leidenschaft aufgepeitscht. In keinem Stück der Oper tritt ihre innere Verwandtschaft mit seiner elementaren Natur so deutlich hervor; es ist, als ob sich da noch einmal ein Stück seines eigenen Wesens gegen ihn aufbäumte. Aber auch bei ihm ruft der unerwartete Widerstand alle Kräfte auf den Plan. Seine Überlegenheit äußert sich in eiskaltem Hohn, und nur seine ebenfalls kurz abgerissene Melodik verrät, daß auch er stark erregt ist. Sein Hohn wirkt deshalb um so erschreckender, weil er niemals ins Widerwärtige fällt; er bleibt auch hier stets der überlegene Kavalier. Seinen Höhepunkt erreicht dieser Spott in dem mehrfach wiederholten, sich auch orchestral von dem sonstigen Vollklang durch nackte Zweistimmigkeit abhebenden Thema:



Das streift fast an die Sphäre des Gassenhauers[2]. Man beachte auch, daß Don Giovanni im Texte auf Elviras Worte überhaupt nicht

---

[1] Cohen S. 89 ff. [2] Tatsächlich greift Mozart damit bewußt oder unbewußt auf altes Volksgut zurück. In J. F. Dreyßers „Dantzbüchlein" von 1720 (vgl. I 34) findet sich auf S. 14 folgender Tanz:



Bekannt ist die noch ältere Lieblingswendung im Liede des 16. Jahrhunderts, z. B. bei J. H. Schein:

eingeht. Zuerst lädt er sie zum Mitspeisen ein, dann läßt er die Frauen leben — der letzte Rest des sonst hier üblichen Toastes. Musikalisch ist der Satz ein glänzendes Beispiel für Mozarts geniale Freiheit in der Behandlung der Form, einer jener Sätze, die unmittelbar aus der dramatischen Situation herauswachsen und doch die formalen Gesetze der musikalischen Gestaltung niemals verkürzen. Er erreicht dies durch sinngemäße, freie Wiederholung einzelner Hauptmotive, die er immer wieder neu fortspinnt. Ein weiterer Träger der musikalischen Einheit ist das Orchester, das ein Motiv mit dem Rhythmus in den verschiedenartigsten melodischen Gestaltungen durchführt. Er bildet die Ergänzung zu dem in den Singstimmen meist in gleichen Vierteln wuchtig dahinschreitenden Grundrhythmus. Wird doch im ganzen Stück rein syllabisch deklamiert, mit Ausnahme der beiden Melismen Elviras auf pietade und cangi, in denen sie mit größter Wirkung ihr ganzes Gefühl wie in einem Brennpunkt zusammenfaßt, und dem dumpfen Gemurmel Leporellos (Se non si muore etc.), der hier, wie schon einmal[1], mit Elvira wirkliches Mitleid empfindet. Einheitlich ist endlich auch die harmonische Struktur, die im ganzen, wild erregten Satze den Kreis der beiden Dominanten nie überschreitet; erst bei Elviras letztem Schrei gerät auch die harmonische Grundlage gleichsam ins Wanken. Um so mächtiger wirken innerhalb dieser engen Grenzen einzelne Züge, wie z. B. gleich am Anfang das mächtige Aufwärtsdrängen der Bässe mit dem folgenden Orgelpunkt und der entschiedenen Wendung nach der Dominante bei Elviras Melisma. Psychologisch feiner und eindringlicher konnte ihre erste, atemlose Rede nicht wiedergegeben werden. Schon der Eintritt des vollen Orchesters (aber ohne die Trompeten und Pauken des festlichen Finalebeginns) ist nach der vorhergehenden Harmoniemusik von schlagender Wirkung. Aber auch die Dynamik ist bemerkenswert. Der ganze Satz ist besonders reich an jähen Umschlägen von f und p, an Sforzatos und kleinen, in ein Piano auslaufenden Crescendos; es ist die echt Mozartsche, auf Mannheimer Grundlage erwachsene Sprache der starken Leidenschaften. Nur einmal erfolgt eine schärfere Crescendospannung: in jener erschreckenden Stelle, wo Elvira ihre Anklage gegen Don Giovanni elf Takte lang auf f″, zuerst mit seiner unteren Oktave, hinausschreit, während er

[1] S. o. S. 521.

voll Übermut seinen Preis der Frauen wiederholt. Hier ballt sich der Konflikt zu einem furchtbaren Höhepunkt zusammen; auch das ganze Orchester ist in wilder Erregung, und um so schneidender wirkt der zynische Hohn des Folgenden (s. o.). Auch dem Leporello wird diese Haltung seines Herrn zuviel. Er nähert sich durch seine Teilnahme Elvira, und seine Achtelpartie im Anschluß an die Wiederkehr des Anfangs zeigt deutlich den Eindruck, den dieses gewaltige Schicksal auf seine Seele macht.

Mit Elviras Schrei ändert sich das Bild. In erregtem chromatischem Anstieg stürmt das Orchester auf den verminderten Akkord auf H los, der sowohl durch sich selbst als durch die mit ihm verbundenen Synkopen unmißverständlich auf die folgende Geistermusik vorausweist. Das Ganze wiederholt sich eine Stufe höher und führt uns bereits bis an die Pforten der Schicksalstonart D moll. Aber noch ist's nicht Zeit dazu: zwischen die beiden entscheidenden Sätze schiebt der Meister der Gegensätze noch einmal die komische Figur ein[1]. Der F dur-Satz mit seinem hämmernden Orgelpunkt, dem Zittern der Geigen und der chromatischen Sextenbegleitung der Bläser lenkt zwar die Erregung aus der Bahn seines Vorgängers heraus, steigert sie aber noch wirksamer als jener, weil das Tragische hier in komischer Form dargestellt ist. Wie anders drückt sich außerdem Leporellos Angst hier aus, als z. B. im Sextett! Das Grauen hat seine sonst so flinke Zunge völlig gelähmt, und um so härter heben sich die heftigen Zwischenrufe Don Giovannis von seinem Gestammel ab. Nach dem Pochen des steinernen Gastes mit den Schauern zwischen den einzelnen Schlägen ergreift Don Giovanni in einem finsteren Unisono, in dem ihm die Erinnerung an seine Einladung erst wiederzukehren scheint, selbst die Initiative, während Leporello mit derselben Melodie unter den Tisch kriecht.

Nach dieser meisterhaften Vorbereitung, die den Hörer von dem lärmenden Treiben des Alltags über alle Höhen und Tiefen menschlicher Leidenschaft hinweg bis an die Pforte des Ewigen führt, tritt nun unter erschütternden Klängen[2] der steinerne Gast auf. Die

[1] Sie hatte auch zu Beginn des ersten Aktes die Katastrophe des Komthurs eingeleitet. [2] Der Eintritt der Posaunen ist ein bis heute noch nicht mit Sicherheit gelöstes Problem. Im Autograph stehen sie nicht. Das ist indessen noch kein gültiger Beweis gegen ihre Authentizität, denn in zahlreichen alten Partituren sind die Blechblasinstrumente auf besonderen Blättern notiert gewesen. In unserem

Macht, die sich in ihm symbolisiert, ist von Anfang an Don Giovannis Sphäre entrückt. Sie kennt keine irdischen Leidenschaften, weder Zorn, noch Mitleid, noch Liebe. Der elementare Lebensdrang, der Don Giovanni bisher überall zum Siege geführt hat, ist diesem Gegner gegenüber machtlos, und so ist die Entscheidung in diesem Kampfe zwischen Dämon und Dämon von vornherein nicht zweifelhaft. Trotzdem erhebt sich Don Giovanni durch die bis an die letzten Grenzen seiner Kraft gehende Energie, mit der er seine ganze Persönlichkeit einsetzt, zu voller tragischer Größe. Auch im Untergang ragt er über das menschliche Maß hinaus, und wir sind erschüttert durch die Gewalt und Furchtbarkeit des Geschehens als solchem, ohne dahinter erst den Fingerzeig der göttlichen Gerechtigkeit suchen zu müssen.

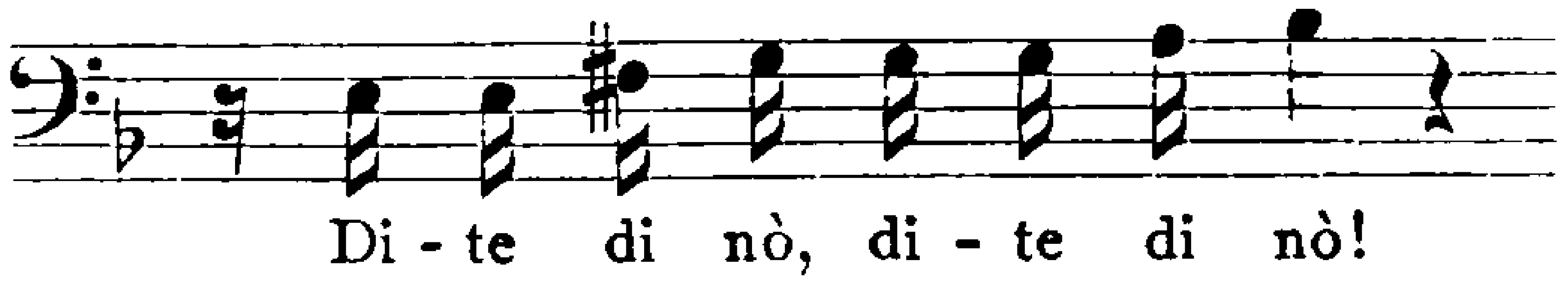
Über den allgemeinen Charakter der Musik ist bereits bei der Ouvertüre gesprochen worden. Das schwere Pathos des Komthurs mit seinem ehernen Rhythmus und der bald auf einem Ton verweilenden, bald in gewaltigen Intervallen sich bewegenden Melodik ist Gluckschen Geistes, dem Mozart sich schon im König Thamos genähert hatte[1]. Gestützt wird sie beständig durch den lastenden Rhythmus ♩. ♪ ♩. ♪ | ♩., bald im ganzen Orchester, bald im Basse allein, sowie durch die Begleitung des vollen Orchesters, das nur auf kurze Strecken aussetzt, um dann gleich mit verdoppelter Wucht wieder einzufallen, wie z. B. bei der Stelle non si pasce di cibo mortale mit dem fremdartigen, herben Unisono, und dann bei den Worten dammi la mano in pegno, deren geheimnisvoller G moll-Akkord sich

Fall hat sich kein solches Blatt erhalten, weder für die Posaunen, noch für Trompeten und Pauken, doch teilte J. Rietz, AMZ 1867, Nr. 4, mit, daß er 1834 und 1836 ein solches bei André in Mozarts Handschrift gesehen und öfter in der Hand gehabt habe; 1865 habe er es bei Frau Viardot bereits vermißt. Die Prager Abschrift aus L. Bassis Nachlaß enthielt die Posaunen. B. Gugler (AMZ 1867, Nr. 1—3, 7, S. 59, Vorrede der Ausg. S. XV) sucht nachzuweisen, daß sie vielleicht für Wien nachträglich hinzugefügt seien, und zwar nicht von Mozart, sondern von Süßmayer, dessen Handschrift ja bekanntlich der Mozartschen so sehr ähnlich war. Dagegen O. Jahn, AMZ 1867, Nr. 19, S. 155. Es ist kaum denkbar, daß der angebliche Süßmayersche Zusatz nachträglich in die Originalpartitur gebracht wäre. Von den Neueren tritt Merian a. a. O. 212 ohne neue Beweisgründe auf Guglers Seite. J II⁴ 418 entscheidet sich für die Echtheit, Schurig umgeht die Frage, ebenso Komorzynski, Mozarts Kunst der Instrumentation, S. 38, der die Posaunen einfach als authentisch hinnimmt.

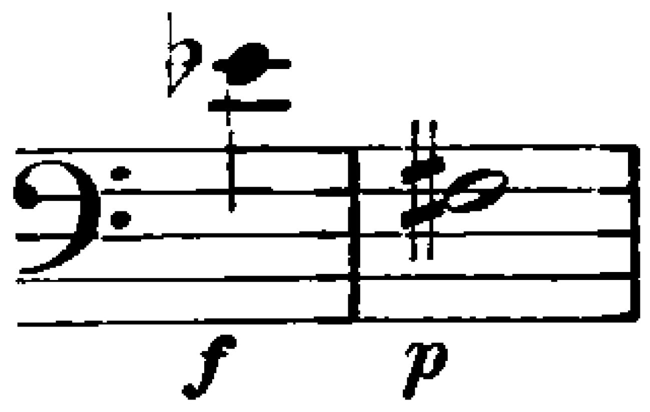
[1] I 826.

plötzlich zum wildesten ff emporreckt. Dabei ist dieses Orchester in sich auf das mannigfaltigste abschattiert. Die auf und nieder rieselnden Skalen z. B., die wir schon aus der Ouvertüre kennen, entfalten jetzt erst, bei den Worten altre cure più gravi, ihre ganze Ausdrucksgewalt und lassen, gestützt auf eine ungewöhnliche drängende Harmonik, den Hörer alle Schauer des Ewigen ahnen.

Den stärksten Kontrast dazu bildet die Partie Don Giovannis. Seine Betroffenheit über den unheimlichen Gast, den er vorher noch für ein Truggebild gehalten und ganz vergessen hatte, spiegelt sich deutlich in den Synkopen und der raunenden Figur der zweiten Geige wider und pflanzt sich in gesteigertem Grausen auch noch auf den zitternden Leporello fort. Aber gleich bei seiner zweiten Entgegnung trennen sich ihre Wege: während Don Giovanni, freilich immer noch mit etwas krampfhafter Energie, den Geist nach seinem Begehren fragt, beginnen dem Leporello in der Triolenstelle schon die Zähne zu klappern. Überhaupt ist die Rolle, die der winselnde Alltagswicht in diesem Kampfe auf Leben und Tod spielt, wohl die höchste Leistung von Mozarts Kunst, Tragik und Komik zu verschmelzen, ein Mittel von grauenvoller Tiefe, das Tragische in komischer Form darzustellen. Plappert Leporello doch nicht bloß zwischen die Worte seines Herrn, sondern auch noch zwischen die des Geistes hinein. Immer stärker wird das Drängen des Komthurs. In dem mächtigen chromatischen Aufstieg über den kühnsten Harmoniefolgen scheint seine Gestalt ins Riesengroße zu wachsen, und abermals jagt es wie ein Schauer über Don Giovanni hin[1]. Aber gleich darauf ermannt auch er sich zu voller Größe. Während der Geist in fürchterlichen Intervallen[2] sein risolvi! verrai? singt und Leporello abermals sein unbeschreibliches:



[1] Im italienischen Text ist hier ein Überbleibsel aus den älteren Fassungen der Sage stehen geblieben, nämlich die Einladung des steinernen Gastes an Don Giovanni, bei der ihn sein Geschick ereilt. Das stimmt nicht zu der weiteren Fortsetzung da Pontes, wo Don Giovannis Untergang gleich nach dem Verschwinden des Geistes in seinem eigenen Hause erfolgt. [2] Allen Ernstes hat man mit Meyerbeer (1822) schon vorgeschlagen, den Komthur auf der Bühne nur agieren, seine Partie aber hinter der Szene durch ein Sprachrohr singen zu lassen! AMZ XXIV 230 f.

dazwischen wirft, gibt Don Giovanni in jener merkwürdig streng gehaltenen, punktierten Orchesterpartie seinen letzten Entschluß kund. Hier bricht mit voller Wucht der Don Giovanni hervor, den man über dem Mädchenverführer meist vergißt: der Held des unbändigsten sinnlichen Lebenstriebes, der die Selbstvernichtung der freiwilligen Aufgabe auch des kleinsten Teiles seiner Kraft vorzieht. Nach diesem Entschluß beginnt das Più stretto, für das Mozart seine höchsten Trümpfe aufgespart hat. Die Gestaltung wird hier merklich anders schon dadurch, daß Rede und Gegenrede sich jetzt in kurzen Sätzen, ja schließlich in bloßen wilden Rufen folgen. Der punktierte Rhythmus klingt nur noch in dem Gesang des Komthurs und — Don Giovannis an, der hier nach Überwindung eines abermaligen kurzen Schauers sich im Augenblicke seiner höchsten Kraftanspannung der Ausdruckssphäre seines übermenschlichen Gegners nähert. So nimmt der Kampf beider Gewalten ein über alles Irdische hinausreichendes Maß an. Was sich hier vollzieht, ist weit mehr als die Bestrafung eines Verbrechens, ein elementares Schicksal, das mit der Wucht eines Gewitters über uns dahinrollt. Das Bläserorchester begleitet denn auch über dem Streichertremolo mit grausigen Schlägen auf Paukenwirbeln. Unten im Basse aber stürmen unablässig gewaltige Skalen in die Höhe. Sie mögen gewiß zunächst an die analoge Stelle im Zweikampf des ersten Aktes gemahnen[1], unterscheiden sich aber von dieser doch sehr stark nicht allein durch das Fehlen der Imitation, sondern auch durch den folgenden charakteristischen Septimensprung 

, so daß man nicht an einen absichtlichen Anklang denken darf. Auch hier arbeitet die Dynamik mit den schärfsten Gegensätzen, ohne jedes Crescendo; nur der Wechsel von f und p wird im Verlaufe rascher. Leporello ruft in diesem Teil, kurz vor der Entscheidung, nur noch einmal in höchster Angst sein sì! sì! dazwischen. Gleich darauf fallen die zwei mächtigen Schläge von Don Giovannis letztem no!, gefolgt von dem unheimlichen pp-Unisono des Geistes vor seinem Verschwinden. Es ist die letzte und höchste Zuspitzung des Konflikts. Das Allegro läßt bereits die Stimme des inferno vernehmen, vertreten durch einen unisonen Männerchor

[1] Bulthaupt, S. 178.

Gluckschen Stils. Im Basse dröhnt am Anfang noch der punktierte Rhythmus des Geistes nach, dann aber gibt sich das Orchester mit seinen flammenden Figuren und wild zerrenden Synkopen ganz der Schilderung des Aufruhrs in der Natur hin. Daß die Natur nunmehr auch noch ihre Stimme erhebt, bedeutet weit mehr als eine äußere Steigerung. Das Finale bekommt dadurch man möchte fast sagen etwas Mythisches, und mit Grauen empfinden wir die Einheit von Schicksal, Natur und Mensch. Nach Don Giovannis Verschwinden legt sich in einer schönen plagalen Wendung der Sturm, dessen Wut nur noch in der chromatischen Führung der Mittelstimmen leise nachzittert. Dann geht's in mächtigem Crescendo auf den D dur-Akkord los, der hier von ganz unvergleichlicher Wirkung ist, freilich nicht im Sinne einer „heiteren" Lösung, sondern kalter, unerbittlicher Majestät[1].

Bis auf heute gilt dieser Teil des Finales als einer der nicht zu überbietenden Höhepunkte musikalischer Dramatik überhaupt. Sehr schön und treffend drückt sich Jahn aus[2]: „Den Ton des Erhabenen, Übernatürlichen, dem wir uns rückhaltslos unterwerfen, hält Mozart während der verhältnismäßig langen Szene so unerschütterlich fest, daß der Zuhörer, den er mit gewaltiger Faust von seinem sicheren Boden emporgehoben hat, in atemloser Spannung, aber ohne Schwindel über dem Abgrunde schwebt." Nur muß darauf gesehen werden, daß die erschütternde Wirkung der Musik nicht durch allerhand Bühnenspektakel, wie Feuerwerk, Höllenlarven, Brand und Einsturz des Palastes u. dgl. abgeschwächt wird. In Prag selbst verboten dies schon die bescheidenen technischen Mittel des Theaters[3], aber bald darauf bemächtigten sich die Theaterdirektoren dieser „dankbaren" Szene und statteten sie mit allerhand grobem, den volkstümlichen Spielen entstammendem Geschütz aus[4]; noch später ließ man die in der romantischen Oper erprobten Maschinenkünste spielen, das Haus Don Giovannis einstürzen und dafür den Kirchhof mit der Reiterstatue wieder erscheinen usw.

Zum Teil hängt das mit der Frage zusammen, wie man sich zu den nun noch folgenden Sätzen des Finales verhält. Daß diese nach

[1] Richtig erkannt von A. Heuß, ZIMG VII 180. Dieser Charakter wird erzeugt durch die vorher fast allein verwandten Molltonarten. [2] II⁴ 461. [3] Schnerich, ZIMG XII 101 ff., S. 107. [4] In Bern brach bei der Aufführung von 1810 eine Panik aus, als sich zu den sechs engagierten Teufeln noch ein freiwilliger siebenter gesellte; zwei davon verunglückten. Kretzschmar, Ges. Auff. II 272. Gesch. der Oper, S. 243.

der Geisterszene einen schweren Stand haben, ist bald gefühlt worden. Der Originalpartitur liegt ein Kürzungsversuch bei, der das Larghetto, soweit es die einzelnen Personenverhältnisse angeht, ganz beseitigt[1]. Mozart trug sich also sicher schon in Prag mit dem Gedanken, die Szene wenigstens zu kürzen. In Wien wollte er die Verfolger noch im letzten Augenblick auf die Bühne bringen und auf den D dur-Akkord einen Schrei des Entsetzens ausstoßen lassen. Dann verzichtete er auch darauf; wir wissen nicht, ob dieser Gedanke überhaupt verwirklicht worden ist[2]. Jedenfalls schloß hier die Oper, wie von jetzt ab fast allgemein, mit der Katastrophe Don Giovannis ab. Eine Ausnahme mit dem vollen Schluß machte noch bis 1836 Dresden[3]. In der Romantik kamen daneben aber auch höchst unglückliche Versuche auf, den Schluß überhaupt abzuändern. Bei der Pariser Aufführung sah man nach Don Giovannis Sturz den Sarg Donna Annas inmitten von Leidtragenden, wozu das Dies irae aus Mozarts Requiem gesungen wurde[4]. Daraufhin schlug Kugler vor, die Szene in die Grabkapelle des Komthurs zu verwandeln und zu dessen Leichenfeier den Chor aus Mozarts Requiem singen zu lassen lux perpetua luceat ei (nicht eis, „weil es sich nur um eine Person handle"), domine, cum sanctis tuis quia pius es, worauf des „passenden" Abschlusses halber das Osanna in excelsis folgen sollte[5]. Nach dem allerneuesten Vorschlag von Schurig[6] endlich stürzt Don Giovanni nach dem Versinken des Geistes mit Leporello auf den Kirchhof, um zu sehen, ob die Statue noch auf ihrem Sockel stehe. Er findet sie auch in phantastischer Beleuchtung. Aus dem Dome tönt frommer Gesang. Don Giovanni, von innerer Glut zerwühlt, stirbt schließlich „ungebeugt" mit einem Preis seines Paradieses, der Liebe, während Leporello „betend in die Knie sinkt", der Tag anbricht und der fromme Gesang abermals ertönt. Mehr kann man an moderner

[1] Abgedruckt G.-A. S. 368. Gugler vermutet (AMZ 1866, S. 93f., Ausg. S. XII) Süßmayer als den Urheber der Kürzung. Dagegen mit Recht Jahn, AMZ 1867, S. 155. Baumgart bei Freissauff S. 67. [2] Rietz vermutet (R.-B. S. 97), daß die Schlußszene schon in Prag weggelassen worden sei, da ja der Komthur und Masetto von demselben Sänger dargestellt worden seien und ein Umkleiden nicht mehr möglich gewesen sei; es müßte denn ein Stellvertreter eingesprungen sein. [3] Engel S. 114. [4] Castil-Blaze, Molière musicien I 338. [5] Argo, 1854, I 365f. Gantter, Ulibischeffs Mozart, III 361. Auch Viol ist für dieselbe Trauerszene, aber zur Musik des Mozartschen Originalschlusses (!!). Don Juan S. 25f. [6] II 167.

„Stimmung“ wirklich nicht verlangen. Nur bleibt die Musik, die sich der Verfasser dazu denkt, ganz im unklaren.

Dieses Register der Sünden, die an dem Schlusse der Oper begangen wurden, mag genügen, um darzutun, daß auch die Modernen keinen Grund haben, auf ihr sicheres Stilgefühl besonders stolz zu sein. Wir haben kein Recht, Mozarts Meisterwerk durch einen knalligen Schluß, sei es im Meyerbeerschen oder im allermodernsten Geschmack, zu entstellen. Ernsthaft kann es sich doch nur um die Alternative handeln: vollständiger Originalschluß oder Abschluß mit der Höllenfahrt. Dramatisch ist gegen diesen nichts einzuwenden, da man über das Schicksal der übrigen Personen hinreichend aufgeklärt ist und die Oper mit ihrem Höhepunkt abschließt. Allerdings behält so die Tragik, und zwar in ihrer schärfsten Form, das Wort. Die neuesten Bearbeitungen dagegen kommen, den historisierenden und stilkritischen Neigungen unserer Zeit gemäß, wieder auf den vollen Schluß zurück und betonen dabei besonders scharf den Charakter der opera buffa. Das ist von dem sicher richtigen Gefühl eingegeben, daß nach dem schauerlichen Nachtstück ein beruhigender Ausklang der Oper am Platze sei. Indessen ist ein solcher Schluß ohne Zweifel nur dann berechtigt, wenn er das Ganze organisch zu Ende führt. Dazu verhilft uns aber weder die sog. historische Treue, die die Oper in diesem Falle zu guter Letzt noch auf das Gebiet des rein Artistischen hinüberführen würde, noch der reine Buffocharakter italienischen Stils, denn er würde Mozarts ganze Auffassung zum Schluß noch im Sinne der bereits von ihm überwundenen Italiener verengern. Indessen bedarf es gar keiner solchen äußerlichen Hilfsmittel, um diesen Schluß zu rechtfertigen, sobald man nur jene Auffassung Mozarts von seinem Stoffe nicht aus den Augen verliert. Was geht denn in diesen drei Sätzen überhaupt noch vor? Nach dem Sturze des dämonischen Mannes finden sich alle seine Opfer zusammen, schildern den Eindruck, den die Katastrophe in ihnen erweckt, und ziehen daraus, jeder für sich, die praktische Nutzanwendung für ihre eigene Zukunft. Das einzige Gefühl, was schließlich in ihnen zurückbleibt, ist die moralische Genugtuung über den endlichen Sieg des Guten. Da Ponte hat diese Szene, wo die Welt des Alltags über das Ungemeine zu Gericht sitzt, wie wir sahen[1], auch völlig ernst gemeint. Wenn dagegen Mozart nach dem nächtlichen Dämonenkampf die liebe Sonne des Alltags

[1] S. o. S. 455.

wieder scheinen läßt, so tut er das mit dem seiner ganzen Dramatik eigentümlichen ironischen Humor. Am deutlichsten zeigt er sich bei den beiden einander so entgegengesetzten männlichen Figuren des Leporello und Ottavio. Jener, an dem das ungeheure Schicksal in nächster Nähe vorübergeschritten ist, ohne ihn auch nur zu beachten, darf nach seiner Art, und nicht ohne Stolz, darüber berichten — er, der Erzphilister, über den Ausnahmemenschen. Ottavio aber setzt nach diesem Bericht wieder mit seinen süßen Liebesmelodien ein, als wäre nichts geschehen, und muß sich von Donna Anna abermals auf ein Jahr vertrösten lassen! Nicht als würden damit sämtliche Beteiligten mit einem Male auf dieselbe Stufe gestellt. Sie bleiben vielmehr, wie besonders Donna Anna lehrt, nach wie vor auf verschiedenen Flächen im dramatischen Raume stehen. Aber das Grundgefühl bleibt doch bei allen dasselbe und äußert sich nur in verschiedenen Spielarten. Ja zum Schlusse kommt es in der kirchlichen Färbung des Prestosatzes sogar noch zu so etwas wie einer Feierstunde des Alltags, die bei dem Gedanken an eine göttliche Vergeltung die Herzen höher schlagen läßt. So blickt Mozart hier wieder einmal mit ironischem Lächeln auf seine eigenen Geschöpfe herab; er fühlt ihre Befangenheiten selbst mit und stellt sie dabei doch von einem höheren, überragenden Standpunkte aus dar[1].

So aufgefaßt, verlieren die drei Sätze alsbald den Charakter eines bloß äußerlich angeklebten Anhängsels und schließen die Oper organisch und in echt Mozartschem Sinne ab. Auch der oft gehörte Vorwurf, sie „fielen musikalisch gegen das Vorhergehende ab", wird damit hinfällig. Die Sphäre, in der wir uns hier befinden, verträgt nun und nimmer einen Höhenflug der Phantasie wie die überweltliche der vorangehenden Szene. Einen wirksamen Schluß hat sich Mozart keineswegs entgehen lassen, aber auch er wächst, ganz anders als die übermütigen italienischen Schlußgesänge, aus dem Rahmen des Ganzen in eigentümlicher Weise heraus.

Die drei Sätze hängen deutlich miteinander zusammen. Der erste und dritte dient vorwiegend dem geschlossenen Ensemble, der mittlere den Solisten. Im Grunde genommen ist das das französische Vaudevilleprinzip, nur daß die drei Abschnitte völlig selbständig ausgestaltet sind. Der erste, dessen Gdur an den vorhergehenden Plagalschluß

[1] S. o. S. 10.

anknüpft, ist frisch und lebendig gehalten und führt den etwas konventionellen Beginn mehr und mehr ins Individuelle hinüber, zuerst mit der Erzählung Leporellos, in der wirklich noch etwas von den Schrecken der Katastrophe nachklingt, und namentlich bei deren Eindruck auf die Übrigen; in den letzten elf Takten übermannt sie ganz deutlich das Grauen. Von bestrickender Lieblichkeit ist das Larghetto, das zunächst Donna Anna und Ottavio in den Vordergrund bringt. Aber die Ironie, mit der Ottavios Liebesglück noch einmal um ein Jahr hinausgeschoben wird, wird noch dadurch verstärkt, daß im unmittelbaren Anschluß daran mit Elviras Worten der Ton mehr und mehr ins Buffomäßige übergeht und bei resti dunque quel birbon con Proserpina e Pluton sogar eine parodistische Färbung annimmt. Hübsch ist, wie sich die drei Vertreter des niederen Volkes schließlich in behaglichem Volkstone der antichissima canzon zuwenden.

Wie es freilich zu deren Vortrag kommt, nehmen ihnen die beiden vornehmen Frauen das Wort vom Munde. Mozart wollte sein Werk durchaus nicht nach italienischen Mustern im Buffotone schließen und die Akteurs vor die Rampe treten und lächelnd die Masken abnehmen lassen, sondern wahrt auch diesen Gegnern Don Giovannis ihr dramatisches Recht in einem der nur ihm eigentümlichen Sätze voll schwungvoller, feuriger Energie, die den Zuhörer unmittelbar packt. Auch der erwähnte Anklang an den strengen Stil der Kirche wird nur so weit durchgeführt, als es die geschilderte Grundauffassung der ganzen Szene erfordert[1].

Von den für Wien nachkomponierten Stücken stellt sich gleich die Arie Ottavios (11) dramatisch als ein arger Schädling dar[2]. Sie steht allein schon mit dem vorhergehenden Rezitativ im Widerspruch, wo Ottavio von seiner Rachepflicht redet, ganz abgesehen davon, daß sie nach der schweren seelischen Erschütterung Donna Annas nicht am

[1] Ähnlich ist der Schlußteil des Quartetts in der Entführung gearbeitet, bis in die begleitenden Figuren und Skalen der Violinen hinein. Auch der lang ausgehaltene Akkord auf dem Wort morte und der Orgelpunkt auf sempre ugual gemahnen an den kirchlichen Stil. [2] Vincents Vorschlag, sie vor dem Quartett im ersten Akt singen zu lassen (wobei das Rezitativ wegfällt), ist von Wolzogen, Grandaur und Kalbeck angenommen worden, ohne daß das Übel damit erheblich gebessert würde. Es bleibt nichts übrig, als die Arie aus der Oper ins Konzert zu verweisen. Die G.-A. verfährt übrigens inkonsequent, indem sie sie gleich der Arie Elviras (23) im Text bringt, statt gleich dem Duett Per queste tue manine im Anhang.

Platze ist. Gewiß entspricht ein solcher zärtlicher Liebeserguß an und für sich dem Charakter des Mannes, indessen ist es durchaus nicht Mozarts sonstige Art, derartige Züge so primitiv, ohne Rücksicht auf die Situation, dem Drama einzufügen. Man merkt bereits hier ganz deutlich, daß er jener Wiener Bearbeitung innerlich unfrei gegenüberstand. Wie weit die Rücksicht auf den Sänger oder auf die Vorliebe des Wiener Publikums für schmachtende Liebhaber mitwirkte, mag dahingestellt bleiben. Von jenem Grundmangel abgesehen, ist freilich die Arie einer der schönsten Liebesgesänge Mozarts, eine Verklärung der empfindsamen italienischen Liebesarien, doch ohne jede falsche Sentimentalität. Auch die zweiteilige Form wird mit echt Mozartscher Freiheit gestaltet. Der erste Teil verbraucht den ganzen Text, indem er die echt italienische G moll-Partie mit den sospiri in den Bläsern als zweiten, steigernden Abschnitt behandelt und dann in einer genialen Modulation über H moll zum Anfang zurückführt. Der zweite Teil dagegen greift nicht mehr auf die sospiri zurück, sondern führt allein den Hauptgedanken mit höchst poetischen Erweiterungen durch. Von schöner Wirkung ist endlich auch die kleine Coda, in der die Singstimme plötzlich mit dem Basse geht.

Nicht besser steht es um die zweite Änderung für Wien, der wir das Duett zwischen Leporello und Zerline Per queste tue manine und die bekannte Arie Elviras (23) verdanken; Ottavios Arie (22) fiel dafür weg[1]. Das Duett ist nicht nur dramatisch fehl am Ort, sondern auch rein musikalisch höchst unbedeutend; kein einziger Zug darin weist auf Mozart hin. Elviras Arie dagegen, dramatisch ebenfalls ein Lückenbüßer und nur im Zusammenhang mit dem ganzen Einschiebsel überhaupt verständlich[2], hat musikalisch wenigstens zu einem Satze von eigentümlichem Reize Anlaß gegeben, wenngleich er mit dem Gesamtcharakter Elviras nicht recht harmonieren will. Gewiß ist ihre Wandlung von dem früheren leidenschaftlichen Wunsch, den Geliebten sich wieder zu erringen, zum Mitleid mit dem Ver-

[1] S. o. S. 460, Anm. 3. [2] Elvira hat hier von der neuen Schändlichkeit Don Giovannis erfahren. Läßt man aber diese Szene, wie billig, weg, so steht die Arie in der Luft. Auch als Antwort auf Ottavios Arie paßt sie nicht, vollends unglücklich aber ist der Rochlitzsche Vorschlag, sie nach Leporellos Registerarie im ersten Akte singen zu lassen. Auch nach der „Briefarie“ ist sie nicht am Platze, wohin sie Schurig II 155 verlegt. Somit bleibt nichts übrig, als sie gleichfalls in den Konzertsaal zu verweisen.

lorenen psychologisch wohl berechtigt. Aber das Ergebnis entspricht der eigentlichen Elvira keineswegs. Diese hätte vielmehr nach gut Mozartscher Art jenen Kampf selbst mit allen seinen Gegensätzen zum Ausdruck gebracht und mit dem ganzen ihr eigentümlichen Feuer durchgefochten, statt sich mit diesem merkwürdig gefaßten Bekenntnis ihres seelischen Leidens zu begnügen. Nur das Rezitativ deutet jenen Konflikt in ihrem Innern an. Ja, die allmähliche Wandlung von heftiger Leidenschaft zu stillem Schmerz[1], die in seinem Verlaufe das Hauptmotiv durchmacht, ist ein besonders schönes Beispiel Mozartscher Akkompagnatokunst. Die Arie selbst ist ein voll ausgeführtes Rondo, aber die damit gegebene Möglichkeit von Kontrasten wird keineswegs ausgenutzt. Im Gegenteil, der Satz ist besonders einheitlich dadurch, daß das Hauptmotiv beständig wiederkehrt. Die niemals aussetzende Achtelbewegung verleiht ihm sein eigentliches Gepräge: es ist ein fortwährendes Fluten der Erregung, ohne eigentliches Ziel und ohne Gegensätze. Das Charakteristikum aller dieser Einlagen, die Anlehnung an bereits vorhandene Typen, fehlt auch hier nicht; schon das Hauptmotiv war eine den Italienern sehr vertraute Gestalt[2]. Der solistische Charakter der Begleitung aber, der im Don Giovanni einzig dasteht, weist schon auf Così fan tutte voraus.

Die Seccorezitative entsprechen, wie die des Figaro, durchaus dem Buffostil und haben somit ihre Hauptmerkmale mit jenen gemein. Ja, verschiedene davon sind noch stärker ausgeprägt als dort, wie z. B. der Ausdruck der Frage durch den Terzschluß in der Melodik (der leichteste Fall), durch Sekundakkordharmonie oder endlich durch Trugschlußwendung mit frei eintretendem Baß[3]. Neu dagegen und von großer Wirkung ist der Rezitativschluß, der im Basse nicht durch den stereotypen Quintensprung, sondern stufenweise, von der oberen Sekunde die Tonika erreicht (die Tenorklausel der älteren Theoretiker). Auf diese spannende Art leitet Zerline ihre erste Arie und Elvira das Sextett ein. Überhaupt ist die Harmonik der Seccos, dem Charakter des Dramas gemäß, charakteristischer und herber als im Figaro. So

[1] Der Keim dazu liegt bereits in ihm selbst mit seinem heroischen Beginn und dem merkwürdig fragenden Schluß. [2] Vgl. I 437. [3] S. o. S. 363 ff. Die „phrygische Frage“ kommt auch im Don Giovanni nur einmal vor, bezeichnenderweise im Munde Elviras I 5 (Part. S. 54, Syst. 7 che t'amai cotanto) und hier nicht einmal als Frage, sondern als Vorwurf.

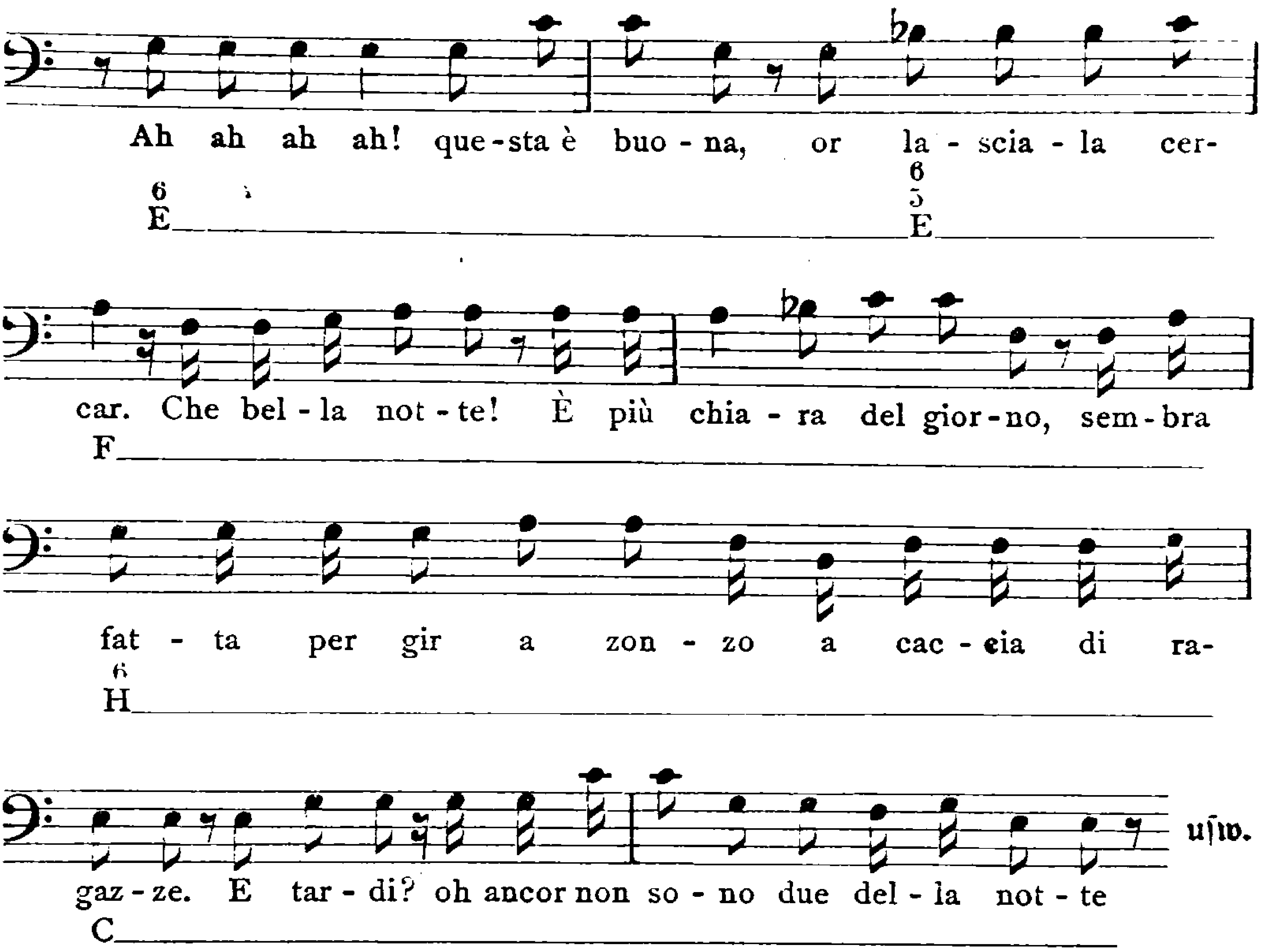
findet sich z. B. jene Gluckſche Deklamation in aufsteigender Sequenzenmelodik über chromatisch ansteigenden Bässen in Partien von wachsender Erregung[1] weit häufiger, auch in halb komischem Sinne, wie z. B. am Anfang von II 9, wo alle nacheinander auf den unglückseligen Leporello eindringen. Daneben liebt Mozart in dergleichen Fällen die Sekundakkorde samt Auflösung, deren er nicht selten mehrere aufeinanderfolgen läßt. Charakteristisch für seine Seccoharmonik bei gesteigertem Affekt ist Elviras leidenschaftliche Rede nach ihrer ersten Arie: Cosa puoi dire dopo azion si nera? usw. bis zu dem phrygischen Schluß[2], und in anderer Weise das kleine Rezitativ vor Ottavios eingelegter Arie, wo der Gedanke des nero delitto den sonst sehr seltenen verminderten Septakkord auf den Plan ruft[3]. Auch seiner B dur-Arie geht ein Rezitativ von höchst affektvoller Harmonik voraus. Wenn endlich vor dem Quartett (9) Don Giovanni, nachdem er sich gefaßt hat, mit seiner Freundschaftsbeteuerung Donna Anna gegenüber immer weiter in die B-Tonarten hineintreibt, bis ihm Elvira emphatisch das Wort abschneidet[4], so ist das gleichfalls ein sehr wirksamer und sicher beabsichtigter Zug.

Daß die Ruhe der Bässe durch kleine bewegte Motive unterbrochen wird, kommt häufig vor, wenn auch nicht, wie im Figaro, auf längere Strecken. Die Minderzahl dient der Verstärkung des Affekts[5], die meisten haben die Bedeutung einer musikalischen Gebärde[6] oder bereiten einen besonderen Vorgang vor[7].

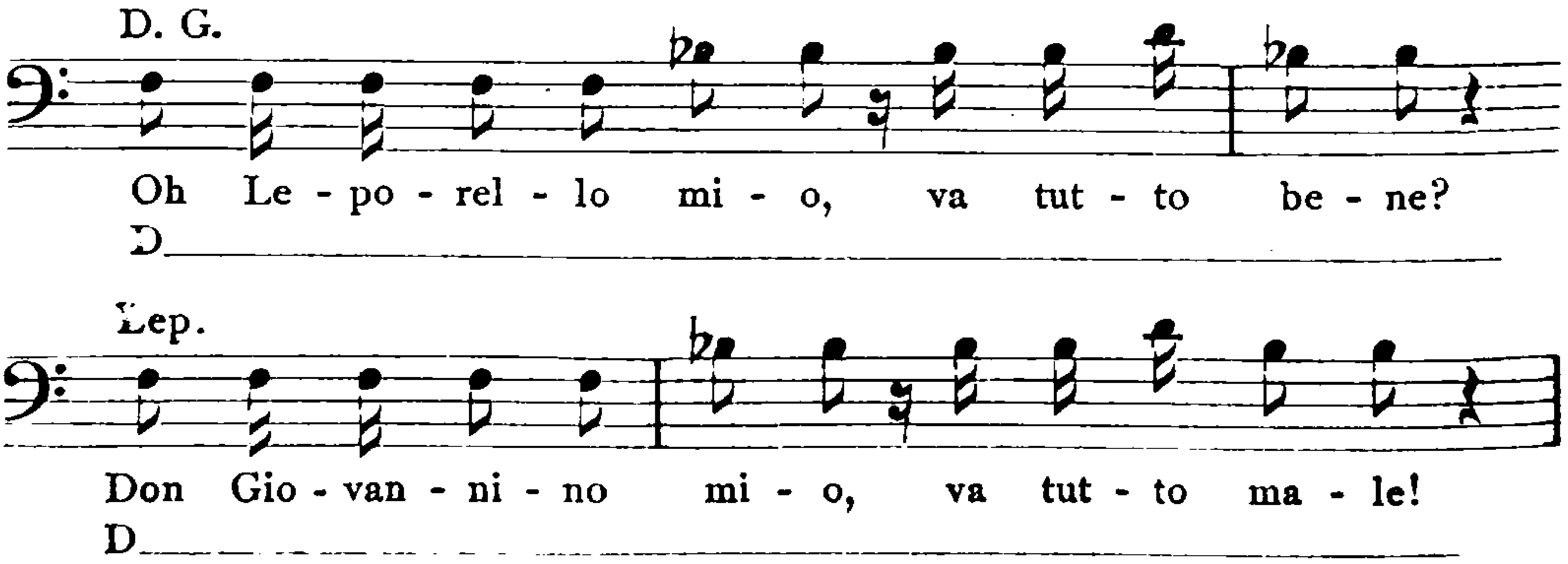
Alle diese Dinge beweisen, daß Mozart auch hier wieder innerhalb der durch den Stil des Seccos gezogenen Grenzen bestrebt war, die einzelnen Charaktere auseinanderzuhalten. Typisch dafür ist der Dialog zwischen Herr und Diener auf dem Kirchhof. Das sprudelt nur so heraus (die Sechzehntel überwiegen!), wie Bälle fliegen Rede und Gegenrede hin und her und weisen dabei deutlich auf das lebhafte Gebärdenspiel hin. Nur ab und zu mischt sich ein ironisch gefärbter, stärkerer Affekt ein, wie bei Don Giovannis Leporello mio caro. Don Giovanni hat überhaupt seine eigentümliche Art zu deklamieren, die ihn auch im Secco von den Übrigen scheidet. Er ist auch hier stets der Überlegene, mag er seine Herrennatur oder seine über-

[1] S. o. S. 366. [2] Part. S. 52, Syst. 3—7. [3] Part. S. 107, Syst. 2—3. [4] I 11 (S. 84, Syst. 5—7). [5] S. 52, Syst. 1. [6] S. 53, Syst. 7 (das Aufrollen des Registers), S. 205, 6 (Vorbereitung zum Ständchen). [7] S. 273, Syst. 2 (ehe Leporello die Inschrift am Sockel der Statue liest).

mütige Laune hervorkehren. Die dem Secco eigene Neigung, die syntaktisch wichtigen Wörter der Rede auf die Töne des zugrunde liegenden Akkords singen zu lassen, ist bei ihm ganz besonders ausgeprägt, vgl. den Anfang der genannten Szene:

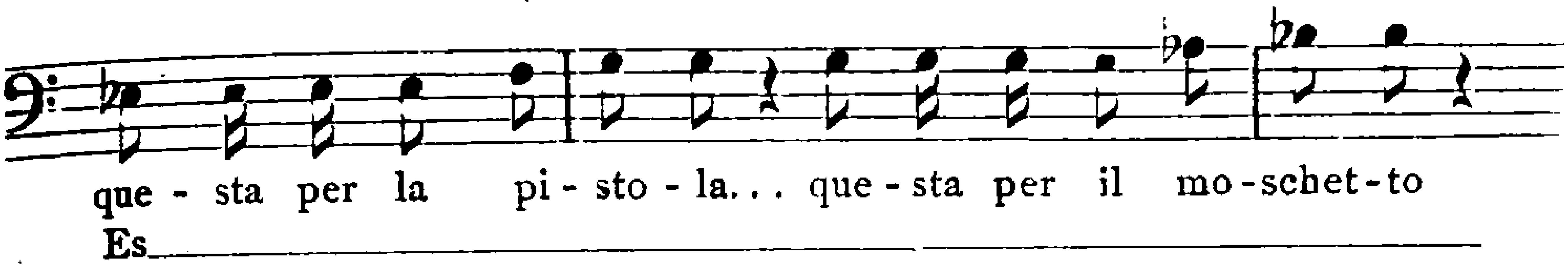


Diese einfache, man möchte fast sagen fanfarenhafte Melodie ist für Don Giovanni charakteristisch. Einmal wird sie sogar sehr ergötzlich von Leporello persifliert (I 15):

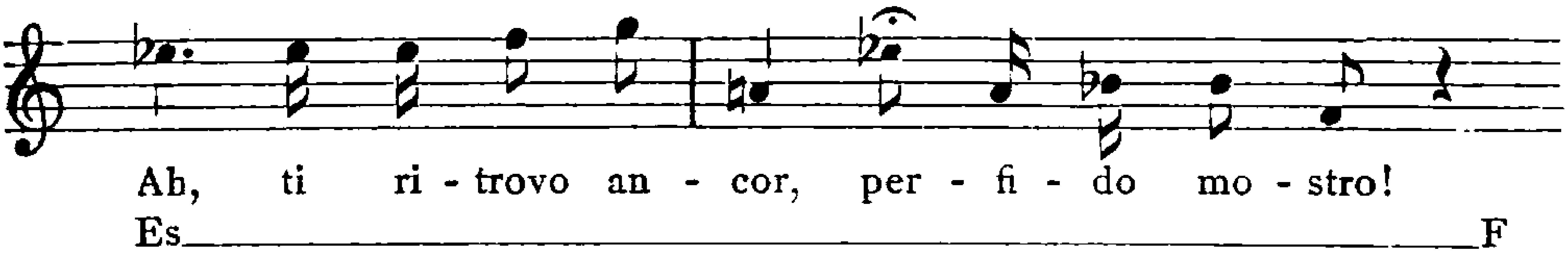


Auch rhythmisch geht es in Don Giovannis Reden besonders bestimmt und energisch zu; Daktylen und Anapäste herrschen vor, und

sehr drastisch wirkt es z. B., wenn bei der Durchprügelung Masettos die Partie:



gleich darauf eine Tonstufe höher wiederholt wird. Dem gegenüber greift Leporellos melodische Linie weit weniger aus, falls er sich nicht gerade als Herrn der Lage fühlt und seinen Gebieter zu kopieren versucht[1]. Auch rhythmisch hat seine Partie etwas Unruhiges, Plapperndes und bewegt sich mit Vorliebe in Sechzehnteln. Nur einmal, wenn er die Inschrift lesen muß, erhebt er sich zu einem starken Pathos. Von den Frauen hat Elvira im Secco die schärfste Charakteristik erhalten. Der harmonischen Führung entspricht die melodische, die sehr im Gegensatz zu Don Giovannis lapidarer Art ein weit komplizierteres, gewundeneres Gepräge trägt und hie und da unmittelbar an die Konzentik streift. Man vergleiche dazu den Beginn von I 12 mit dem Sprung und der Fermate:



In II 3 hat sie auf die Worte mio tesoro! sogar einen kleinen Seufzervorhalt[2]. Auch in ihrer vielgestaltigen, erregten Rhythmik kommt ihr leidenschaftliches Wesen immer wieder zum Ausdruck. Donna Annas Anteil am Secco ist überhaupt nicht groß, sie zieht das Akkompagnato und die voll musikalischen Formen vor. Dagegen kommt Don Ottavios gefühlvolles Wesen ganz deutlich auch im Secco zum Ausdruck, und ebenso hebt sich Zerlines naives Wesen fühlbar sowohl von Don Giovannis als von Masettos Art ab.

So tragen auch diese Partien das Ihre zur Geschlossenheit des Ganzen bei. Voraussetzung ist dabei freilich, wie immer, daß die Darsteller sich nicht allein vollständig in ihre Rollen eingelebt haben, sondern sich auch gründlich auf die „Aktion" verstehen. Es ist ja

[1] Das ist namentlich vor der Registerarie der Elvira gegenüber der Fall, s. Part. S. 53, Syst. 6–8. [2] S. 205, Syst. 3.

freilich richtig, daß das echt italienische Gewächs des Seccorezitativs sich niemals mit demselben Erfolg auf den Boden der deutschen Sprache wird versetzen lassen. Immerhin läßt sich aber bei richtiger Schulung doch bedeutend mehr erreichen, als durchschnittlich auch noch auf den modernen deutschen Bühnen geboten wird. Der früher beliebte Ersatz der Seccopartien durch gesprochenen Dialog aber kuriert das Übel im Stile des Doktor Eisenbart und ist mit Recht in neuerer Zeit fast allgemein aufgegeben worden.

Daß Mozart binnen Jahresfrist zwei Meisterwerke schaffen konnte, die, auf derselben geschichtlichen Grundlage erwachsen, ihrem Gehalt und ihren Zielen nach so himmelweit verschieden sind, wie Figaro und Don Giovanni, ist einer der glänzendsten Beweise für die Universalität seines Genius. Der Figaro entrollt ein trotz allen vorüberhuschenden Schatten im Grunde helles und daseinsfreudiges Weltbild, über dem außerdem noch der Schimmer der versinkenden Adelskultur schwebt, er schließt zugleich eine ganz bestimmte Phase in Mozarts äußerer und innerer Entwicklung ab, die ihren reinsten Ausdruck in den Klavierkonzerten gefunden hatte. Dem Don Giovanni dagegen gehen Werke wie die großen Streichquintette voraus, in denen sich der Schwerpunkt des Schaffens merklich vom aufnehmenden Teil, dem Publikum, auf den Schöpfer verschiebt. Das künstlerische Band mit der Außenwelt löst sich; mag auch die Arbeit auf Bestellung weitergehen, bei der Ausführung gewöhnt sich der Meister doch mehr und mehr daran, der inneren Stimme zu gehorchen. Es ist die Zeit, wo er außerdem, bereits leise kränkelnd, sich in sein Inneres zurückzieht und über allerhand Probleme nachdenkt. Mit Recht hat man in neuerer Zeit seinen letzten Brief an den Vater mit den Betrachtungen über den Tod zu der gleichzeitigen Komposition des Don Giovanni in innere Beziehung gebracht[1]. Nur muß man die Oper in dieser Hinsicht als gegensätzliche Ergänzung des Briefes betrachten. Dem Vater stellt Mozart den Tod als gütigen Freund des Menschen dar, während die Musik des Don Giovanni alle seine Schauer entfesselt. Man sieht deutlich, daß er damals Stunden erlebte, wo sich allen freimaurerischen Lehren zum Trotz die an der Sinnenwelt hängende, Göthe verwandte Seite seines Wesens regte.

Diese seelische Wandlung erklärt es zur Genüge, daß es ihm jetzt nicht mehr wie im Figaro darauf ankam, das Spiel der see-

[1] Lert S. 386. Schurig II 108.

lischen Kräfte, das sich in der menschlichen Tragikomödie vollzieht, mit lächelnder Ironie darzustellen. Was ihn nunmehr fesselt, ist das Schicksalshafte jenes Kräftespiels. So gelangt er dazu, alles ins Ungemeine zu erheben, alle Leidenschaften bis zum Zerspringen anzuspannen und sogar die übersinnlichen Mächte zu beschwören, mit denen er damals wohl in mancher stillen Stunde Zwiesprache gepflogen haben mag. Merkt man der Musik des Figaro die wärmende Freude ihres Schöpfers an, so entspringt die des Don Giovanni einer ungeheuren Energie, die nur ein Ziel kennt, ihren Stoff bis auf das Letzte zu erschöpfen. Man begreift wohl, daß sie die Zeitgenossen befremdete, ja abstieß. Diese Oper war wirklich keine „Belustigung" mehr, auch nicht im besseren Sinne, sondern hielt den Hörer mit ihren wohlberechneten, schneidenden Gegensätzen andauernd in fieberhafter Spannung. Die bis zum Erschrecken harte Deutlichkeit des Ausdrucks spricht allein schon aus der Instrumentation, die merklich von der des Figaro abweicht, noch mehr aber aus der Dynamik, die hier wie in keiner zweiten Mozartschen Oper den Hörer erbarmungslos zwischen den grellsten Gegensätzen hin und her schleudert und Übergänge kaum kennt. In grausiger Wildheit stürmt diese Musik über alle Höhen und Tiefen des menschlichen Schicksals weg; sie führt uns in eine Welt, deren düstere Erhabenheit den Herzschlag stocken macht, und gleich darauf in die eng umzirkte, trübe Sphäre des Alltags, die durch die Wahrheit der Schilderung sogar dessen Vertretern im Publikum ein Lächeln abzwingt. Mozarts Kunst, seine Gestalten beständig aufeinander zu beziehen und die von ihnen vertretenen Wirklichkeiten aneinander zu messen, feiert hier ihre höchsten Triumphe; sie offenbart sich ganz deutlich als die Hauptquelle seiner genialen Verschmelzung des Tragischen mit dem Komischen.

Bei allem diesem Streben nach Realistik kommt es aber niemals zu einer Vergewaltigung oder Veräußerlichung des musikalischen Ausdrucks. Viel wurde dem damaligen Hörer zugemutet, aber durchaus nichts Widermusikalisches. Mag die Form häufig auch mit einer Freiheit behandelt werden, die den damaligen Konservativen schwere Stunden bereitete, so kann doch von Formlosigkeit gerade bei Mozart am allerwenigsten die Rede sein. Er machte nur von dem natürlichen Rechte des Genies Gebrauch, für den neuen Inhalt seines Erlebens auch eine neue Form zu finden. Daß er sich dabei voll be-

wußt blieb, was in seiner Kunst notwendig und zweckmäßig war, versteht sich von selbst. Auch die fessellosesten Ausbrüche der Leidenschaft unterliegen bei ihm dem festen und sicheren Willen zu bilden und zu gestalten und die Natur in Kultur, in die höchste Kunst zu verwandeln. So gelang ihm ein Werk, das sich zu seinen Vorgängern verhält wie Göthes Faust zu den älteren Behandlungen der Sage. Die Frage, ob es zur tragischen oder komischen Oper gehöre, die den späteren Erklärern so viel Kopfzerbrechen machte, hat ihn selbst nie berührt. Sie ist überhaupt müßig, denn mag der Don Giovanni in seinem äußeren Stil auch noch so viel Berührungen mit der opera buffa haben, so ist er doch weit mehr geworden als das. Die Bausteine mögen dieselben sein, das Gebäude aber, das Mozart daraus errichtet hat, ist *sein* Werk, das Werk des Genies und damit ein Typus für sich, den in eine herkömmliche Schablone zwängen zu wollen vergebliche Mühe ist.

Teils die Verschiedenheit in der Grundauffassung, teils die bühnentechnischen Schwierigkeiten der Aufführung haben es verschuldet, daß diese Oper soviel „bearbeitet" worden ist wie wenig andere[1]. Einen Teil dieser Versuche, die den Schluß betreffen, haben wir bereits kennen gelernt, andere, die das Werk zu allerhand „wirksamen" Einlagen für das liebe Publikum benutzten, wie z. B. die *Schikanedersche* von 1792, die die volkstümliche Figur des Pilgers einführte, mögen nur nebenbei erwähnt werden[2]. Derlei Entgleisungen sind ja heute wohl endgültig überwunden. Ungelöst dagegen ist bis auf den heutigen Tag, wie beim Figaro, die schwierige Frage nach einer alle Ansprüche befriedigenden deutschen Übersetzung[3]. So ziemlich alle Versuche, die hierin gemacht wurden, sind zugleich mit mehr oder minder einschneidenden „Bearbeitungen" verbunden gewesen. Die ältesten Übersetzungen von *Schmieder*, *Spieß*, *Girzik*, *Neefe*

[1] Über die szenische Urgestalt der Oper vgl. besonders A. Schnerich, Wie sahen die ersten Vorstellungen von Mozarts Don Juan aus? ZIMG XII 101 ff. [2] S. o. S. 428, 441. Auch der Stuttgarter Toast im zweiten Finale (S. 450) gehört hierher. [3] Mozart selbst hat nach Lyser, Mozartalbum 1856, S. 86 einen Versuch gemacht, der aber nur Fragment geblieben ist. Lyser will das jetzt verschollene Autograph im Jahre 1834 gesehen haben und verwahrte sich später nachdrücklich gegen den Vorwurf der Mystifikation. Er kopierte es und veröffentlichte die vollständigen Nummern in der NZfM XXI 174 ff., XXII 133 ff. Man findet sie neu abgedruckt bei J[1] IV 757 ff. und Batka, W. A. Mozarts Gesammelte Poesien S. 42 ff.

und Schröder sind uns bereits begegnet[1]. Die erfolgreichste der früheren war die von Fr. Rochlitz, erschienen 1801 zu Leipzig, die auf Neefe und Schröder fußt und in ihrer Geschmacklosigkeit ein Musterbeispiel dafür ist, wie leicht man es in jener Zeit mit dem Übersetzen nahm[2]. Von den späteren seien noch genannt: die von W. Viol in Breslau 1858, A. v. Wolzogen in Schwerin 1860, Bernh. Gugler in Breslau und Franz Grandaur in München 1871[3]. Diese beiden sind die ersten, die nicht nur den sprachlichen Ausdruck zu heben, sondern auch dramatisch Ordnung und Logik wiederherzustellen suchten. Auf die Übersetzung von Karl Niese 1872 (für die Gesamtausgabe) folgte 1886 in Wien die bisher gelungenste von M. Kalbeck[4], der sich namentlich Don Ottavios anzunehmen gesucht hat. Kalbecks Übersetzung war angeregt durch den Zusammentritt einer Kommission deutscher Bühnenleiter unter dem Vorsitz von Perfalls-München, die sich zur Aufgabe setzte, einen authentischen Text der Oper für alle deutschen Bühnen herzustellen; Grandaurs Fassung sollte dabei zugrunde gelegt werden. Der Versuch hatte noch weniger Erfolg als der ähnliche im Jahre 1913; es scheint nun einmal unabwendbar, daß fast jede größere Bühne heutzutage ihre eigene Don Juan-Bearbeitung hat. In den neunziger Jahren folgte eine Reihe zum Teil glänzender Neuinszenierungen des Werkes, die alle Errungenschaften der modernen Technik ausnutzen, aber nicht im Sinne äußerer Spektakelwirkung, sondern mit dem Zwecke, die der älteren Aufführungspraxis noch anhaftenden bühnentechnischen Mängel zu beseitigen. Dafür wurde die 1896 zu München durch E. von Possart[5] und H. Levi geschaffene Neubearbeitung maßgebend. Sie ging auf die Prager Fassung zurück und verlegte das Ganze aus den großen Opernhäusern in den intimen Raum des Münchner Residenztheaters. Demgemäß wurde auch das Orchester auf den Bestand der Zeit Mozarts zurückgeführt und dagegen die Gesangspartien mit durchweg ersten Kräften besetzt. Ein besonderer Dienst aber wurde dem Werke durch die Lautenschlägersche Drehbühne geleistet, die die störenden langen Zwischenakte beseitigte und

[1] S. 428 ff. [2] Die Rezitative wurden seit 1845 meist in der gleichfalls ungehobelten Übersetzung von Joh. Ph. Sam. Schmidt gesungen. [3] Vgl. dazu Bulthaupt I 211 ff. [4] Mozarts Don Juan, Wien, Guttmann 1886. [5] Über die Neueinstudierung und Neuinszenierung des Mozartschen Don Giovanni, München, Bruckmann, 1896.

dadurch die Wirkung des Ganzen bedeutend steigerte. Die Grandaursche Übersetzung endlich wurde durch H. Levi einer gründlichen Revision unterzogen. Diese Münchner Bearbeitung hat das große Verdienst, das Werk dem alten Opernschlendrian entrückt[1] und das Stilgefühl den klassischen Opern gegenüber in den weitesten Kreisen geweckt und gestärkt zu haben. So kamen die reformatorischen Ideen R. Wagners mittelbar auch der Einstudierung der klassischen Oper zugute[2]. Eine völlig neue Übersetzung des Don Giovanni erschien 1904 von E. Heinemann. Sie hat mit der Levischen die Bühnen lange Zeit beherrscht, bis 1913 der Deutsche Bühnenverein ein Preisausschreiben erließ, dessen Ergebnis für alle deutschen Bühnen verbindlich sein sollte. Der Preis wurde der Übersetzung K. Scheidemantels in Dresden zuerkannt[3], indessen begegnete dieser Spruch sowohl bei der Kritik als bei einzelnen Bühnenleitern starkem Widerspruch, und zwar nicht mit Unrecht, da auch diese neueste Übersetzung keineswegs dem Ideal einer solchen entspricht. So sind wir nach wie vor auf Kompromisse angewiesen. Von den neuesten Inszenierungen haben die Stuttgarter (Gerhäuser) und die Leipziger (Lert) besonders von sich reden gemacht[4].

[1] Einen Vorläufer hatte sie in den Karlsruher Mozartaufführungen unter Ed. Devrient, der ebenfalls unter Ausmerzung aller späteren Zutaten auf die Originalgestalt zurückging und den Dialog durch Mozarts Secco ersetzte. [2] Wagner selbst sagt Ges. Schr. X 97: „Wie dürfte es uns beikommen, z. B. am Don Juan etwas ändern zu wollen — —? Fast jeder Opernregisseur nimmt sich einmal vor, den Don Juan zeitgemäß herzurichten, während jeder Verständige sich sagen sollte, daß nicht dies Werk unserer Zeit gemäß, sondern wir uns der Zeit des Don Juan gemäß umändern müßten, um mit Mozarts Schöpfung in Übereinstimmung zu geraten." [3] Im selben Jahr erschien auch A. Schurigs Versuch in seinem Mozart II 108 ff. [4] Beschrieben in den öfter zitierten Werken beider Autoren.

Die Zeit der drei großen Sinfonien

Don Giovanni verbesserte die äußere Lage seines Schöpfers so wenig wie Figaro. Im Gegenteil, die im Juni und Juli 1788 an Puchberg geschriebenen Briefe zeigen zur Genüge, daß es finanziell mehr und mehr mit ihm bergab ging[1]. Auch die Kompositionen weisen, so bedeutend sie zum Teil sind, das alte Bild auf: sie sind fast alle für den Unterricht oder sonstige äußere Anlässe geschrieben. Selbst die drei großen Sinfonien, die in drei Monaten des Sommers 1788 entstanden, waren für Subskriptionskonzerte bestimmt, die ursprünglich im Juni stattfinden sollten, dann aber immer weiter hinausgeschoben wurden und schließlich aller Wahrscheinlichkeit nach überhaupt nicht zustande gekommen sind[2]. Es entstanden in der Zeit von der ersten Aufführung des Don Giovanni bis zu dem Antritt der Reise nach Norddeutschland außer den bereits erwähnten[3] noch folgende Werke: drei Sinfonien in Esdur, Gmoll und Cdur (26. Juni, 25. Juli, 10. August, K.-V. 543, 550, 551, S. VIII. 39—41), das Divertimento für Violine, Viola und Violoncello in Esdur (27. September, K.-V. 563, S. XV. 4), drei Trios („Terzette") für Klavier, Violine und Violoncello in E-, C- und Gdur (22. Juni, 14. Juli und 27. Oktober, K.-V. 542, 548, 564, S. XVII. 9—11), das Adagio und die Bearbeitung der Cmoll-Fuge für zwei Klaviere für Streichquartett (22. Juni, K.-V. 546[4], S. XIV. 27), eine Violinsonate in Fdur (26. Juni, K.-V. 547, S. XVIII. 43) und eine Klaviersonate in Cdur (um dieselbe Zeit, K.-V. 545, S. XX. 15), beide „für Anfänger", eine Klaviersonate in Bdur (Februar 1789, K.-V. 570, S. XX. 16), die Canzonetta a 2 Soprani e Basso: Più non si trovano mit Begleitung von drei

---

[1] Zur Chronologie dieser Briefe vgl. Spitta, AMZ 1880, 402 ff., vgl. auch I 1025. [2] Spitta S. 417. I 1019. [3] S. o. S. 425 ff. [4] S. o. S. 127.

Bassetthörnern (16. Juli, K.-V. 549, S. VI. 41), die Arie Un bacio di mano in Anfossis Gelosie fortunate (Mai 1788 für Albertarelli, K.-V. 541, S. VI. 40), die deutsche Arie (verloren) „Ohne Zwang, aus eignem Triebe" (K.-V. 569) und endlich ein gleichfalls verlorenes Lied „Beim Auszug ins Feld" (11. August 1788, K.-V. 552)[1].

Für den, der in den Kunstwerken großer Meister lediglich den Niederschlag äußerer Lebensschicksale erblickt, muß die Esdur-Sinfonie mit ihrer gesunden, sich bis zum Übermut steigernden Daseinsfreude geradezu ein Rätsel sein, denn sie ist zwischen den beiden verzweifeltsten Briefen an Puchberg entstanden[2]. Wir sehen hier ganz deutlich, wie wenig die Welt der Phantasie, die Mozarts eigentliche Welt war, mit der Sphäre des Alltags und seinen Sorgen zu schaffen hatte. Es kam ihm nicht in den Sinn, die Not seines äußeren Lebens „in Musik zu setzen" und, wie der beliebte Ausdruck lautet, „sich von der Seele zu schreiben". Auch die Gmoll-Sinfonie hat damit nichts zu tun: die dunkeln Kräfte, die da am Werke sind, entstammen einer ganz anderen, höheren Wirklichkeit, als der des Alltags, und haben sein Inneres weit tiefer erschüttert, als jene.

Es ist schon oft bemerkt worden, daß sich die Esdur-Sinfonie nach ihrer formalen Struktur und, besonders im Finale, auch ihrem Geiste nach am meisten von den dreien mit J. Haydn berührt. Dabei darf indessen nicht die wichtigere Tatsache vergessen werden, daß das Werk bei aller Verwandtschaft die Eigenart Mozarts ganz unmißverständlich zum Ausdruck bringt, ja, daß der Prozeß der Annäherung an Haydn, der 1782 begonnen hatte, hier, soweit die Sinfonie in Frage kommt, zur vollen geistigen Selbständigkeit Mozarts geführt hat. Und zwar ist es der Mozart des Don Giovanni, der hier zu uns spricht, wie es in der vorhergehenden Ddur-Sinfonie der des Figaro gewesen war. Die Tonart Esdur entfaltet gleich zu Beginn, unterstützt von dem auch anderen Mozartschen Esdur-Stücken eigentümlichen, straff punktierten Rhythmus, die ganze dunkle Pracht, die für sie nach italienischem Vorbild bei Mozart charakteristisch ist.

---

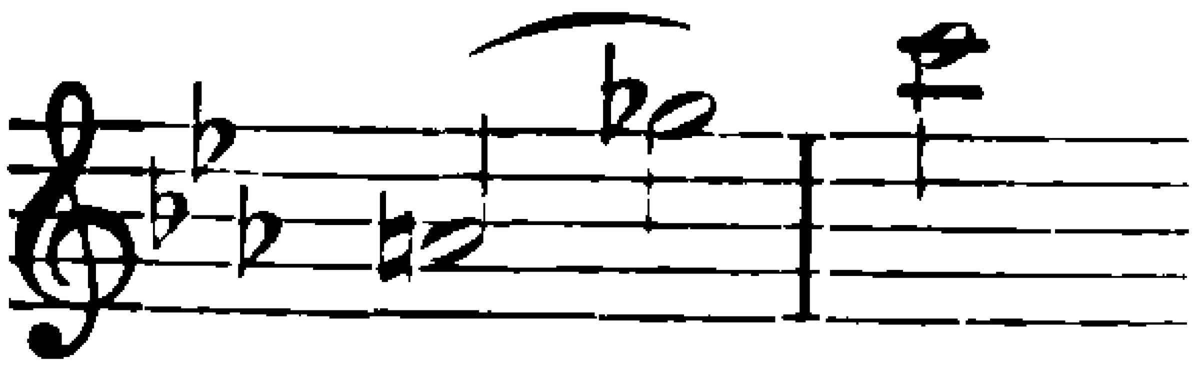
[1] Wien. Ztg. 1789, Nr. 69 Anh. sind angezeigt Frühlingslied und Kriegslied von Mozart. Auch der Marsch für Violine, Flöte, Viola, Horn und Cello (K.-V. 544) in Ddur, der in diese Zeit fällt, ist verschollen. [2] 17. und 27. Juni, B II 284 ff. Noch H. Kretzschmar, Führer I[4], S. 182 bemerkt: „Wenn wir sie als Ausdruck von Mozarts persönlicher Stimmung betrachten dürfen, so war die Zeit, wo er diese Sinfonie schrieb, eine sehr glückliche."

Dieses hochgestimmte, schwere Pathos hält das ganze Adagio fest und steigert es in seinem Verlauf bis ins Finstere und Unheimliche; dazwischen hinein mischen sich nach Mozarts Art kurze Augenblicke des Bangens und Zagens, die die ungewöhnliche Erscheinung im Menschenherzen hervorruft. Das sind zugleich die einzigen Stellen einer kantableren Melodik (auf eine ausgebildete Kantilene im Sinne früherer Einleitungen hat Mozart hier verzichtet); beide gemahnen zugleich deutlich an die Sphäre des Don Giovanni (T. 7—9 und 22 bis Schluß). Im übrigen bilden das einigende melodische Band die großen, schon auf Beethoven voraus weisenden Skalenmotive, die sich schließlich in der Gegenbewegung der Bässe zu wildem Trotz aufbäumen. Die eigentlichen Träger des Pathos in diesem Stücke sind aber Harmonik und Rhythmik. Jene strebt in energischem Stufenschritt des Basses auf den Dominantorgelpunkt los, kostet diesen mit echt Mozartschen, ineinandergleitenden Vorhaltsharmonien voll aus und wendet sich dann nochmals über die Tonika nach der Unterdominante, wobei der Weg abermals über schneidende Vorhaltsdissonanzen führt, um schließlich in jener unsäglich müden und resignierten Schlußpartie die Haupttonart wieder zu erreichen. Sie trägt den untrüglichen Stempel des Schöpfers des Don Giovanni. Fällt sie doch unmittelbar mit einem jähen Umschlag auch des Rhythmus zusammen. Denn dessen feierlich punktierter Gang hatte sich beim Eintritt des Orgelpunktes zu der energischen Form verschärft und mit ihr gleichsam das ganze innere Leben des Satzes an sich gezogen — eine der mächtigsten rhythmischen Wirkungen in Mozarts Instrumentalmusik. Nachdem er jedoch die Erregung bis auf den Ausbruch des 21. Taktes hinaufgetrieben hat, bricht er jäh ab und verstärkt so auf seine Art den tiefen Pessimismus, der das stolze Stück beschließt.

Der ungewöhnlichen Vorbereitung entspricht die Lösung im Allegro. Der wesentlich streng instrumentalen Einleitung folgt ein ganz auffallend gesangsmäßig gehaltenes Allegrothema, als sei die Annäherung an den Gesang das einzige Mittel, aus der drückenden Stimmung des Vorhergehenden herauszukommen. So hat Mozart das ihm von Jugend auf[2] vertraute „singende Allegro" hier besonders poetisch angewandt. Nicht als ob es ganz unvorbereitet käme: sein Be-

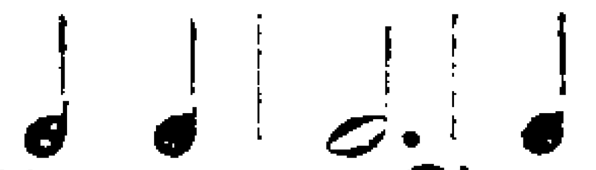
[1] I 809; auch das Klavierkonzert K.-V. 482 gehört hierher. [2] I 95.

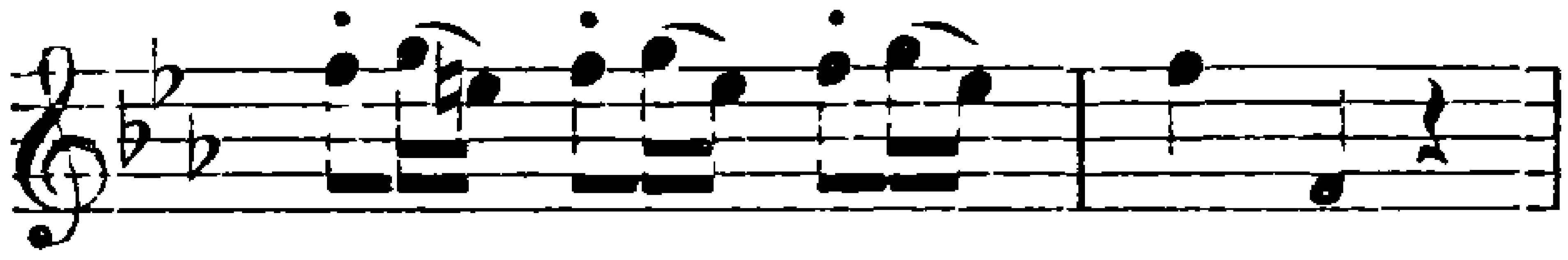
ginn ist schon in dem Flötenmotiv (T. 9 ff.) und besonders dem schattenhaften Motiv:



in T. 22 deutlich vorgebildet. Aber neu ist die Schärfe, mit der der Gesangscharakter des Themas betont, und die poetische Art, mit der es eingeführt wird. Die Melodie ist zunächst alles, die Harmonie wird nur ganz leicht angedeutet[1]. Ein besonders genialer und zugleich echt romantischer Einfall war es, dem Anfangsmotiv gleich seinen Nachhall in den Hörnern und dann in den Fagotten folgen und auch noch in die Fortsetzung des Themas hinein klingen zu lassen — ein solcher Allegrobeginn war damals bei keinem Sinfoniker, auch bei Haydn nicht, zu hören. Schon dieser romantische Anfang verbindet den Satz geistig mit dem Adagio, aber auch seinem ganzen Ausdruck nach ist das Thema alles eher als naiv heiter nach Haydns Art, sondern sentimentalisch im Schillerschen Sinne, der Träger einer aus übervollem Herzen quellenden Sehnsucht. Vollendet ist auch seine Gliederung: die von den Bläsern mit solcher Emphase festgehaltene Quinte b liegt genau in der Mitte der melodischen Linie, das erste Glied erhebt sich schwärmerisch bis zu dem g″ und sinkt dann in der weiblichen Klausel zur Terz des Dominantakkords herab, das zweite erreicht jene Quinte von oben statt von unten und antwortet weiterhin mit der von unten her eingeführten weiblichen Terzklausel des tonalen Dreiklangs, eine Korresponsion, die bei Mozart häufig vorkommt. Der zweite Teil der Periode greift den Rhythmus des Schlußgliedes ♩ ♩ | 𝅗𝅥 ♩ auf und steigert auf Grund dessen den Ausdruck melodisch, harmonisch und instrumental; zugleich wird das zweite Glied um einen Takt verkürzt. Die variierende Wiederholung des Themas ist gleichfalls außergewöhnlich: da beginnen plötzlich die Bässe jenen sehnsüchtigen Gesang anzustimmen, während der Nachhall nunmehr in Klarinetten und Flöten erfolgt! In der neuen, mit Chromatik reichlich durchsetzten Gegenmelodie der Geigen aber kommt die dem Hauptthema innewohnende elegische Stimmung unverhüllt

[1] Sie tritt immer nachträglich auf dem schlechten Taktteil hervor, wodurch der schwebende Charakter der Melodie besonders betont und jedes modisch-tändelnde Wesen von ihr ferngehalten wird. Man beachte auch, daß die Vorhalte mit Ausnahme des ersten ausharmonisiert werden.

zum Ausdruck; auch jetzt hat der Abschluß etwas Resigniertes und Fragendes. Da setzt das Haydnsche Tutti ein und nimmt die heroischen Töne der Einleitung auf; sogar die Geigenskalen erscheinen wieder. Vor allem aber wird die geschilderte Charakteristik der Tonart Es dur wieder scharf betont[1]. Mit unwirschem Pathos, nicht ohne einen Anklang an den lärmenden Festton der damaligen Zeit, zu dem besonders die Trommelbässe und die breit ausladenden Motive der Violinen beitragen, stürmt diese Partie daher, nachdrücklich in Es dur abschließend. Die folgende Übergangsgruppe wird von dem Skalenmotiv beherrscht, zu dem die Bläser ihre Akkorde in einem dem oben genannten verwandten Rhythmus  erklingen lassen. Sehr scharf, mit der für die Fortestellen des Satzes bezeichnenden Dreiklangsmelodik wird sodann die F dur-Harmonie betont. Nach den unisonen Schlußtakten:



hätte der frühere Mozart wohl das Seitenthema eintreten lassen. Hier aber sind ihm diese Schlußtakte so wichtig, daß er mit ihnen und dem oben erwähnten Bläserrhythmus das ganze Quintenintervall von f″ bis b′ herabsteigt und mit einem energischen Sforzato auf b′ abschließt. Die punktierte Halbe bildet aber nicht nur den Schluß des Vorhergehenden, sondern zugleich einen „Vorhang" des Folgenden. Dieses Seitenthema greift in natürlicher Reaktion wieder auf den Stimmungskreis des Hauptthemas zurück, nur ist der elegische Grundton zarter und intimer geworden. In dem Orgelpunkt wirkt zunächst noch die vorhergehende Erregung nach; darüber entfaltet sich das konzertierende Spiel der Geigen und Bläser mit seiner zarten, halb verschwiegenen Wehmut. Auch hier ist die Metrik besonders fesselnd. Denn die der zweiten Bläserantwort folgenden vier reinen Bläsertakte sind in eigentümlicher Weise sowohl mit dem Vorhergehenden, als mit dem Folgenden verbunden[2], das einen alten Mozartschen

---

[1] Das Dreiklangsmotiv mit der chromatisch ausgefüllten Terz am Schluß erscheint schon in der Violinsonate in Es dur (K.-V. 481) aus dem Jahre 1785 (1. Satz, Coda). [2] Der äußeren Gliederung nach gehören sie zum Folgenden als Vordersatz, der Nachsatz schwillt durch die Dehnung seines ersten Motivs auf fünf Takte an und wird außerdem durch die veränderte Modulation in steigerndem

Lieblingsgedanken wiederbringt[1]. Das ganze Seitenthema aber steht wie in einem besonderen Rahmen innerhalb des Ganzen, denn mit seiner Schlußnote stellt sich auch sofort der alte streitbare Ton wieder ein, der sich sogar früherer Motive bedient und die Themengruppe mit der oben angeführten Übergangspartie abschließt[2].

Die Durchführung, die bei weitem kürzeste der drei Sinfonien, ist zwar streng thematisch, geht aber mehr auf ein Aneinanderreihen der bisherigen Gegensätze auf engerem Raume, als auf ein tieferes Ausschöpfen ihres Gefühlsgehaltes aus. Gleich der Beginn ist typisch dafür. Er läßt zunächst jenes Übergangsthema kleinlaut in Gmoll nachhallen und sich dann ganz unvermittelt auf dem unerwarteten Sekundakkord von Asdur in erschreckendem Trotze emporrecken. Ebenso unverhofft, als wäre nichts geschehen, schaukelt sodann der schwärmerische Nachsatz des Seitenthemas heran, und zwar, von der Tonart Asdur abgesehen, in seiner Urform, nur seine Schlußphrase treibt mit ihrer gefühlsschwelgerischen Fortspinnung schließlich nach Emoll hinein, und kaum ist dies erreicht, da fährt plötzlich jenes unwirsche Übergangsthema wieder dazwischen und zwar im konzertierenden Wechselspiel zweier Orchester über einem Streichertremolo (Bässe, Blechbläser und Pauke gegen erste Geigen und Holzbläser). Seine Melodik strebt, wie in der Themengruppe, stufenweise nach abwärts und weist dabei in ihrer Linienführung auf den Schluß des vorhergehenden Seitenthemas hin (vgl. in den Flöten as‴ as‴ g‴ g‴ f‴ f‴ fis‴ g‴). Aber auch dieses Motiv behält seine Urgestalt und wird nicht etwa zerlegt. Das wichtigste ist sein unerwartetes Eintreten und die endgültige Wendung nach Emoll, die es bringt. Der streitbare Trotz, der dieser Tonart bei Mozart stets zu eigen ist, tritt deutlich hervor, er steigert sich in der folgenden, gleichfalls der Themengruppe entstammenden Partie geradewegs ins Dämonische, namentlich dadurch, daß er den Wechsel zwischen tonaler und Dominantharmonie plötzlich durch Unterdominantklänge (sogar mit der erniedrigten zweiten Stufe) unterbricht — der frühere Mozart hätte sich da wahrscheinlich mit einem lärmenden

Sinne wiederholt. Die Herausspinnung des ersten Nachsatzgliedes aus dem letzten Vordersatzglied ist bei Mozart nichts Seltenes, und ganz seiner bekannten Art entspricht die vollständig neue Gestaltung des zweiten Nachsatzgliedes. [1] S. oben S. 395 und I 468. [2] Nur das Baßmotiv des zweiten Taktes knüpft schon mit seiner Phrasierung an den vorletzten Takt des Seitenthemas an.

Halbschluß auf der Dominante von Cmoll begnügt und dann gleich die Reprise folgen lassen. Der reife dagegen hat dem Schluß der Durchführung denselben persönlichen Stempel aufgedrückt wie dem Anfang. Mit der für den ganzen Satz bezeichnenden elementaren Plötzlichkeit bricht er das schwere Pathos der Cmoll-Partie durch eine Generalpause jählings ab, drei Takte der Holzbläser auf ineinander gleitenden Septakkordharmonien mit herben Nonenvorhalten[1] — und wir stehen vor der Reprise. Die Einführung des Hauptthemas erfolgt also genau wie zu Anfang aus dem Adagio heraus durch eine gewaltige Steigerung, die noch im letzten Augenblick plötzlich in ihr Gegenteil umschlägt, und typisch Mozartisch ist beide Male die vielsagende Kürze dieser Übergangspartie. Die Reprise verläuft, von kleineren Varianten abgesehen, weit regelmäßiger als in den beiden folgenden Werken, und auch die knappe Coda, die abermals auf jene Skalengänge zurückgreift, dient nur der Bekräftigung der heroischen Seite des Satzes, die hier durch das Hervortreten der Blechbläser und Pauke einen besonders festlichen Glanz erhält.

Man hat die Sinfonie auf Grund dieses Satzes schon Mozarts Eroica genannt[2]. Allein abgesehen davon, daß dieser Titel die Durchführung eines Konfliktes voraussetzt, halten die sinnenden und elegischen Züge den heroischen doch die Wage, und vor allem ist für den Satz der schroffe Wechsel der Kontraste charakteristisch. Es gibt hier keinen regelmäßigen Gefühlsverlauf mit Übergängen, sondern nur impulsive Stimmungsumschläge, und deshalb könnte man das Werk mit weit größerem Recht Mozarts romantische Sinfonie nennen.

Das wird auch durch das Andante bestätigt. Es besteht aus zwei großen Teilen, denen dieselben drei Themenkomplexe zugrunde liegen; den Schluß bildet eine Coda mit dem Hauptthema. Dieses behauptet auch sonst insofern den Vorrang, als sich seine Hauptmotive auch in die übrigen Themen einschleichen und so dem Ganzen eine straffere Einheitlichkeit verleihen. Romantisch ist daran aber gleich der ganz ausgesprochene Asdur-Klang mit seinem verträumten Wesen. Es knüpft mit seinem Marschrhythmus an Haydnsche, überhaupt an österreichische Muster an, ist aber doch von Anfang an weit zarter

[1] Motivisch hängen diese drei Takte mit dem letzten Cmoll-Takt zusammen. Die Seufzer der Flöten setzen seine beiden letzten Viertel fort, die drei halben Noten der andern Bläser stellen jenen Takt in der Vergrößerung dar. [2] H. Kretzschmar, Führer I[4] 182.

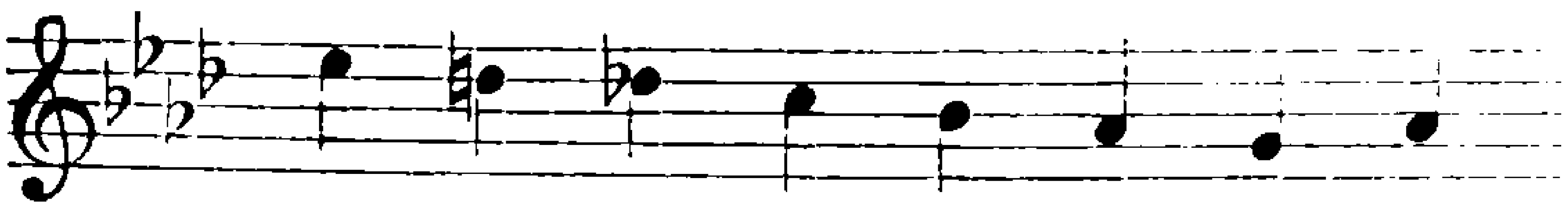
und intimer als sie. Der ganze Satz neigt überhaupt stark zur Kammermusik, und namentlich die Holzbläsergruppe ist mit einer wahrhaft klassischen Feinheit und Durchsichtigkeit behandelt. Charakteristisch ist für das Hauptthema das Fehlen aller empfindsamen Vorhalte in der Melodik; selbst die weiblichen Schlüsse des vierten und achten Taktes vermeiden die sonst hier üblichen schweren Vorhaltsharmonien und kadenzieren innerhalb der Stammakkorde. Das zweite Merkmal ist das starke Hervortreten der Kantilene und die Beschränkung der stützenden Harmonie auf das Allernotwendigste, die wir schon bei dem Hauptgedanken des Allegros fanden. Beides zusammen verleiht diesem Gebilde etwas Naiv-Rührendes und doch zugleich Vergeistigtes. So hat gleich nach dem frommen plagalen Anfang der Aufstieg der ersten Geige mit dem Schluß über der allein durch hohe Celli statt der Bässe gestützten, abermals plagal gefärbten Harmonie etwas Ätherisches, Verklärtes. Der Mittelsatz des Hauptthemas kombiniert über dem in den Bratschen leise hämmernden Orgelpunkt auf es' in genialer Weise die beiden Grundmotive der ersten Satzglieder miteinander. In dem Aufsteigen der Bässe liegt eine leise Spannung, aber sie findet in der schönen punktierten Kantilene der ersten Geige eine Lösung im Sinne zarten Glücksgefühls. Nun folgt die Wiederholung des Anfangs, aber in seinem zweiten Teil stellt sich plötzlich, ein letzter Nachhall des alten beliebten Wechsels zwischen Dur und Moll und zugleich ein Vorklang Schuberts, das trübe As moll ein, das freilich gleich darauf durch einen Aufschwung von wundervoller Schwärmerei wieder gebannt wird.

Wiederum taucht ein Übergangsmotiv von lakonischer Kürze in den Bläsern auf, das man zunächst nur als Verbindungsglied empfindet, bis es sich später als der dritte Hauptgedanke des Satzes herausstellt. Zunächst bringt freilich das zweite Thema in F moll einen Ausbruch desselben leidenschaftlichen Wesens, dem wir schon im ersten Satze begegneten, aber noch durch echt Mozartsche Mittel, wie Schleifermotive und Synkopenbegleitung, verschärft. Mit großer Energie wird schließlich B dur erreicht, da erscheint plötzlich der Beginn des zweiten Teils des Hauptsatzes wieder, aber mit völlig vertauschten Rollen: der Orgelpunkt ist in die Geigen hinaufgewandert, das Hauptmotiv in Klarinetten und Fagotte, die Antwort dagegen in die Bässe. Und diesmal führt die geheime Spannung nicht zur Befreiung, sondern zu einem neuen Ausbruch des Pathos, bei dem besonders das im

Basse festgehaltene zweite Themenmotiv sich durch seine Dissonanzen als Hauptstörer des Friedens erweist. Denn die Harmonik wird hier im Gegensatz zum Hauptthema von den Bläsern in gestoßenen Sechzehnteln[1] scharf betont. Erst im Munde der Geigen gewinnt jenes Motiv seinen schwebenden Charakter zurück und zwar in einer Partie, die ganz auffallend an Takt 7—8 des einleitenden Adagios erinnert. Noch scheint die Stimmung zu erregt, als daß das Hauptthema eintreten könnte. Deshalb greift Mozart auf jenes Übergangsthema der Bläser zurück, das das zweite Thema eingeführt hatte. Fest auf dem Orgelpunkt auf Es ruhend, sehr wirksam mit einer Dissonanz eingeführt und imitatorisch von den Fagotten bis zu den Flöten aufsteigend, ist es vorzüglich geeignet, das vorangehende Pathos abzudämpfen und in die verträumte Stimmung des Anfangs zurückzuleiten. Psychologisch besonders fein ist dabei der Ausdruck kräftiger Zuversicht nach vier Takten in den Streichern, gleichsam das erste Ergebnis des Eintritts der neuen Erscheinung. Dann gleiten wir mit demselben Thema auf ausgesprochen Mozartschen Orgelpunktharmonien ins Hauptthema zurück. Diese Wiederholung zeigt dieselbe kontrapunktische Variation, die wir schon in der Figaroouvertüre antrafen, und zwar treten die neuen Gegenmelodien, die das Thema aus sich herauslockt, in den Streichern auf, wenn die Bläser das Thema haben, und umgekehrt. So entfaltet sich ein reich gesteigertes Leben, das den romantischen Gehalt des Themas sowohl nach der Seite des sehnsüchtig Schwärmerischen als des Pittoresken steigert. Das hat nun aber eine höchst bedeutsame Erweiterung des Schlusses zur Folge. Das As moll des Themas bleibt jetzt nicht mehr bloße Episode, wie vorher, sondern führt in den Bläsern nach H dur (Ces dur) hinüber und weiterhin zu dem nunmehr ohne Vorbereitung in H moll (Ces moll) eintretenden zweiten Thema[2]. Auch dieses erfährt eine erhebliche harmonische Steigerung; die weitere Entwickelung dagegen vollzieht sich, von einzelnen Varianten und der veränderten Modulationsordnung abgesehen, dem Vorhergehenden entsprechend. Auch das dritte Thema wird nur am Schlusse durch eine schöne thematische Zwiesprache der Streicher und Bläser erweitert. Dann macht das Hauptthema als Coda den

[1] Sie setzen damit den vorhergehenden Orgelpunkt fort. Die Akkordfolge ist die bei Mozart sehr häufige $\substack{6\\4}$ $\substack{5\\3}$ $\substack{6\\5}$ $\substack{5\\3}$ mit stufenweise absteigendem Baß. [2] Ces moll ist die Tonart der kleinen Oberterz von As, wie vorher F moll die der kleinen Unterterz.

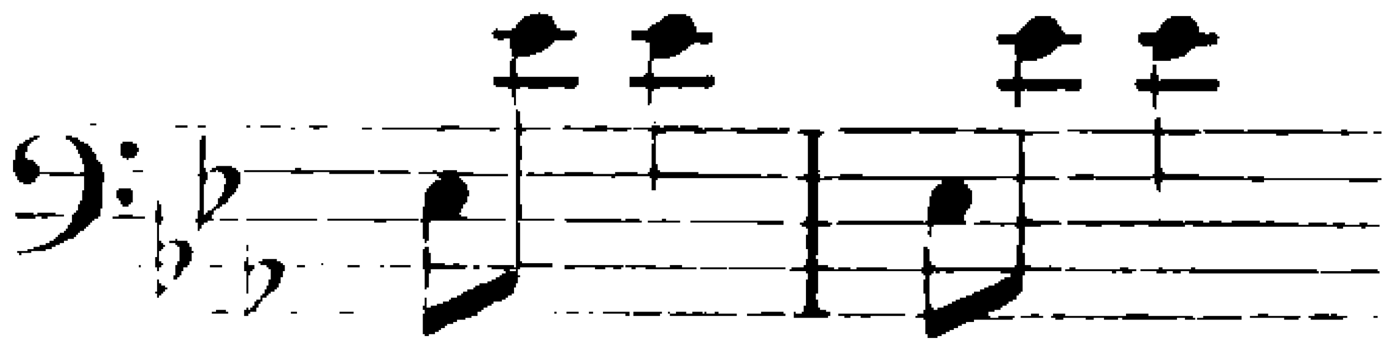
Beschluß. Moduliert wird jetzt nicht mehr, wohl aber erhält diese dritte Variation durch die echt Mozartsche, chromatisch herabsinkende Melodielinie:



etwas müde Resigniertes, dessen Eindruck auch durch den etwas krampfhaften Aufschwung der letzten Takte nicht abgeschwächt wird; es gemahnt fühlbar an den Schluß des ersten Adagios.

Das Menuett, das übrigens im Gegensatz zu den Streichquartetten in allen drei Sinfonien an dritter Stelle steht, greift mit seinem Anfang wieder auf den heroisch-festlichen Ton des ersten Satzes zurück[1], vergißt aber daneben in seinem Nachsatz auch dessen zarte Grazie nicht. Der Bau ist streng symmetrisch tanzmäßig. Wie der Hauptsatz nach altem Wiener Brauch den Geigenklang mit großer Wirkung ausnützt, so bringt das Trio ein Bläseridyll nach Haydns Vorbild, und zwar „eines der lieblichsten, die musikalisch gedichtet worden sind"[2]. Die Klarinette stimmt dabei ein Thema an, das Mozart später auch dem Andante der C dur-Sinfonie zugrunde gelegt hat; entzückend sind die kleinen Echos, in denen ihr beim Phrasenschluß die Flöte das Wort vom Munde nimmt.

Das Menuett hat den Weg für die ausgelassene Stimmung des Finales freigemacht. Es steht von allen großen Sinfoniesätzen Mozarts Haydn am nächsten, nicht allein seinem Übermut, sondern auch seinem einheitlichen Bau nach, der den ganzen Satz aus dem einzigen Hauptthema herausspinnt und auf alle Nebenthemen verzichtet. Auch der Beginn mit den beiden Geigen allein und dem folgenden Tutti ist Haydnsch; es war das übrigens ein Effekt, durch den Mozart schon in Paris sein Publikum mit Erfolg zu packen gesucht hatte[3]. Dann folgen die für die ganze Sinfonie charakteristischen schwirrenden Geigenfiguren auf gebrochenen Dreiklängen; sie erhalten aber jetzt einen besonders launigen Zug durch die lustig hüpfenden Bässe:



[1] Auch die Akkordpassagen hat es mit ihm gemein. [2] Kretzschmar, Führer, S. 183. [3] I 735, vgl. B I 202.

Wie im ersten Satze wird auch hier der Abschluß auf der Dominante scharf markiert, zum Schluß sogar durch den Fanfarenrhythmus , der später noch eine Rolle spielt. Dann erscheint statt des Seitenthemas das Hauptthema wieder. Aber schon das zweite Motiv wird den Streichern von den Bläsern abgenommen, so daß jene wie überrascht den Anschluß verpassen und nach einem vergeblichen Versuch, ihn nachträglich noch zu erreichen, das Thema zu einem ganz anderen Schluß führen — das Ganze ist durch den unverhofften Eingriff von vier auf sechs Takte angewachsen. Bei der Wiederholung ist der Verlauf nicht besser; im Gegenteil, durch die üble Laune der Streicher mit ihrem Moll und ihrem gleich enharmonisch in h umgedeuteten ces kommt in der Fismoll-Partie eine merkliche Spannung zwischen beiden Gruppen zustande: zu den schweren Streichersynkopen tummeln sich Fagott und Flöte in vergnüglichem Wechselspiel auf Grund des ersten Themamotivs. Aber mit der Rückkehr nach Bdur kehrt auch die Eintracht zurück (jener Fanfarenrhythmus spielt dabei eine wichtige Rolle), und mit festlichem Glanz, unter Terzentriller und Paukenwirbel, drängt alles zum Abschluß auf dieser Tonart hin. Aber er wird nochmals durch ein höchst witziges Intermezzo der drei Holzbläsersolisten mit dem Themabeginn verzögert — es ist, als leisteten sich hier drei gut gelaunte Gesellen noch ein paar besondere Purzelbäume. Dann erst erscheint eine weitere Variante des Hauptthemas als Schlußgruppe, jetzt in ganz offenkundige Jahrmarktsklänge Haydnschen Geistes eingekleidet, mit Dudelsackbrummen und Schnurren der gesamten Streicher[1]; man sieht: bei diesem ausgelassenen Feste kommt jede Art von Humor zu ihrem Rechte. Die Durchführung beginnt zunächst wieder mit einem jener überraschenden Rucke mit Generalpause, wo der Komponist plötzlich ein neues Blatt aufzuschlagen scheint. Dann taucht das Hauptthema in seiner Urform, nur in Asdur auf. Aber schon im vierten Takt beginnt es zu stocken, und gleich darauf stehen wir vermöge einer neuen enharmonischen Umdeutung mitten in Edur drin. Damit beginnt die eigentliche Durchführung, die, wie stets in diesen Sinfonien, kontrapunktisch gehalten ist. Zuerst handelt es sich um eine imitatorische Zwiesprache zwischen erster Geige und Baß über dem neuen, nach-

[1] Dieses Schnurren ist mit dem vorhergehenden Terzentriller verwandt, während die Bläserphrase darüber ihre Wurzel im dritten und vierten Thematakt hat.

schlagenden Rhythmus der Bläser , dann in scharfen Engführungen der Streicher untereinander, über denen die Bläser einen neuen, mit dem Anfang des Gmoll-Quintetts verwandten Gedanken anstimmen. Das Ergebnis ist ein schwerer Halbschluß auf Cmoll, wie zu Beginn der Durchführung und wie im ersten Satz des Werkes[1]. Aber diesmal erfolgt der Rückgang in die Reprise nicht mit der drangvollen Kürze wie dort, sondern vermittelst einer Partie, die zu den poetischsten Einfällen der ganzen Sinfonie gehört. Denn hier bricht in dem verträumten Gesang der drei Bläser noch einmal der sehnsüchtige, romantische Geist der Sinfonie hindurch; wie ein Kobold umschwirrt das Hauptmotiv immer wieder das zarte Gebilde[2]. So gleiten wir ganz unversehens in das heimlich flüsternde Treiben des Anfangs zurück, in das sich jetzt auch gleich einige Solobläser mischen. Die Reprise verläuft mit kleinen Varianten wiederum regelmäßig, und auch die Coda hat wie im ersten Satz die Aufgabe, die frohe Feststimmung breit ausklingen zu lassen. Nur der Schluß bringt noch eine Überraschung: statt der typischen Schlußakkorde fegt das Hauptmotiv noch zweimal wie ein Wirbelwind über die Szene, ein Effekt, an dem Haydn sicher seine besondere Freude gehabt hat[3].

Daß der Gefühlsgehalt dieser Sinfonie ganz wesentlich mit durch ihren äußeren Klangreiz bestimmt wird, ist oft bemerkt worden. Sie ist die einzige von den dreien, die von Hause aus Klarinetten statt der Oboen verlangt. Schon das verleiht ihrem Klangkolorit ein weiches, schwellendes Gepräge. Vor allem aber ist sie ein besonders schönes Beispiel für die Orchestrationskunst der klassischen Wiener Epoche, die in starkem Gegensatz zu der Streicher und Bläser als gleichberechtigte Faktoren behandelnden und verschmelzenden Mannheimer Art auf eine feinere und individuellere Durchbildung der Holzbläsergruppe ausging. Es ist bereits gezeigt worden, daß viele Partien dieser Sinfonie, darunter das ganze Andante, der Kammermusik weit näher stehen als der Orchestermusik, und Mozart geht darin hier fast

[1] Diese Verwandtschaft in der Modulationsordnung der beiden Ecksätze zeigt sich gleich in der entschiedenen Wendung nach Asdur am Anfang. [2] Auch die baßführenden Celli sind charakteristisch. [3] Nägeli, Vorl. S. 158 fand diesen Schluß „so stillos unschließend, so abschnappend, daß der unbefangene Hörer nicht weiß, wie ihm geschieht". Die Sinfonie erhielt später, unbekannt durch wen, die unpassende Benennung „Schwanengesang". Poetisierende Urteile der Romantik vgl. bei E. T. A. Hoffmann, Phantasiestücke I 4, ein Gedicht A. Apels über die Sinfonie, AMZ VIII 453 f. Vgl. Ludwig Bauers Schriften, S. 471.

noch weiter als Haydn. So sehr er sich mithin in seinen früheren Jahren, und zwar in der Klaviermusik noch mehr als in der Orchestermusik, den Mannheimern verpflichtet fühlte, in der Orchesterbehandlung finden wir ihn mehr und mehr auf der Wiener Seite. Das lehrt der Vergleich mit der gleichzeitigen Mannheimer Sinfonik so deutlich wie nur möglich.

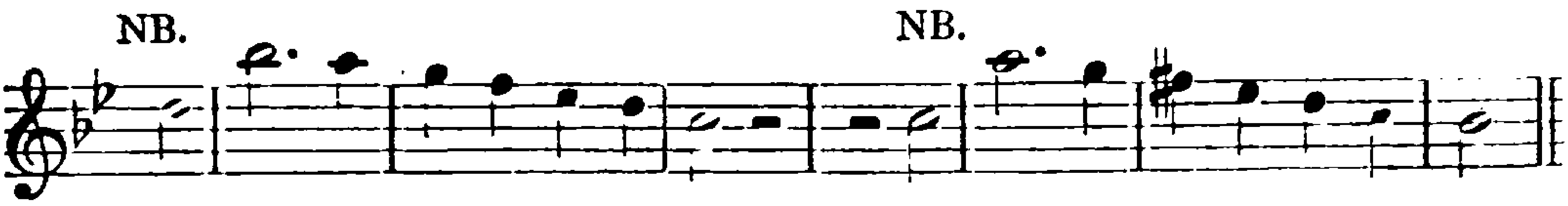
Auch in der G moll-Sinfonie hängt die Wahl der Instrumente aufs engste mit dem allgemeinen Empfindungsgehalt zusammen. Sie ersetzt die Klarinetten durch Oboen und verzichtet auf Trompeten und Pauken. Erst für eine spätere Aufführung arbeitete Mozart die ursprünglichen Oboenstimmen auf einem besonderen Blatte um und verteilte deren Part auf Klarinetten und Oboen oder auch auf beide zusammen, anscheinend um dem Klang mehr Fülle zu geben. Nur im Menuett blieb die ursprüngliche Fassung stehen. Von dem für das ganze Stück so charakteristischen herben Oboenklang ist dabei, wie man ruhig zugestehen darf, viel verloren gegangen.

Schärfere Gegensätze als zwischen diesen beiden Sinfonien gibt es in Mozarts Instrumentalwerken nicht zum zweiten Male. Die finstere, pessimistische Stimmung, die das G moll-Klavierquartett in seinem ersten Satze angeschlagen und dann das Streichquintett in gesteigertem Grade aufgenommen hatte, kostet diese Sinfonie bis zum letzten, bitteren Ende aus. Die Zeitgenossen haben diesen Charakter denn auch, wenngleich gelegentlich mit recht gemischten Gefühlen, sofort erfaßt, während es für den Wandel der Anschauungen über Mozart in der Romantik sehr bezeichnend ist, daß man das Werk zumeist als anmutig und heiter, ja sogar als unbedeutend empfand[1]. Erst in

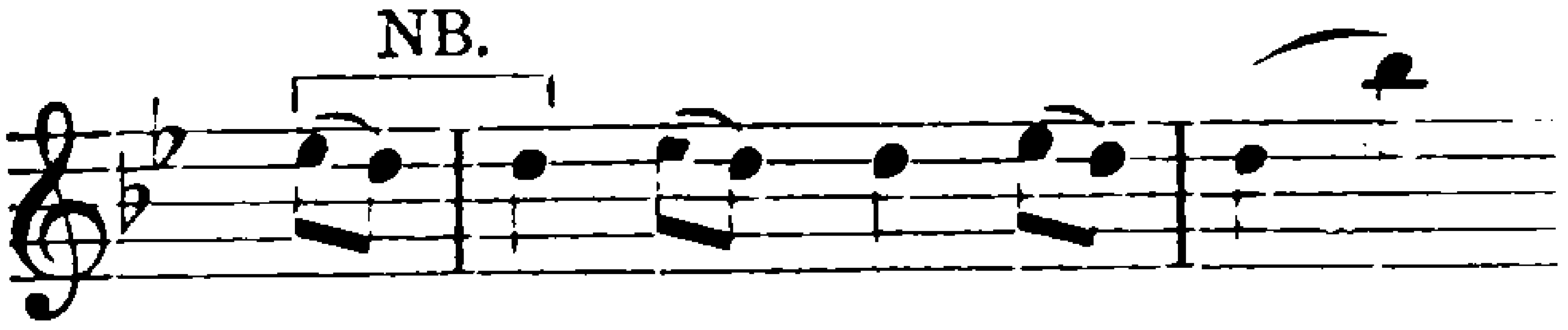
[1] So bezeichnet H. Hirschbach, NZfM VIII 190 „diese sogenannte Sinfonie" als ein „weder durch Erfindung noch durch Arbeit hervorragendes, gewöhnliches mildes Musikstück, das zu schreiben (wenn man alle tieferen Anforderungen unserer Zeit beiseite setzt) durchaus nicht so schwer fallen müßte, und das Beethoven wahrscheinlich nicht für ein so großes Meisterwerk gehalten hat". Aber auch R. Schumann offenbart den Unterschied zwischen Einst und Jetzt besonders deutlich, wenn er D. F. Schubarts Tonartenästhetik kritisiert: „In G moll findet er (Schubart) Misvergnügen, Unbehaglichkeit, Zerren an einem unglücklichen Plan, mismutiges Nagen am Gebiß. Nun vergleiche man die Mozartsche G moll-Sinfonie, diese griechisch schwebende Grazie .... und sehe zu!" Ges. Schr., 5. Aufl. (Kreisig) I 105. Noch der schwäbische Theologe Chr. Palmer findet (Evang. Hymnologie 1865, S. 246) in der Sinfonie nichts als „Lust und Leben". Es ist dieselbe Romantik, die Beethoven zum „Titanen" gestempelt hat, obgleich seine Kunst weit mehr ist als Titanismus!

neuerer Zeit ist diese Auffassung, die natürlich auch den Vortrag entscheidend bestimmt hat, wieder im Sinne Mozarts und seiner Zeit berichtigt worden[1].

Die Sinfonie beginnt ohne Einleitung, nur mit einem Takt vorweg genommener Begleitung. Das Thema folgt zunächst einem jener Zeit sehr vertrauten melodischen Typus[2], den die Zauberflöte später besonders durchgebildet hat:



Aber es dehnt erstens die Auftakte (NB.) auf das Dreifache, ohne daß sie freilich ihren Charakter als Auftakte verlören — denn der Hauptiktus ruht nach wie vor auf dem dritten und siebenten Takt des Themas — und bringt zweitens im Zusammenhang damit die hohe Note des Sextensprungs auf den schlechten Taktteil. Wird dadurch schon jenem Typus viel von seiner ursprünglichen Lebensenergie genommen, so wird diese Wandlung noch dadurch gesteigert, daß jener gedehnte Auftakt rhythmisch und melodisch differenziert wird:

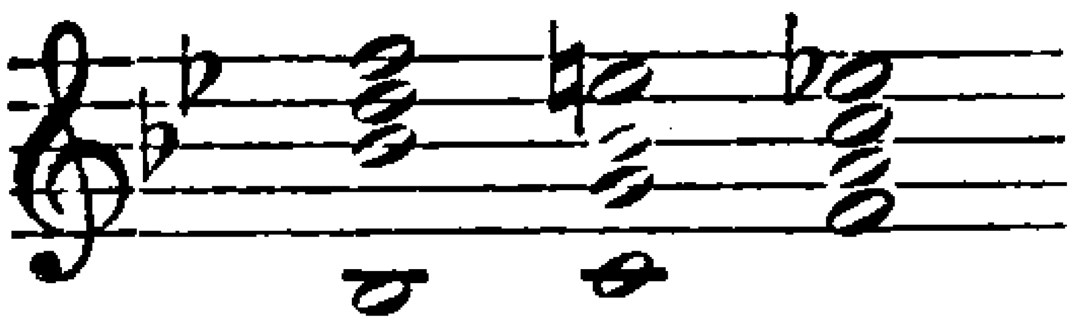


melodisch durch das schwere Seufzermotiv NB., rhythmisch durch dessen anapästischen Charakter, dessen vorwärts treibende Kraft in dieser Umgebung freilich nichts Lebenbejahendes hat, sondern von Anfang an einen Zug der Unruhe und Spannung hineinbringt. Auch die durchlaufenden weiblichen Kadenzen sind charakteristisch. Das Thema zeigt denselben breiten Wurf wie das entsprechende der Esdur-Sinfonie[3]. Nur weist der zweite Teil seines Vordersatzes eine ganz erhebliche Steigerung seines Affekts auf, verursacht durch die metrische Erweiterung und die scharfe Markierung des Dominanthalbschlusses: hier bricht die bisher nur mühsam zurückgehaltene Leidenschaft mit unverhüllter Wildheit hervor. Der Nachsatz des Themas wird schon nach seiner ersten Gruppe durch die äußerst streitbare Übergangsgruppe

---

[1] Vgl. Kretzschmar, Führer, S. 184 f. [2] I 927. [3] Vgl. W. Fischer in Adlers Stud. z. Musikw. 3. Heft, S. 54 f.

des Tuttis unterbrochen. Wir stehen bereits in Bdur, der Tonart des Seitenthemas. Aber dieses muß erst erstritten werden. So wird Bdur zur Unterdominante von Fdur umgedeutet, und die harmonische Entwicklung dieser Gruppe verläuft innerhalb Fdur in der gewohnten Folge IV–V–I, nur daß das schließende Fdur alsbald selbst wieder Dominantkraft erhält. Ideell schwebt somit über der ganzen Partie die Harmoniefolge:

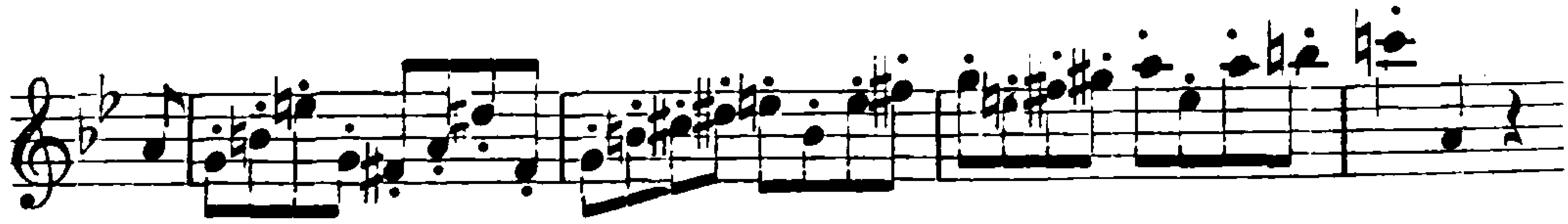


die dann im Seitenthema gleichsam körperlich in die Erscheinung tritt. Es ringt sich also in dieser Gruppe, die alles eher als ein bloß mechanisches Verbindungsglied ist, dieses bestimmte Seitenthema als eine im Wesen des Ganzen liegende Forderung los, und auch die beredte Ganztaktpause ist nicht zufällig: wer musikalischen Erlebens überhaupt fähig ist, wird während dieses plötzlichen Schweigens unbedingt eine Stimmung in sich anklingen fühlen, die ihn den Eintritt des Seitenthemas als notwendig empfinden läßt. Seiner Einkleidung nach ist dieses Thema ein besonders schönes Beispiel für das erwähnte klassische Verhältnis zwischen Streichern und Bläsern. Ja, das gegenseitige Konzertieren führt hier bereits zur modernen, „durchbrochenen" Arbeit, d. h. zur Verteilung desselben Themas auf verschiedene Instrumentengruppen. Seinem Charakter nach aber dämpft es die Erregung des Hauptthemas zu rührender Klage ab. Freilich währt diese Beschaulichkeit nur kurz. Die Durchführung geht überhaupt nicht darauf ein, und wie der Gedanke dann in der Reprise wieder heranschwebt, da nimmt er innerhalb der düsteren Gmoll-Stimmung das Gepräge tiefster Resignation an, ein ergreifender Beleg für den tiefen menschlichen Gehalt, den dieser Satz birgt. Eine geniale Schöpferkraft offenbart sich auch in der Schlußerweiterung des Themas mit ihrem verträumten Hinabtauchen nach Asdur, das freilich gleich bei der Rückkehr nach Bdur die natürliche Reaktion aus sich gebiert[1]. Der Schluß der Themengruppe gehört wieder dem

[1] Nur das Unisono:

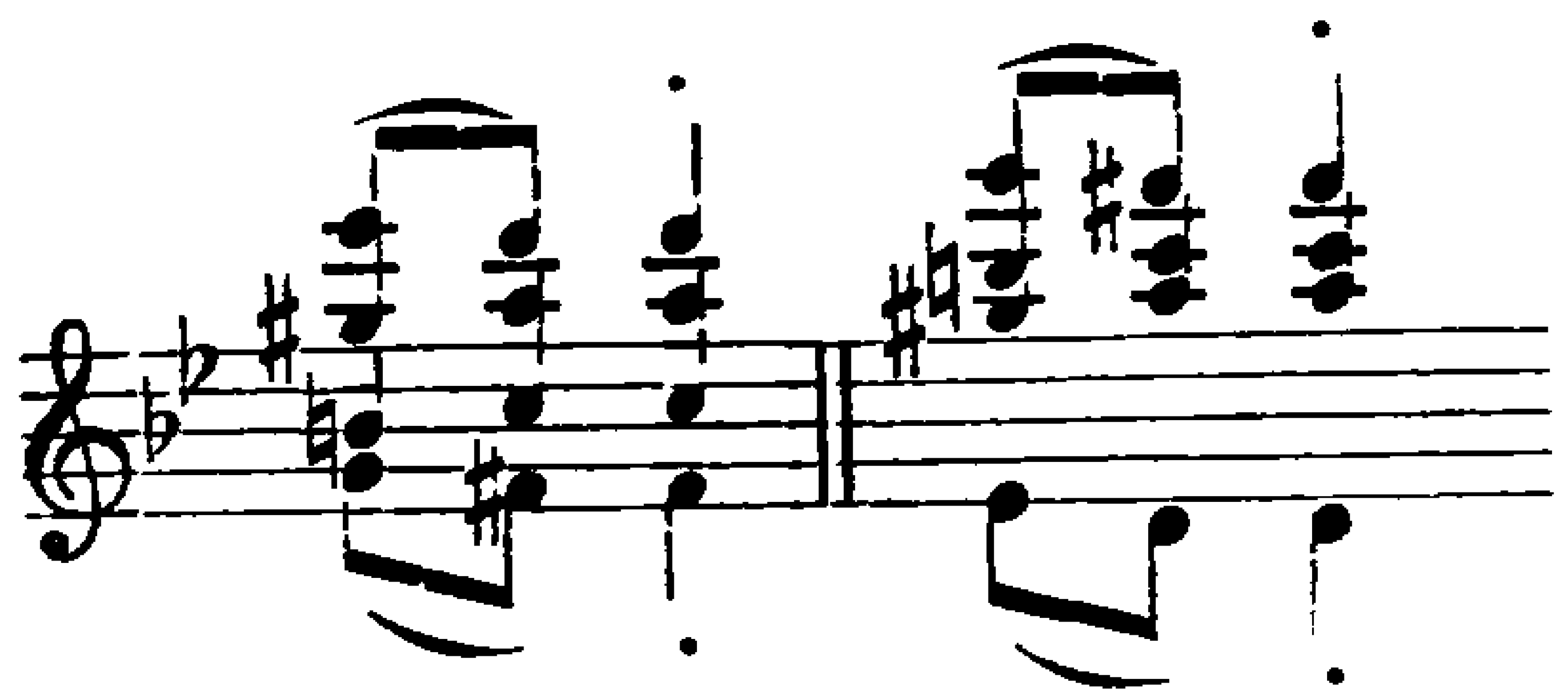
hängt mit der Chromatik des Seitenthemas zusammen.

Hauptthema, an dessen Seufzermotiv die Bläser in imitatorischem Spiel haften bleiben, während sich aus den Streichern, gleichfalls imitatorisch, ein schwerer, stöhnender Seufzer losringt. Mit unwirschem Trotz wird auch diese intimere Partie und damit die Themengruppe abgeschlossen. Die Wiederholung aller dieser Themen geschieht stets mit Vertauschung der Orchestergruppen oder, wie beim letzten, im doppelten Kontrapunkt, der jetzt auch in der Durchführung eine wichtige Rolle spielt. Sie unterscheidet sich von allen anderen dadurch, daß sie vom Hauptthema überhaupt nicht loskommt und das in ihm gegebene Erlebnis nach allen Seiten auskostet, statt wie in der Es dur-Sinfonie sich dem Wechsel der einzelnen Stimmungen hinzugeben. Nach Mozarts Art beginnt sie mit einem ebenso überraschenden wie lakonischen Übergang, der uns anscheinend plötzlich, aber doch durch das Vorhergehende innerlich wohl gerechtfertigt, nach dem entfernten, „heißen" Fis moll führt. Vom Hauptthema kommen von jetzt ab nur die ersten acht Takte zu Wort; in seltsamer Schwüle senkt sich dieses Gebilde stufenweise nach abwärts, wobei die untere melodische Linie von cis″ über his′–h′–ais′–a′ chromatisch nach g′ führt, unterstützt von den entsprechenden Schritten in Fagotten und Bässen. Da erfolgt die Explosion mit dem Forteeinsatz des Themas in den Bässen in E moll — abermals ohne jeden Übergang. Zugleich stellt sich ein Kontrapunkt in gestoßenen Achteln ein:



in dessen erstem Takt das akkordische Motiv der Übergangsgruppe nachklingt. Von mächtiger Wirkung sind in der ersten Hälfte die Vorhaltsharmonien der Bläser, in der zweiten das gewaltsame melodische Auseinanderdrängen von Thema und Kontrapunkt. Und nun tobt sich die entfesselte Leidenschaft in doppeltem Kontrapunkt über der regelmäßigen Harmoniefolge E-, A-, D-, G moll, C-, F- und B dur aus und macht erst auf der Dominante von D moll halt, wobei das durch alle Tonarten dahingeschleuderte erste Themenglied, nunmehr auf den Halbtonschritt seines Seufzermotivs zusammengedrängt, wie ein schriller Aufschrei die ganze Partie beschließt. Sie bildet den Höhepunkt der Gefühlsspannung in der Durchführung. Satztechnisch ein deutlicher Beweis für Mozarts damals immer stärker erwachende

kontrapunktische Neigungen, weicht sie gerade damit von Haydn ab, für den der Kontrapunkt nur die Durchgangsstation für seine neue thematische Arbeit gewesen war. Aber hier, nach dem weichen melodischen Dahingleiten des Vorhergehenden, wirkt der plötzliche Einbruch des Kontrapunkts mit geradezu dramatischer Wucht. Ohne jede dynamische Vermittlung, wie sie eingetreten war, verschwindet die Partie auch wieder und macht nunmehr der thematischen Arbeit in Haydns Sinne Platz, so daß wir in dieser Durchführung alle Arten der Verarbeitung vereinigt finden, melodisches Fortspinnen, Kontrapunktik und moderne thematische Arbeit. Was allein übrig bleibt, ist das zuletzt gebrachte Themenglied, das jetzt ganz allein und piano in den ersten Geigen wie hilflos seine Seufzer weiterklingen läßt. Diese rührende Klage steigern nun aber die Bläser bis zur Selbstquälerei, wird doch das ursprüngliche Seufzermotiv, das bisher stets rein melodisch aufgetreten war, von jetzt ab ausharmonisiert, und zwar bis zum Schluß der Durchführung mit stetig wachsender Schärfe. Die Instrumentation ist hier mit echter Meisterhand in den Dienst des Ausdrucks gestellt: verzweifelt drängt die erste Geige über dem dunkeln Klang der langen Fagott- und Oboentöne nach aufwärts und erhält am Schlusse ihrer Phrase jedesmal die erwähnte Ausdrucksverschärfung durch den Eintritt der beiden oberen Bläser. Auch wie sie nach dem Umbiegen der melodischen Linie in den übrigen Streichern[1] wieder ihre natürliche Stütze findet, bleiben die Bläser mit ihren schneidenden Dissonanzenechos wie:



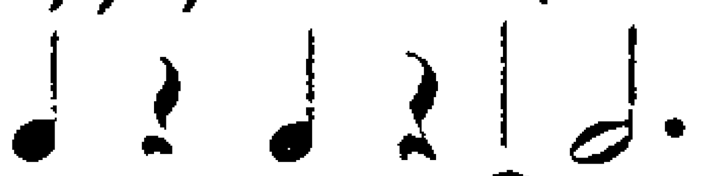
die eigentlichen Träger der schmerzlichen Erregung. Auch die Harmonik bleibt in dieser Partie in beständiger Unruhe. Erst in der abermals plötzlich eintretenden Tuttipartie wird mit der Dominantharmonie von Gmoll wieder fester Grund gewonnen. Vom Hauptthema ist jetzt

[1] Die Celli statt der Bässe deuten hier wieder auf einen Nachhall der alten Konzertinogruppen hin.

nichts mehr übrig geblieben als sein Urmotiv, das die Streicher dem letzten Bläserruf abnehmen, während die Bläser auf den alten Übergangsgedanken zurückkommen. So erfolgt hier ein neuer Höhepunkt der Spannung, der den Ausdruck auf die allereinfachsten Grund- und Keimgedanken des Ganzen zusammendrängt — man sieht, welche Logik in dieser Durchführung herrscht. Von seiten der Modulationsordnung stünde damit der Wiederkehr der Reprise nichts mehr im Wege. Aber Mozart läßt auch dem letzten Ausbruch der Erregung noch einen stillen Nachhall folgen, der zugleich die Rückkehr in den Anfang vermittelt. Nur die Sforzati der Fagotte knüpfen an das Vorhergehende an, darüber aber senkt sich in chromatischer Linie das Urmotiv, dessen letzte Note auf das Dreifache verlängert wird, in den Bläsern herab: es ist die müdeste und resigniierteste Stelle des ganzen Satzes, die uns den Wiedereintritt des Hauptthemas, der durch eine scharfe Dissonanz erzwungen wird und den Dominantcharakter seines Anfangs scharf betont, wie eine Erlösung empfinden läßt. So steigert diese Durchführung das seelische Erlebnis der Themengruppe nach jeder Richtung hin: ein gewaltiger Höhepunkt der Erregung in der Mitte, flankiert von zwei Partien desselben geistigen Wesens, aber gehaltener im Ausdruck, alle drei nach der Art der Arbeit[1] voneinander verschieden und doch Schößlinge desselben Stammes und Träger eines organisch sich entwickelnden Gefühlsverlaufs — es gibt nicht leicht eine Mozartsche Durchführung, die von derselben seelischen Energie getragen wäre.

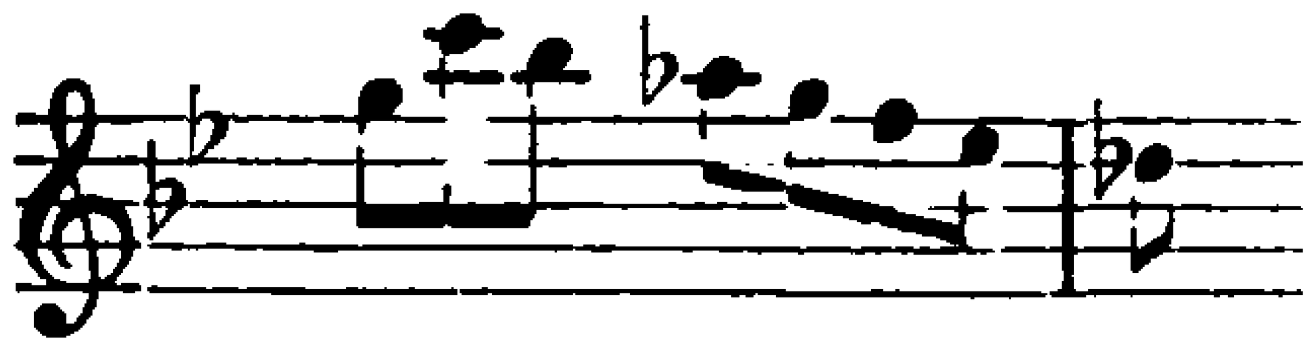
Das wirkt nun aber auch noch in die Reprise hinüber. Sie ist durch Varianten und Erweiterungen in ihrem Ausdruck weit mehr gesteigert als ihre Vorgängerin in Es dur. Schon das Hauptthema erhält einen Zusatz von Bläsern, vor allem aber wird die alte „Übergangsgruppe" in sehr bedeutsamer Weise erweitert. Das Endziel des Prozesses ist das Seitenthema, dessen nunmehrige Tonart G moll Mozart von Anfang an ebenso sicher vor der Seele steht wie in dem entsprechenden Streichquintett. Aber auch dieser wichtige Umschwung muß innerlich vorbereitet und motiviert werden. Darin liegt die geistige Bedeutung der variierten Übergangsgruppe, die der Themengruppe entsprechend zunächst in Es dur beginnt, dann aber nach F moll ausbiegt und schließlich unter wilden Engführungen des Viertel-

[1] Der Unterschied geht bis in Tonart und Instrumentation hinein.

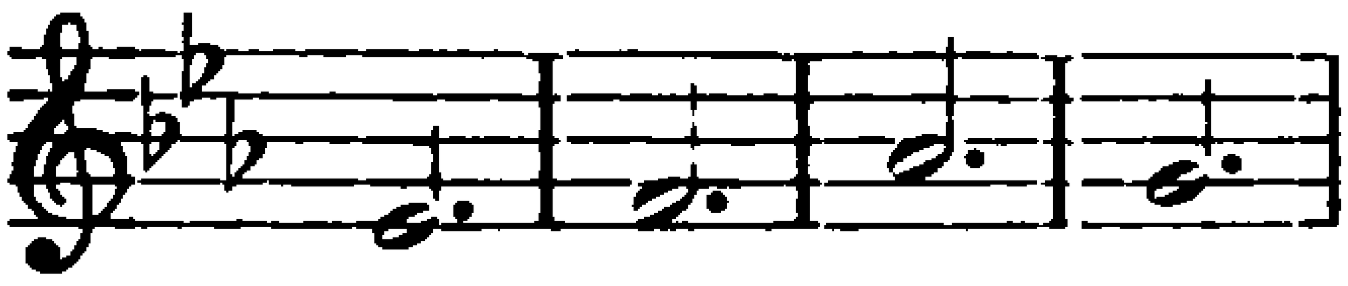
motivs[1] Gmoll erreicht, um in dieser Tonart den Abschnitt in seiner ganzen früheren Fassung zu wiederholen. Über das Seitenthema selbst, das jetzt erst seinen vollen Ausdruck erhält, ist bereits gesprochen worden; auch sein Schluß wird im Sinne erhöhter Energie des Ausdrucks erweitert. Die Schlußgruppe verläuft zunächst regelmäßig, drängt aber in ihrem gleichfalls erweiterten Schluß die beiden Grundgegensätze des Satzes, wildes Anstürmen[2] und müdes Abflauen des Affekts, noch einmal auf engstem Raume zusammen, und daran schließt sich die eigentliche Coda an, die hier nicht bloß schlußbekräftigend wirkt, sondern den ganzen Gefühlsgehalt des Satzes psychologisch folgerichtig ausklingen läßt. Das Hauptthema kehrt wieder, aber schon sein zweites Glied verschwimmt gleichsam in einer stockenden Synkopenpartie; die imitatorischen Einsätze sind nur geeignet, das Gefühl der Resignation noch zu verstärken. Erst dann bricht das Schlußsätzchen hervor, gewaltsam die alten Kampfgeister noch einmal beschwörend. Der anapästische Rhythmus erstreckt dabei seine Kraft bis in die Schlußakkorde hinein: 

Mit diesem Satze ist das Andante nach Form und Ausdruck aufs engste verbunden. Es ist ein Sonatensatz von derselben thematischen Einheitlichkeit und entspricht ihm auch in der großen Rolle des Kontrapunktes. Daß es demselben seelischen Erlebenskreise angehört, beweist gleich sein Hauptthema[3] mit seinen durch die Imitation nur noch verstärkten, lastenden Tonwiederholungen, den schweren Vorhalten und dem darunter dumpf sich windenden chromatischen Baßgang. Die Antwort des Nachsatzes läßt zwar in dem Paisielloschen Motiv[4] die

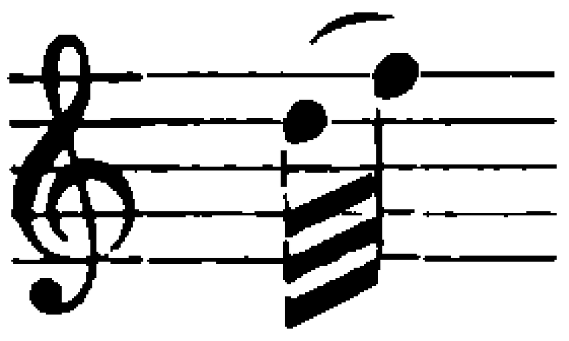
[1] In dem neuen kontrapunktierenden Motiv:



mag man einen Anklang an die melodische Linie des Hauptthemas (s. o.) erblicken.
[2] Auch diese Partie ist thematisch. [3] Man beachte, daß alle Hauptthemen dieser Sinfonie auftaktig sind. Die melodische Grundlinie des ersten Themengliedes:



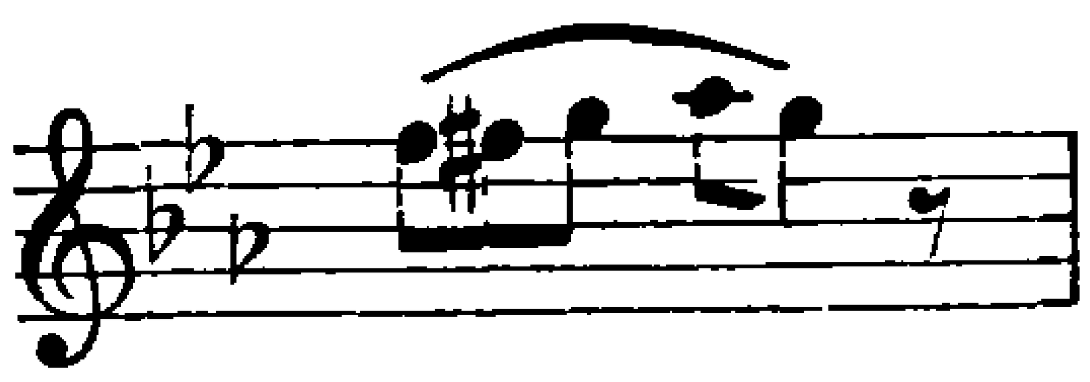
ergibt den alten Mozartschen Lieblingsgedanken (I 374), der gleich darauf im Finale der Cdur-Sinfonie wiederkehrt. Die Tonwiederholung mit dem folgenden Vorhalt ist dem dritten Thema des Andantes der Esdur-Sinfonie verwandt. [4] I 437.

Empfindung fast überquellen, aber im zweiten Glied dieses Motiv ganz plötzlich zerflattern; sogar die Hörner, die den Aufschwung des Gefühls begleitet haben, setzen aus, und in schmerzlicher Chromatik klingt der Vordersatz des ganzen Themas aus. Jenes Zweiunddreißigstelmotiv  aber, das so auffallend eingeführt wird, gewinnt weiterhin eine entscheidende Wichtigkeit, fast wie das Seufzermotiv im ersten Satz, als eigentlicher Träger der Erregung gegenüber den sinnenden, beschaulichen Zügen des Themas. Der Nachsatz des Ganzen bringt sofort eine bedeutende Steigerung, vor allem durch die Anwendung des doppelten Kontrapunkts; er hat gleich am Anfang einen schweren Orgelpunkt, über dem das frühere Baßmotiv in den ersten Geigen zu einem ergreifenden Leidensgesang wird, und weiterhin einen jener „singenden Bässe" (mit dem Thema) zur Folge, die für diese drei Sinfonien charakteristisch sind. Nur der Schluß erhebt sich dank dem oben angeführten Motiv wieder zu größerer Zuversicht. Das zweite, unvermittelt auf der Dominante einsetzende Thema bringt den schon im ersten latenten Druck zur offenen Entladung — oder versucht es wenigstens, denn auch jetzt erfolgt schon im zweiten Takt ein Zerflattern auf Grund jenes Zweiunddreißigstelmotivs. Aber es versteht nicht bloß zu unterbrechen, sondern auch aufzubauen. Es übernimmt nunmehr selbst die Führung, indem es zunächst die Wogen glättet, dann aber, nach dem F dur-Schluß, unversehens nach der Des dur-Partie hinüberleitet und hier um das verträumt einsetzende erste Motiv des Hauptthemas einen duftigen Reigen schlingt. Beginnt schon hier ein Naturton leise mitzuschwingen, so erhebt sich bald darauf im ganzen Orchester ein mächtiges Rauschen, aus dem sich bei der schönen enharmonischen Wendung nach B dur jenes Rankenwerk stolz emporschwingt. Abermals ein plötzliches Abreißen, dann ertönt als Schlußthema ein unverfälschter süßer Nachtigallenruf, zuerst in den Streichern[1], dann in den Bläsern, wie von verschiedenen Seiten her lockend und wieder von jenem Motiv umgaukelt, und sehr schön und wahr wirkt der übervolle Ausdruck der Wehmut, der gleich darauf sich dem ganzen Orchester entringt (bei dem erneuten Hinabtauchen nach Ges dur). Aber

[1] Auch hier lebt der alte Gegensatz zwischen Tutti und Konzertino wieder auf; dieses hat hier sogar die Form des alten Trios der beiden Geigen und Bratsche.

er geht rasch vorüber. In unbeschreiblicher Zartheit und Innigkeit, unter Vorantritt jenes Motivs, schließt der Teil ab.

Zu Beginn der Durchführung melden sich in dumpfem Pochen, dann in schweren Schlägen die dunkeln Geister des Hauptthemas wieder und ziehen auch jenes kurze Motiv in ihren Bann: ängstlich flattert es jedesmal die Akkorde herab, die ihm der energische chromatische Aufstieg der Bässe vorschreibt. Der gleichmäßig forthämmernde Rhythmus des Hauptthemas ist der Hauptträger dieser Spannung, die sich schließlich auf der Dominante von C moll entlädt. Abermals versucht jenes kurze Motiv die Lage zu entwirren. Aber zu schwer war die Stimmung getrübt, als daß ihm das in befreiendem Sinne gelänge. Schon meldet sich in den Fagotten auf einer nackten, harten Quarte das Hauptthema wieder — eine geradezu schauerliche Stelle —, indessen wird es gleich von seinem weichen, elegischen Kontrapunkt:



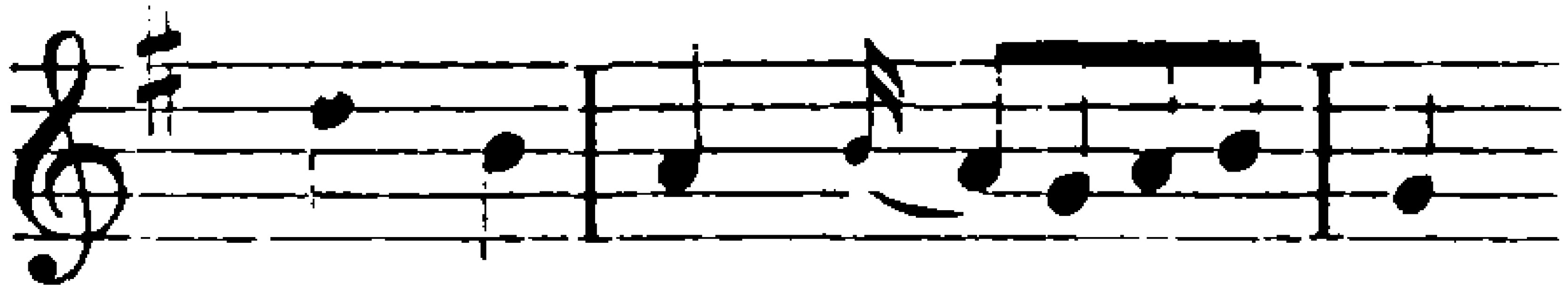
verdrängt, der den Teil mit seiner ausdrucksvollen, bereits auf die Romantik vorausweisenden Anfangsdissonanz zu Ende führt, umflattert von dem Zweiunddreißigstelmotiv. Auf diesen Schwingen der Wehmut gleitet die Entwicklung ganz heimlich in die Reprise hinein. Die ganze Durchführung bildet somit ein einziges großes Diminuendo des Gefühls, ohne daß diese Vorschrift auch nur einmal in der Partitur stünde; ein lehrreiches Zeugnis dafür, wie Mozart derartige Probleme auf seine Art zu behandeln pflegt. Die Reprise bringt gleich eine höchst geniale Erweiterung des Themanachsatzes. Er wird nämlich mit dem zweiten Thema kombiniert, und außerdem spielt der oben angeführte Kontrapunkt, der hier fast den Ausdruck eines Rezitativs annimmt, eine entscheidende Rolle. Erst mit der Aufnahme des Themas durch die Bässe, wobei die tiefen Horntöne von großer Wirkung sind, geht die Entwicklung regelrecht weiter, um sich nunmehr eng dem Verlaufe der Themengruppe anzuschließen.

Das Menuett nimmt die Kampfstimmung des ersten Satzes in gesteigertem Maße wieder auf[1]. Auch dieser Satz kommt von demselben Grundgedanken nicht los, auch er macht in seinem Verlaufe

[1] Mit Recht nennt es Kretzschmar (S. 186) „einen der streitbarsten Sätze, die auf Grund jener alten zierlichen Tanzform jemals gebildet wurden".

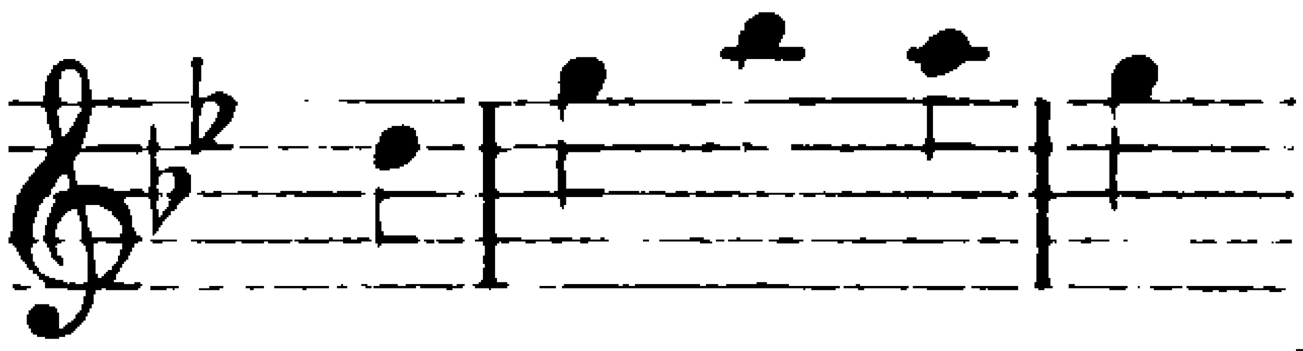
von den Künsten des Kontrapunkts den ausgiebigsten Gebrauch. Auch metrisch ist er außergewöhnlich: gleich sein Hauptthema beginnt mit zwei Dreitaktern, denen der Nachsatz noch eine Fortspinnung von zwei Takten hinzufügt, um dann wieder mit einem Dreitakter zu schließen. Und dieses Verhältnis pflanzt sich eigensinnig in den zweiten Teil fort: hier haken die dreitaktigen Glieder durch die Imitation fest ineinander, und bei dem Eintritt des kleinen Epiloges (T. 7 ff. vor dem Schluß) empfinden wir es besonders deutlich, daß der rhythmische Schwerpunkt des Hauptgedankens nicht auf dem ersten, sondern dem zweiten Takt liegt. Das alles gibt dem Stück den Charakter eines geradezu verbissenen, wilden Trotzes. Der zweite Teil verschärft dieses unwirsche Wesen zunächst ungemein durch die harte, strenge Zweistimmigkeit der Satzführung, aus der sich dann der Gegensatz der reich polyphonen Engführungen entwickelt. Die Stimmen lassen einander gar nicht ausreden, und auch das Thema selbst erfährt durch die Wendung nach der Dominante, die es jetzt erhält, eine bedeutungsvolle Wandlung. Daraus ergibt sich nun wiederum jener Epilog, der es in seiner Urform bringt. Dem Ausdrucke nach greift er auf den Stimmungsgehalt des ganzen Werkes zurück: auch diese gewaltige Erregung endet in Resignation. Wiederum sind die Bläser die Träger des Umschwunges, und wieder erfolgt er mit jener elegischen, chromatischen Stimmführung, die für derartige Partien in der ganzen Sinfonie charakteristisch ist.

Zugleich macht der Epilog aber auch die Stimmung frei für die holde Wehmut des Trios. Sein Thema, das übrigens dem des Hauptsatzes verwandt ist[1], gemahnt an das volkstümliche Lied, und namentlich sein refrainartiges Nachsätzchen:



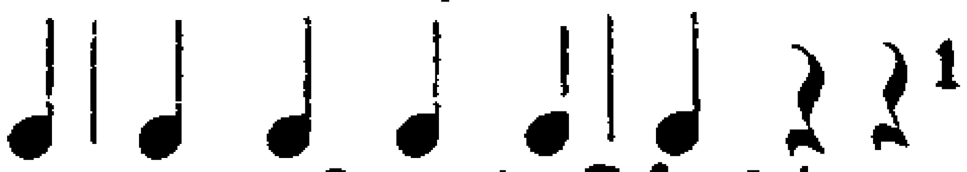
ist ein wohlbekannter Gast aus der österreichischen Volksmusik. Der Satz ist ein neuer, schöner Beleg für Mozarts Art, Streicher und Bläser, wie es seit alters an dieser Stelle bei den Wienern üblich war, miteinander konzertieren zu lassen. Die Bläser holen dabei

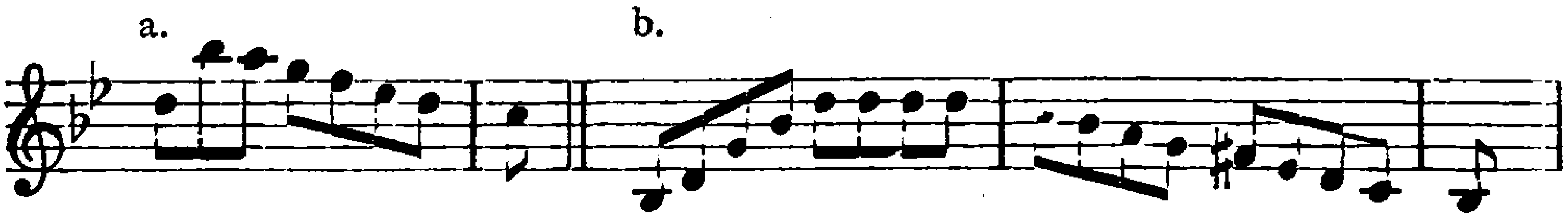
[1] Man vergleiche zu seinem Anfang die melodische Linie des Hauptthemas:



Auch der Beginn des Finales knüpft an die drei ersten Noten an.

melodisch stets weiter aus und lassen die Sehnsucht merklich anschwellen; den letzten Trumpf spielen aber die Hörner aus, die, bis zum dritten Teil aufgespart, die schöne Liedweise plötzlich in ihre romantischen Klänge einhüllen.

Das Allegro assai hat als Hauptthema einen regelmäßig gebauten, zweiteiligen Liedsatz von 32 Takten, der sich dynamisch nach älterer Art auf dem engräumigen Wechsel von Soli und Tutti aufbaut. Auch sein im Dreiklang aufschießender Beginn gehört einem alten Typus an, individuell ist dagegen der frei eingeführte Vorhalt, in den die Bewegung ausmündet. Er verleiht dem Thema gleich etwas Aufgeregtes, ja Verzweifeltes; der abgeschnellte Pfeil schlägt gleich zu Anfang eine scharfe Wunde. Das wilde Echo im Tutti mit seinem echt Mozartschen Kampfrhythmus [1] bleibt denn auch nicht aus, wie denn überhaupt dieser beständige Wechsel von p und f etwas seltsam Erregendes, ja Betäubendes hat. Man fühlt deutlich, wie die Grundstimmung des ganzen Werkes hier zu guter Letzt noch ins Wilde und Dämonische gesteigert wird. Das Tutti übernimmt mit seinem vernehmlich an den Schluß des ersten Satzes anknüpfenden Motiv die Fortsetzung in der von demselben rhythmischen Motiv (nur ohne Auftakt) beherrschten Übergangsgruppe, die von allerlei kampflustigen Achtelmotiven erfüllt ist. Aber sie sind nicht mehr, wie früher so häufig, beliebige, geräuschvolle Verbindungsglieder. Denn was da außer jenem Hauptmotiv, das schließlich in die Bässe wandert, sonst noch erscheint:



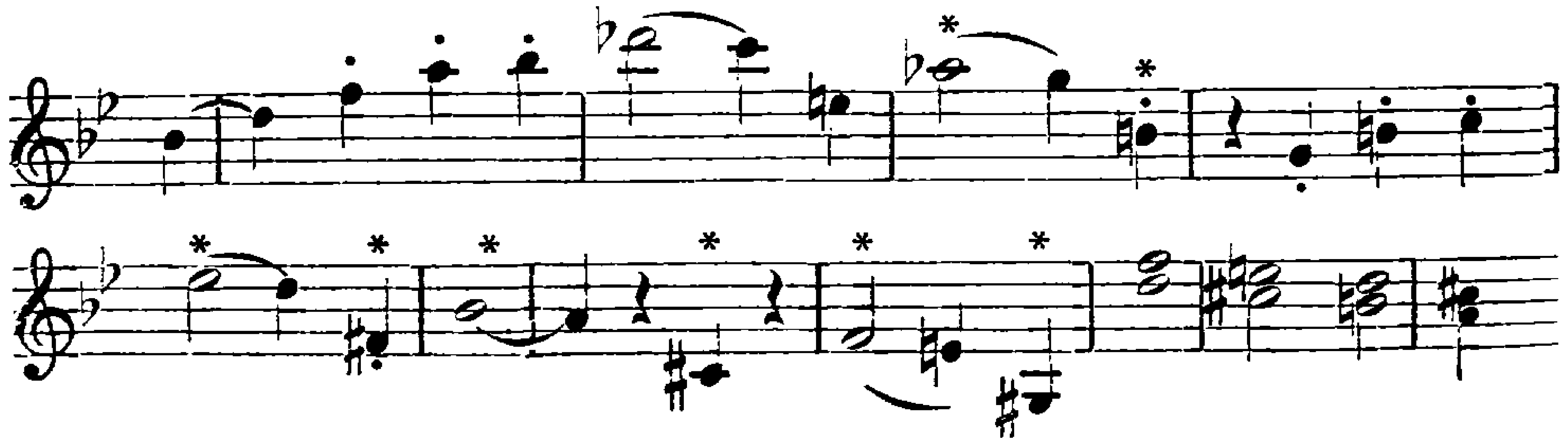
ist thematisch: b) stammt aus dem Hauptthema, a) dagegen ist identisch mit einem wichtigen Motiv aus der analogen Partie des ersten Satzes. Das Seitenthema wird nach alter Konzertinoart als richtiges Trio (beide Geigen und Bratsche) eingeführt. Es trägt zunächst durchaus nicht den Leidenszug wie sein Gegenstück im ersten Satze, sondern mit seinem affektvollen Aufschwung nach der Unterdominante weit eher das Gepräge schwärmerischer Sehnsucht, ja, fast

---

[1] I 739. Er klingt hier zudem vernehmlich an die anapästische Form des ersten Satzes an.

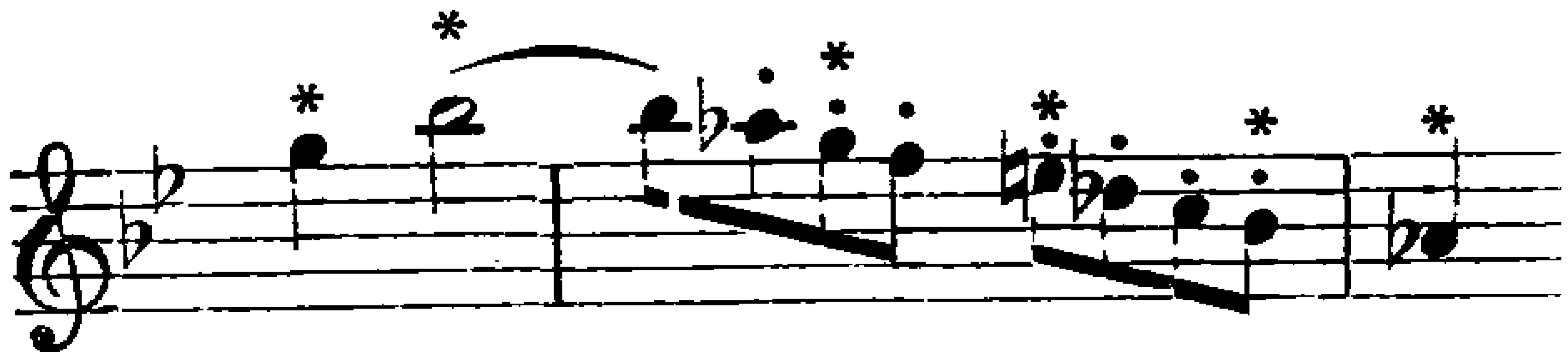
möchte man bei seinem ersten Gliede, wie im Andante, an einen Lockruf aus der Natur denken. Aber freilich, schon im Nachsatz wird die melodische Linie in jene schmerzliche Chromatik aufgelöst, die wir aus den übrigen Sätzen des Werkes zur Genüge kennen; dieses Glied ist dem analogen des ersten Satzes sogar ganz auffallend verwandt. Die Wiederholung des Themas erfolgt durch die Bläser mit zwei steigernden Auftakten. Im Nachsatz aber werden die melodischen Konturen völlig in eine schwere, alle Stimmen ergreifende chromatische Bewegung hineingezogen, und gleich darauf bricht mit jenem Tuttimotiv die alte Unruhe wieder hervor. So stehen sich die beiden Seitenthemen der Ecksätze innerlich außerordentlich nahe; gleich dem ersten bleibt auch das zweite in der Durchführung unberücksichtigt und erhält dafür in der Reprise einen ungemein vertieften Ausdruck in der Haupttonart G moll.

Die Durchführung steigert in ihrem Anfang die bei Mozart an dieser Stelle üblichen Überraschungen aufs alleräußerste, indem sie nach dem Ansturm des Hauptthemas (mit der verschärfenden großen Septime) jeden geregelten Verlauf über den Haufen zu werfen scheint. Die Dämonie des Satzes äußert sich hier mit Schrecken erregender Wildheit. Was hinter diesen Unisonoschlägen und grotesken Intervallen steckt, ist das Thema mit seinen Untergliedern:

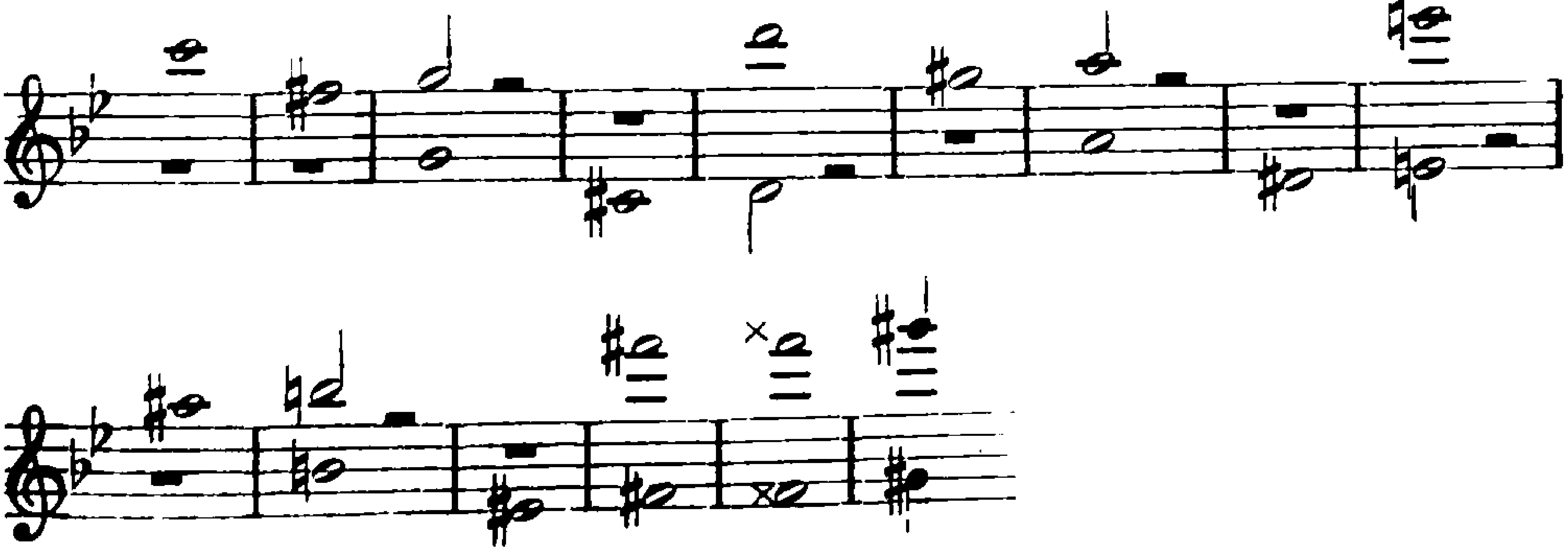


Aber diese Melodik wird in der Glut der Leidenschaft gleichsam bis zum Skelett verflüchtigt, nur ihre äußersten Konturen bleiben übrig, zum Teil unter der Wucht des Erlebnisses metrisch verschoben (wie in T. 3, 5, 8) oder verschärft, wie in der schneidenden Triole (T. 4). Zweimal erscheint ein sog. ausgeschriebenes Ritardando (T. 6—7 und 9—10), das zweitemal in den Bläsern, deren zugleich überleitendes Motiv übrigens wieder vernehmlich auf die analoge Bläserstelle des ersten Satzes hinweist. In der kontrapunktischen Gestaltung des Folgenden wie in der strengen Beschränkung auf das Hauptthema liegt eine weitere Verwandtschaft beider Ecksätze. Dagegen gehen sie

in ihrem Stimmungsverlauf stark auseinander. Denn das Finale läßt die Erregung nach ihrem Höhepunkt nicht abflauen, sondern unterbricht sie zwar (bei der Cismoll-Stelle) auf ein paar Takte, aber um sie dann nur um so wilder aufzupeitschen und das Ganze vor der Reprise auf der schrillen Dissonanz des verminderten Septakkordes jäh abreißen zu lassen. Fast die gesamte Durchführung verläuft überhaupt im Forte. Nur am Anfange steht eine leisere Partie, wo sich erste Geigen und Bläser das Thema gegenseitig zuwerfen; die Harmonie treibt dabei auf dem scharf markierten Viertelrhythmus den Quintenzirkel von A- bis nach F moll hinab. Hier erscheint auf einem scharfen Hornruf das Forte und zugleich eine neue Durchführung des Themas, zunächst zweistimmig, mit der Erweiterung durch das Skalenmotiv:



hinter dem die umgekehrte Form des Themas erkennbar ist, später stellt sich noch das aus der Übergangsgruppe bekannte Achtelmotiv ein. Charakteristisch für diese Partie sind die sie begleitenden, abgerissenen Hornrufe. Sie ist indessen nur die Vorbereiterin für den nunmehr in E moll einsetzenden ersten Höhepunkt der Durchführung. Wiederum greift Mozart zum Kontrapunkt in seiner strengsten Gestalt: das Thema wird dreimal in Engführungen durch alle vier Stimmen hindurchgejagt, die beiden ersten Male mit gleicher, das dritte mit vertauschter Stimmenfolge; als Kontrapunkt dient das oben angeführte Thema in der Verkürzung. Das harmonische Gerüst aber, die beständige Folge von $IV-V-\frac{I}{IV}-V-\frac{I}{IV}$ usw. erhält eine starke melodische Verschärfung durch das von den Bläsern alternierend durchgeführte Motiv:



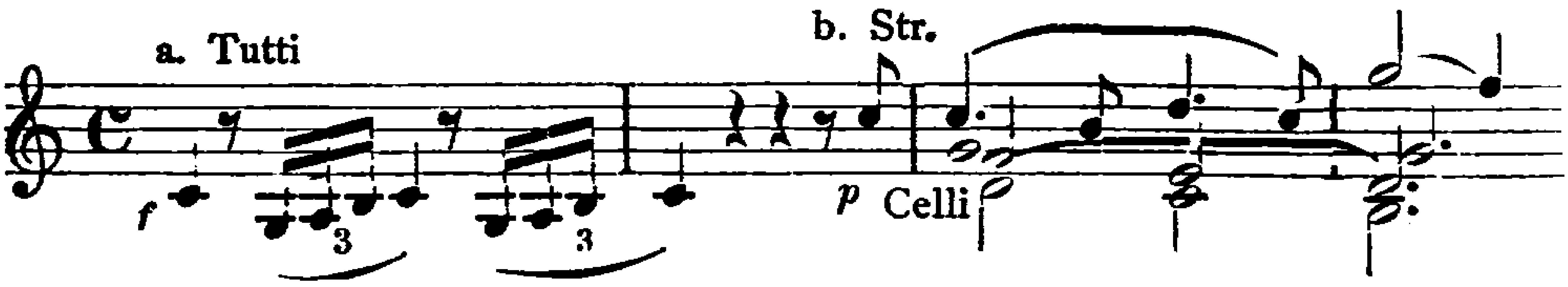
So treibt die Entwicklung schließlich nach Cis moll hinein, dessen Dominante, in den Achteln der Violinen flimmernd, die Erregung zur Siedehitze steigert. Echt Mozartisch wirkt dann nach dem barschen Trugschluß die müde Fortsetzung im p mit dem kleinlauten Thema in den Bläsern. Aber alsbald darauf geht es mit erneuter Wut den Quintenzirkel zurück wieder nach D dur, der Dominante von G moll. Zwar lockert sich damit das kontrapunktische Gewebe, dafür wechselt aber die Harmonik jedesmal auf dem vierten Viertel des Themas, wodurch sein Affekt ganz bedeutend gesteigert wird, und zugleich rennen zwei Orchestergruppen gegeneinander an (Geigen und Fagotte gegen Bässe und übrige Bläser). So mündet der gewaltige Strom der Leidenschaft in der Reprise wieder in sein altes Bett zurück. Eine Klärung erfolgt nicht einmal im Sinne des Resignierens, wie im ersten Satz. Es ist darum auch ganz richtig empfunden, daß zu Beginn der Reprise das Hauptthema ganz, die Übergangsgruppe nahezu auf die Hälfte ihrer ursprünglichen Ausdehnung zurückgeführt wird, sowie daß der ganze Satz mehr und mehr ausschließlich der Tonart G moll anheimfällt. Das Seitenthema ist der beste Beleg dafür; er kostet namentlich in den neuen chromatischen Variationen, die sein Nachsatz jetzt erfährt, die schmerzensreiche Welt dieser Tonart bis zur Selbstquälerei aus, und auch die Schlußpartie drückt finster und wild ihr Siegel unter das Ganze[1].

So bildet diese Sinfonie den schärfsten Ausdruck jenes tiefen, fatalistischen Pessimismus, der, in Mozarts Natur von Anfang an begründet, in den letzten Jahren seines Lebens besonders stark nach künstlerischer Gestaltung rang. Gewiß war er innerlich reich genug, um sich fortan nicht auf diese düstere Sphäre zu beschränken. Er ist auch nie wieder mit derselben erbarmungslosen Konsequenz darauf zurückgekommen. Vielmehr lehren Werke wie die Zauberflöte und das Requiem, die jenen Pessimismus zu stiller, aber um so tieferer Wehmut abdämpfen, daß auch das Erlebnis jener Sinfonie nur eine Station auf dem Wege seiner geistigen Entwicklung bedeutete. Vielleicht war jene Wandlung nur die Folge davon, daß Mozart hier jenes Erlebnis mit einer geradezu unbarmherzigen Energie

[1] In den Bläsern kommt hier, wie zuvor, noch einmal der Rhythmus des Hauptthemas ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | 𝅗𝅥. zum Vorschein; die beiden letzten Schläge wiederholen dessen beide letzten Noten in der Vergrößerung.

bis in seine letzten Tiefen hinein ausschöpfte. Diese rücksichtslose Sachlichkeit hat die Sinfonie mit dem Don Giovanni gemein. Verwandten Geistes ist aber auch das Fehlen des Ethischen im Sinne einer Beethovenschen, befreienden Lösung. Für Beethovens Willensnatur trugen Erlebnisse dieser Art von Hause aus den Keim des Kampfes bis zur Entscheidung in sich, die noch im Kunstwerk selbst erfolgt. Das ist bei Mozart nicht einmal in den Sätzen der Fall, wo er die Wolken am Schlusse zerteilt[1]. Für ihn erfolgte die Befreiung zwar auch, aber jenseits des Kunstwerks, indem er das Wesen der in ihm zur Gestaltung drängenden Schöpfung so rücksichtslos zum Ausdruck brachte, daß es ihm innerlich nicht mehr zu schaffen machte.

War es dieses Gefühl der Befreiung, das ihm den Plan zu seiner dritten Sinfonie in Cdur[2] eingab? Sie ist schon rein äußerlich das am größten und glänzendsten angelegte Werk und atmet zugleich ein stolzes Kraftgefühl wie keine zweite von Mozart. Gleich im ersten Satz sind die Themen ungleich breiter angelegt als in ihren beiden Vorgängerinnen. Ja, im Grunde erstreckt sich das Hauptthema ohne jede Übergangsgruppe bis zum Eintritt des Seitenthemas und gliedert sich in zwei große, durch die Fermate voneinander getrennte Komplexe, von denen der zweite die Gedanken des ersten der Reihe nach erweitert und variiert. Die Passagen- und Skalenpartien der früheren Übergangsgruppen fehlen vollständig. Der Anfang des Themas:



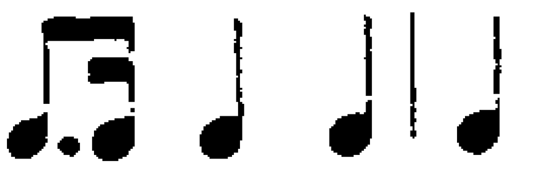
gibt eine echt Mozartsche, „durchbrochene" Stimmung: dem heroischen Ouvertürenanfang der Neapolitaner antwortet im Konzertino der Streicher allein ein sinnendes Motiv von edlem Gesangsausdruck[3]. So wird gleich von Anfang an der Grundton des Satzes, ja der ganzen Sinfonie festgestellt. Er ist gegenüber dem der Gmoll-Sinfonie durchaus lebenbejahend, und zwar sowohl nach der männlich-kraftvollen, als nach der weiblich-sinnigen Seite hin. Beide gewinnen nach echt

[1] S. o. S. 391 f. [2] Der Name Jupitersinfonie taucht erst nach Mozarts Tode auf. Sein Urheber ist unbekannt. [3] Dem Typus nach ist dieses Motiv b verwandt mit T. 2—3 des Andantes der Esdur-Sinfonie.

Mozartscher Art erst durch ihre beständige Mischung und Kreuzung volle Lebenswahrheit. Gleich in dem großen Nachsatz des Themas gehen sie eine neue Verbindung ein. Da erscheint auch der heroische Anfang piano in den Streichern, begleitet von einem jener weitausladenden Kontrapunkte mit Skalenabstieg in den Bläsern, wie sie Mozart besonders liebt; die gesangsmäßige Fortsetzung dagegen kehrt jetzt, weiter ausgesponnen, auch die wehmütige Seite ihres Wesens hervor[1] — das alles auf Grund jenes geistvollen, intimen Zusammenwirkens von Streichern und Bläsern, das dieser Sinfoniengruppe eigentümlich ist. Bald aber müssen die dunkleren Töne dem neuen Einsatz des Hauptgedankens im Tutti weichen, das nunmehr auch jenes Motiv b in mächtigem Drängen aufwärts treibt[2] und den ganzen Komplex mit dem heroischen Schritt des Vordersatzes beschließt. Als Seitenthema schwebt eines der gemütvollsten und liebenswürdigsten Gebilde Mozarts heran, ein imitatorisches Frage- und Antwortspiel zwischen erster Geige und Baß, dazu ein Kontrapunkt, anmutig und herzlich zugleich[3] — es ist kein Wunder, daß Mozart von dieser Partie gar nicht mehr loskommt und schließlich sogar noch jenes Motiv b in den Bässen unversehens mitsingen läßt. Dann bricht aber auch dieses graziöse Spiel auf einer ganzen Taktpause ab, und das ganze Orchester bricht ganz unerwartet mit dem finsteren C moll los. Indessen ist auch dieser echt Mozartsche Schreckschuß nicht so tragisch gemeint, er ist nur ein unwirsches quos ego, das jenem behaglichen Treiben antwortet und die heroische Seite der Grundstimmung wieder in Erinnerung bringt[4]. Und abermals wird das Motiv b in gesteigertem Affekt, diesmal sogar verkleinert, in die Höhe getrieben. Damit stünde nun eigentlich der Schluß der Themengruppe vor der Türe. Statt dessen bricht Mozart jedoch abermals ab und schiebt, der breiten Anlage des Ganzen entsprechend, noch einen Reigen von

[1] In T. 27 kommt der seltene Fall vor, daß eine Vorhaltsnote eine Konsonanz, ihre Auflösung dagegen eine Dissonanz ergibt. [2] Man beachte hier auch die scharfen Querstände von T. 44—46 in den beiden Geigen. [3] Hier erscheint eine alte, wieder von Paisiello (I 437) stammende Lieblingswendung Mozarts, vgl. I 273. [4] Das Es entpuppt sich bald als ein weit harmloseres Dis, und seine chromatische Weiterführung gemahnt sogar an den Beginn des Seitenthemas; selbst die chromatische Antwort in der unteren Stimme fehlt nicht:

entzückendem volkstümlichem Reiz ein[1], in dem sich die ganze göttliche Lebensfreude des Satzes noch einmal wie in einem Brennpunkte zu sammeln scheint. In der anschließenden Partie scheint auch noch Freund Haydn seinen Segen dazu zu geben, und das streitbare Motiv aus dem ersten Thema macht den Beschluß.

Wie wichtig jener Reigen Mozart ist, lehrt die Durchführung, die er zu vollen zwei Dritteln beherrscht. Nach dem gewohnten kurzen modulatorischen Ruck des Bläserunisonos, hinter dessen Konturen sein Thema bereits deutlich hervorlugt, erscheint er alsbald samt der wie Sonnenschein über ihm leuchtenden Quinte in den Bläsern in Esdur, und nun entfaltet sich auf diesem Grunde unter geistreichster Verwendung der kontrapunktischen und thematischen Arbeit ein Leben von einer staunenswerten Fülle. Es ist ein Ausfluß unmittelbarsten musikalischen Schöpfertums, das in der eigenen Kraft zu schwelgen scheint. Sie gilt vor allem der Schlußpartie des Reigenthemas, die da in unerschöpflichen Kombinationen durchgeführt wird. Die Bläser begleiten zunächst mit dem Festrhythmus  des Hauptthemas, bringen dann ein weitausgreifendes Motiv von nur zwei Noten hinzu und beteiligen sich schließlich gleichfalls an dem Weiterschlingen des Reigens. Die Harmonik führt unter beständigen Sequenzenbildungen schließlich nach der Dominante von Amoll, wo der Reigen allmählich ausklingt. Da meldet sich, von den Geigen modulatorisch höchst spannend vorbereitet, das Hauptthema in Fdur wieder. Man könnte fast an eine der bei Haydn so beliebten Pseudoreprisen[2] denken, träte jenes Thema nicht so auffallend still und zaghaft auf. Tatsächlich bleibt schon beim zweiten Male die Antwort aus, Motiv a setzt seinen Weg mit seinem Bläserkontrapunkt allein fort, immer eine Tonstufe höher, da kommt plötzlich der ganze ihm innewohnende Trotz zum Ausbruch: es ist die Stelle, wo über chromatisch absteigender Baßlinie mit synkopiert einsetzendem Harmoniewechsel das Schleifermotiv mit scharf nachschlagenden Bläsern und Bässen schließlich sich die Rückkehr nach Gdur, der Dominante von C, erkämpft. Aber auch jetzt hat das hohe Pathos nicht das

[1] Das Thema ist der Arie für Albertarelli Un bacio di mano (K.-V. 541, S. VI. 40) vom Mai 1788 entnommen. Mozart hat die Melodie, die dort auf die Worte Voi siete un po tondo, mio caro Pompeo, l'usanze del mondo andate a studiar erscheint, einer ebenso leichten wie ausdrucksvollen Änderung unterzogen.
[2] I 150.

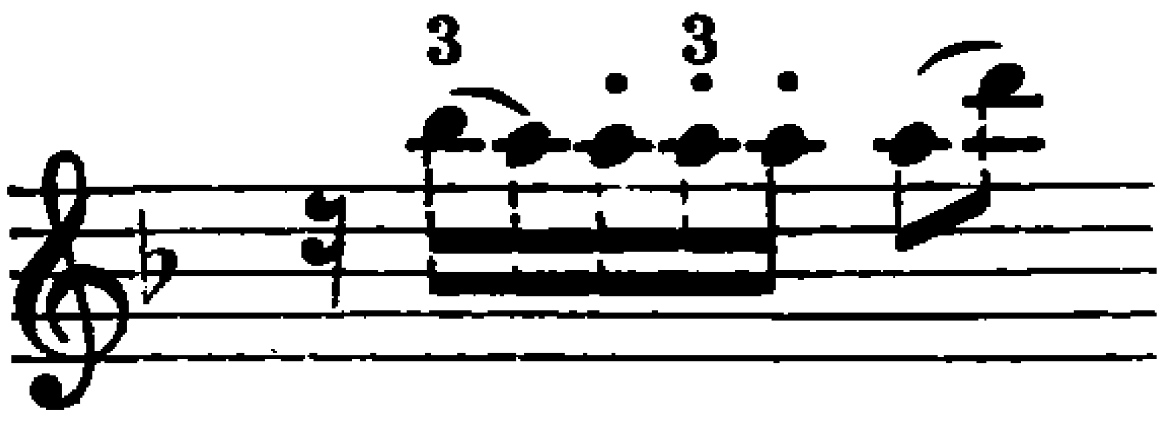
letzte Wort, vielmehr setzen die Geigen mit derselben Schlußphrase des dritten Themas ein, mit der sie vor jenem Eintritt des ersten geschlossen hatten, und ebenso folgt der Nachhall in den Bläsern. Fagotte und Oboen zeigen nicht übel Lust, das alte kontrapunktische Reigenspiel zu erneuern — eine der humorvollsten Stellen in Mozarts Sinfonik —, aber die Kraft des Orgelpunktes zieht sie bald in die Reprise zurück. So bringt diese Durchführung dasselbe freie Spiel der seelischen Kräfte zum Ausdruck wie die Opern, ein Spiel, das mit souveräner Freiheit die Gegensätze mischt und dabei doch stets die gemeinsame Quelle erkennen läßt.

Die Reprise moduliert gleich im Vordersatz unter offenkundiger Nachwirkung der Durchführung nach Es dur und verschärft auch den weiteren Gang durch kleine Engführungen aller Art, während das Seitenthema durch die erhöhte Teilnahme der Bläser in seinem Ausdruck gesteigert wird. Auch jener Schreckschuß hallt diesmal länger und kräftiger nach, indem die Molltonart jetzt gründlicher ausgekostet wird, und nur das Reigenthema behält, von klanglichen Steigerungen abgesehen, seine alte Fassung. Mit einer jener festlichen Fanfaren, in die Mozart gerne seine ausgesprochen heiteren Sätze ausmünden läßt, schließt der Satz ab.

Das im Bau seinem Vorgänger gleichende Andante cantabile bringt zunächst als Hauptthema einen Lieblingsgedanken der klassischen Zeit[1]. Mit seiner breit ausladenden Würde und Kraft entspricht es durchaus dem Grundwesen der ganzen Sinfonie, und auch hier tritt der Nachsatz ergänzend ein. Den Schwerpunkt auf das »cantabile« legend, bietet er einen glänzenden Beleg für Mozarts geniale Erweiterung der Metrik. Denn der im siebenten Takt plötzlich übervoll hervorströmende Gesang erweitert das zweite Glied von zwei auf drei Takte, und damit nicht genug, er hängt daran unter dem Drucke des Affekts vermittelst des Trugschlusses noch zwei weitere Takte an, so daß der ganze Nachsatz auf sieben Takte anschwillt. Dieser mächtige Ausbruch der Empfindung zieht nun aber auch eine stark variierte

1 Es erscheint schon bei Gluck in der Soloszene des Orpheus Che puro ciel, über Mozart vgl. oben S. 214. Von Haydn vgl. die Mittelsätze in den Sonaten Nr. 35, 38, 39 der G.-A. Auch die Don-Giovanni-Motive in D moll sind verwandt (S. 508, 528). Bei Beethoven erscheint der Gedanke im Finale der C moll-Sinfonie. Der Schluß des Satzes war ursprünglich kürzer und wurde dann von Mozart auf einem besonderen Blatt erweitert, s. o. S. 133. Mendelssohn, Briefe a. d. J. 1833—47, S. 440.

Wiederholung des Themas nach sich, wobei das Thema im Baß über Bläserakkorden von einem dem kantabeln Nachsatz (T. 7 f.) entstammenden figurierten Gegenmotiv in den Geigen begleitet wird. Sein Nachsatz senkt sich jetzt in tief elegischer Stimmung zum Dominanthalbschluß herab und bereitet so mit großer psychologischer Feinheit den schweren seelischen Druck des zweiten Themas vor. Denn dieses trübt alsbald jene Dominantharmonie (Edur) in Emoll, ein Zeichen dafür, daß es bei aller Gegensätzlichkeit doch aus dem Vorhergehenden herauswächst, und gibt sich auch sonst durch seinen lastenden Orgelpunkt, die Synkopierung und das plötzliche Abreißen im zweiten Takt (das es übrigens dem analogen Thema der Gmoll-Sinfonie als verwandt erscheinen läßt) als den Träger eines schwer ringenden, leidenschaftlichen Pathos zu erkennen, das in der latenten Einführung des zweiteiligen Taktes in Takt 5 ff. seinen Höhepunkt erreicht. Aber auch in diesem Satze sind die trüben Anwandlungen nicht von Dauer: in dem tief empfundenen dritten Thema in Cdur kehrt die Ruhe zurück[1], und nur in dem Nachsatze mit dem Sechzehnteltriolenmotiv:

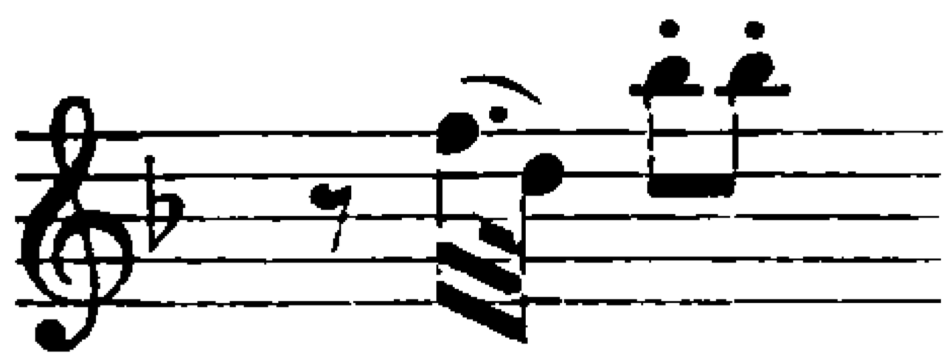


das auch hier wieder mit seiner schwelgerischen Fortspinnung zu einer Erweiterung des Gliedes führt, klingt die wehmütige Stimmung leise nach. Auch hier schleicht sich übrigens gegen Schluß der zweiteilige Takt, verbunden mit einem crescendo, ein. In einem Dialog der Streicher und Bläser von vollendeter Klangschönheit klingt die Themengruppe aus.

Durchführung und Reprise sind diesmal mit besonders genialer Freiheit behandelt und zugleich wahre Muster eines ebenso kurzen wie inhaltsschweren Aufbaus. Wie ausdrucksvoll, fast einem Rezitativ verwandt gibt sich da nicht gleich die kleine überleitende Partie der ersten Geigen! Die kurze Durchführung türmt zunächst die Wogen der Leidenschaft mit dem zweiten Thema noch einmal hoch empor, auf beständig gleitender Harmonie, die schon im siebenten Takte von Dmoll nach Esmoll führt und von da ab den widerborstigen zweiteiligen Takt besonders scharf betont. Aber auch dieser wilde Ausbruch der

1 Er erinnert an die Worte Susannes im ersten Finale des Figaro il brando prendete, il paggio uccidete.

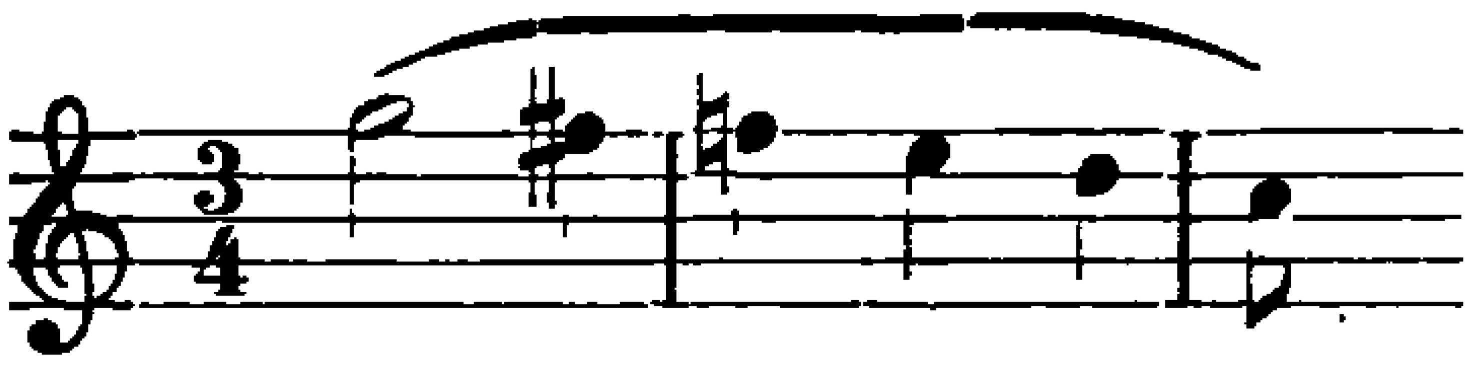
Erregung ist nicht von langer Dauer, und wiederum übernimmt es das Triolenmotiv der Schlußgruppe, den Sturm leise abschwellen zu lassen und uns auf sanfter chromatischer Linie in einem Bläserdialog ins Hauptthema zurückzuleiten. Dessen gänzlich veränderte Fassung läßt uns freilich den im Vorhergehenden erfolgten Umschwung besonders deutlich empfinden. Zu seinem kantabeln Nachsatz kommt es jetzt überhaupt nicht mehr, denn Mozart bleibt alsbald an jenem Gegenmotiv mit dem Zweiunddreißigstelanlauf haften, das zunächst, nicht zufällig, in den Bässen erscheint; dann übernehmen es die Geigen, es erweiternd und die ganze Entwicklung nach der Unterdominante führend. Noch einmal behauptet sich das Thema in den Bässen, aber alsbald wird es von der Zweiunddreißigstelbewegung förmlich überflutet, die nunmehr den Ausdruck bis zu dem emphatischen Eintritt des Cdur ins Machtvolle, Heroische emporhebt, eine Stelle von überwältigender Kraft![1] Das ursprüngliche Thema sekundiert dabei in den Bläsern in verkleinerter und die melodischen Konturen seiner beiden ersten Takte aufs äußerste zusammendrängenden Gestalt:

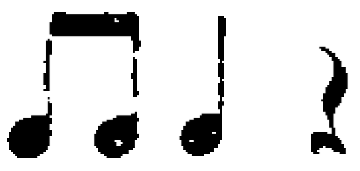


und ergänzt durch den punktierten Rhythmus das stolze Bild aufs wirksamste. Das zweite Thema vermag, kurz angedeutet, nur einen flüchtigen Schatten des Vergangenen heraufzubeschwören, alles Folgende gehört der ruhigen, friedlichen Zuversicht, und von besonders schöner Wirkung sind die klanglichen Veränderungen des Bläserpartes. Dann aber, in jener wundervollen Coda, die im letzten Stadium der Arbeit noch eingefügt wurde, erscheint das Hauptthema noch einmal, und wiederum will sich, diesmal in den Bläsern, jenes Zweiunddreißigstelmotiv einstellen, da wird es in einer gewaltsamen Verkürzung des Vordersatzes von vier auf zwei Takte zum Schweigen gebracht, und an seiner Stelle erscheint jener bei der Reprise unterdrückte edle Gesang des Nachsatzes in seiner ursprünglichen Form! Ein ganz kleines Schlußgrüppchen, das mit dem früheren nur noch den zauberhaften Hörnerklang gemein hat, führt den Satz zu Ende. Die ganze Coda trägt wie wenige den untrüglichen Stempel des Mozartschen Genius.

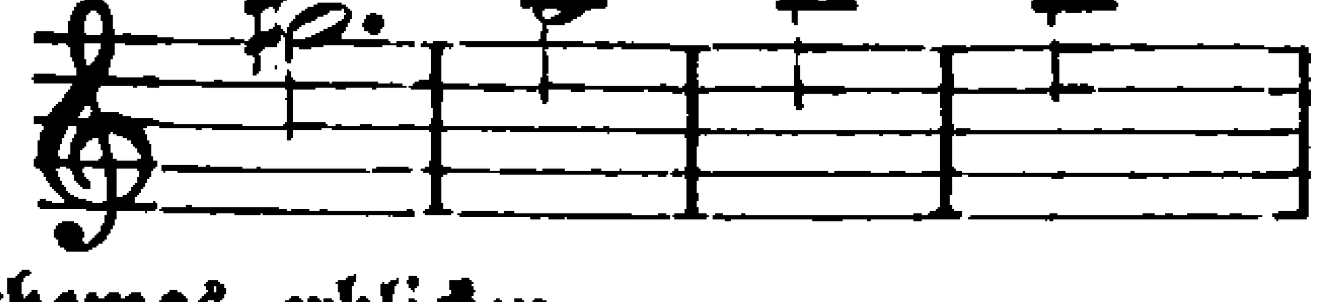
[1] Auch hier ist der zweiteilige Takt in den dreiteiligen eingespannt.

Das Menuett greift auch hier wieder auf die Stimmung des ersten Satzes zurück, nur daß die sinnigen Züge zunächst den Vortritt haben. Sein Hauptsatz hat mit dem der G moll-Sinfonie die straffe motivische Geschlossenheit gemein, denn auch hier wächst der ganze Satz aus dem Anfangsmotiv:

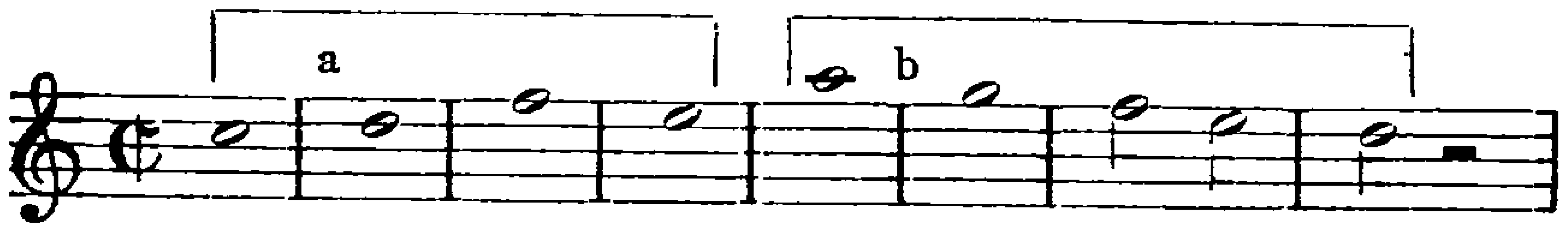


heraus. Gemeinsam ist beiden Sätzen ferner auch die starke Variierung des Anfangs im dritten Teil, dem dann später noch einmal das Hauptthema in den Bläsern nachgeschickt wird, allerdings hier in einer neuen, kontrapunktischen und mit Chromatik förmlich durchtränkten Variation, so daß schließlich das letzte Glied des Themas diesem kleinlauten Treiben ein Ende machen muß. Das höchst originelle Trio scheint zuerst mit seinen Bläserklängen die vorhergehende Kadenzharmonie nochmals bekräftigen zu wollen, da antwortet ihm aus der Höhe ein drolliges Achtelmotiv Haydnschen Schlages, und mit diesem Material ist der Bau dieses winzigen Hauptsätzchens fertig. Im Mittelsatz, der ganz von jenem Anfangsmotiv beherrscht wird[1], ist zunächst der eigensinnige Kampf der Blechbläser mit den Streichern um den Rhythmus  von gutem Humor, dann gleiten wir auf jenem Motiv unversehens in die Wiederholung des Anfangs hinein, der jetzt instrumental variiert wird (vgl. die tiefe Lage des Horns).

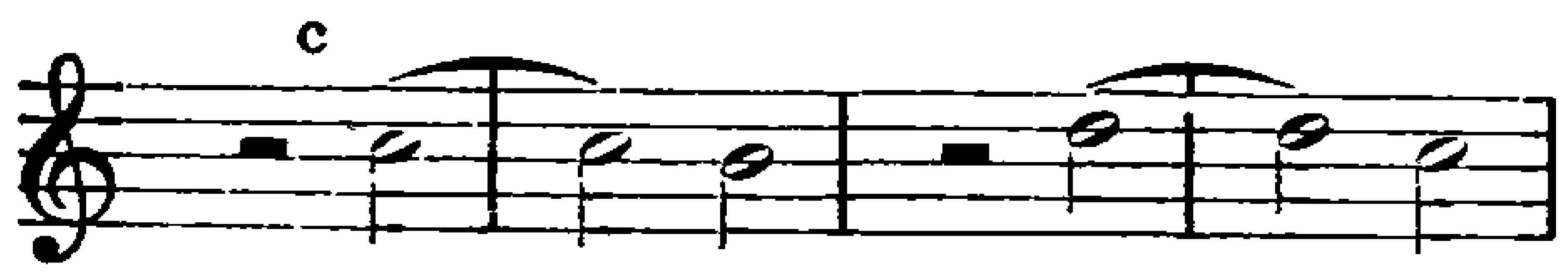
Der letzte Satz ist nicht etwa eine Fuge, wie man nach der landläufigen Bezeichnung „C dur-Sinfonie mit der Schlußfuge" glauben könnte, sondern ein Sonatensatz, in dessen Verlauf dem fugierten Stil eine wichtige, wenn auch keineswegs alles beherrschende Rolle zukommt. Mozarts damalige Hinneigung zum Kontrapunkt gelangt hier auf ihren Höhepunkt. Trotzdem war es ihm nicht bloß um rein satztechnische Meisterschaft zu tun. Sie dient ihm nur dazu, das bewegte, freie Spiel der Kräfte, das die ganze Sinfonie beherrscht, zum Schlusse noch einmal zur reichsten und vielseitigsten Entfaltung zu

[1] In seinem Beginn  könnte man bereits einen Vorklang des Finalthemas erblicken.

bringen. Dasselbe haben verschiedene Zeitgenossen, voran M. Haydn[1] und Dittersdorf[2], gleichfalls versucht, aber Mozart überragt sie doch nicht allein durch die spielende Leichtigkeit in der Stellung und Lösung kontrapunktischer Probleme (wie er denn nicht mit Unrecht schon als der letzte große Kontrapunktiker alten Stiles bezeichnet worden ist), sondern auch durch die vollendete Harmonie, die in diesem Satze zwischen den rein homophonen und den kontrapunktischen Partien herrscht und diese in ganz natürlicher Weise aus jenen entwickelt. Der erste Themenkomplex ist ganz in der Art seines Vorgängers aus dem ersten Satze angelegt, nur noch breiter als dieser, denn er reicht bis zum 73. Takt[3] und wird wie jener durch einen scharfen Halbschluß in zwei fast gleiche Hälften geteilt. Leise und heimlich, zweistimmig wie das Finalthema der Es dur-Sinfonie, setzt das bekannte Thema ein. Diesmal hat, anders als im ersten Satz, die Kantabilität den Vortritt, auch hinter dem bewegteren Nachsatz schimmert eine Gesangslinie hervor[4]:



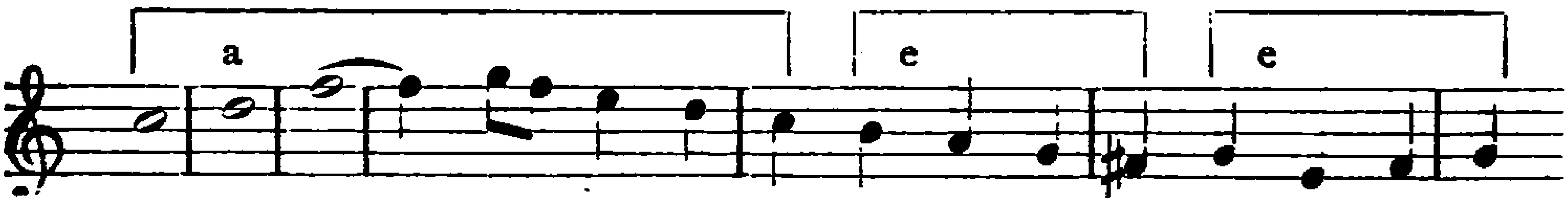
Dieser Nachsatz ist der einzige Gedanke des ganzen Satzes, der nicht kontrapunktisch verarbeitet wird, sondern sich den kontrapunktischen Partien wie ein Refrain anhängt. Gleich bei der Wiederholung durch das Tutti beginnt der strenge Stil mit dem einfachen, aus der älteren Musik sattsam bekannten Ligaturenkontrapunkt:



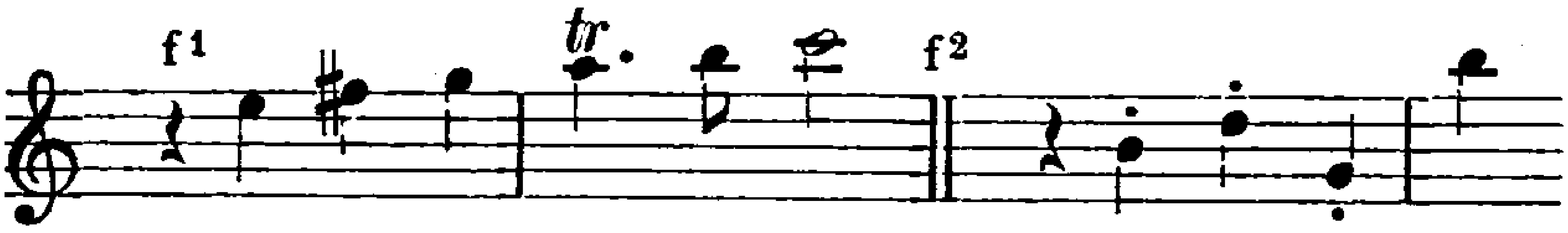
während im Baß das Sechzehntelmotiv von b erscheint, ein auch aus der Themengruppe des ersten Satzes bekannter Gedanke. Dieser Partie wird ein neuer Gedanke heroischen Gepräges angefügt:

[1] I 346. [2] Kretzschmar, Führer S. 260 f. [3] Für die Dimensionen dieses Satzes genüge der Hinweis darauf, daß die Themengruppe 157, die Durchführung 68, die Reprise 131 und die Coda 66 Takte umfaßt. [4] Die rhythmischen Schwerpunkte liegen auf dem zweiten und vierten Takte. Ein ähnliches kantables Hexachordthema liegt auch der Fuge Cum sancto spiritu der C moll-Messe (K.-V. 427) zugrunde.

der alsbald auf rollenden Bässen (in der Gegenbewegung) majestätisch den Dreiklang in die Höhe steigt und zu einem rauschenden Halbschluß auf der Dominante führt, genau wie im ersten Satz. Dann beginnt die Wiederholung, wobei der strenge Satz, wie bei allen Wiederholungen und Fortspinnungen der Themen dieses Satzes, der Steigerung der in ihnen liegenden Energien dient. Es ist keine Fuge, sondern nur die erste, fünfstimmige Durchführung einer solchen; auch das Thema wird um einen Takt erweitert:



während sich aus der kontrapunktierenden Fortsetzung e gleich darauf der gleichfalls imitatorisch eingeführte neue Gedanke:



entwickelt, dessen Fortsetzung (s. o.) schon den Keim des zweiten Themas (in der Umkehrung) enthält. Abermals führt das heroische Motiv d, diesmal gleichfalls in Engführung, den Abschluß herbei. Das zweite, kantable Thema[1]:

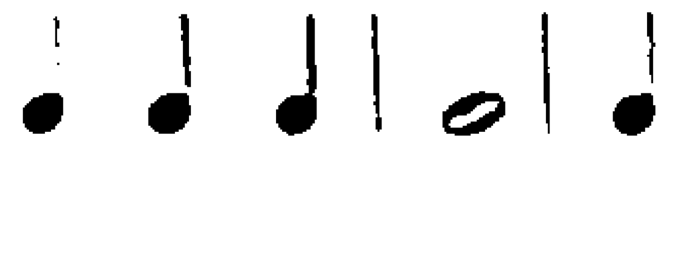
besteht ebenfalls aus einem großen Komplex, dessen zweiter Teil eine starke kontrapunktische Steigerung bringt. Nur gesellen sich ihm schon im ersten wie von ungefähr die Motive f², das jetzt in seiner Urgestalt, als verkleinertes Seitenthema, auftritt, f¹ und d als Kontra-

[1] Seine melodische Linie

gehört dem bekannten alten Typus an. Zu den ersten drei Noten vgl. auch das eleison-Motiv aus dem Kyrie der Cmoll-Messe (K.-V. 427).

punkte bei. Aber seinen eigentlichen Höhepunkt erreicht das Thema erst nach dem großen Orgelpunkt auf D: da entspinnt sich wiederum eine Partie strengsten Stiles, abermals in Engführungen, zuerst mit den drei ersten Noten, dann mit dem ganzen Thema, dessen Einsätze sich auf dem engen Raume einer halben Note folgen. Hier entfaltet sich eine Kraft, die kaum noch überboten werden zu können scheint. Sehr wirksam kehrt darauf der homophone Nachsatz des Hauptthemas wieder[1], ebenfalls mit variierender Wiederholung, als der Träger selbstbewußten, frohen Kraftgefühls. Und wiederum drückt Motiv d sein Siegel darunter, zunächst ebenfalls in gesteigerter kontrapunktischer Einkleidung (mit Gegenbewegung), dann piano in den Bläsern leise verklingend.

Gegenüber diesem Riesenblock von einer Themengruppe, der eigentlich selbst schon zwei Durchführungen in sich enthält, hat die eigentliche Durchführung einen schweren Stand. Sie beschränkt sich tatsächlich im wesentlichen auch auf das eine Thema d und verwendet a nur zur Einführung und in kleinen Episoden. Jene erfolgt im Anschluß an das Vorhergehende auf zwei geheimnisvollen, spannenden Orgelpunkten (a, d), dann schmettern plötzlich die Blechbläser den Anfang von d darein und geben damit das Signal zur kontrapunktischen Behandlung auch dieses Themas, gleichfalls in Engführungen, die sie durch ihren Schlachtruf gleichsam immer aufs neue anfeuern. Es ist die streitbarste Partie des Satzes, vor allem wegen des heftigen Zusammenpralls der punktierten Motive, deren Betonung beständig verschoben wird. Die Harmonik bewegt sich, wie meist bei Mozart in derartigen Partien, einfach den Quintenzirkel aufwärts, wobei nur das Tongeschlecht mitunter wechselt. Da macht sich plötzlich das Motiv a in den Bläsern geltend, und es kommt zu einer ans Dramatische streifenden Auseinandersetzung zwischen beiden und damit zwischen der heroischen und der sinnig-intimen Seite des Ganzen. Es ist psychologisch außerordentlich fein, wie der Gefühlskreis von a sich immer mehr ausbreitet, das Motiv d zur Aufgabe seiner Kontrapunktik und zum piano zwingt, aus dem es sich bei dem echt Mozartschen Orgelpunkt noch einmal zu einer letzten Kraftanstrengung erhebt, um dann in einer ebenso kurzen wie genialen Übergangspartie auf chromatisch absteigenden Bässen leise in die Reprise zurückzuführen.

[1] Der einzige kontrapunktische Zug ist hier die Imitation des Rhythmus  in den Bläsern.

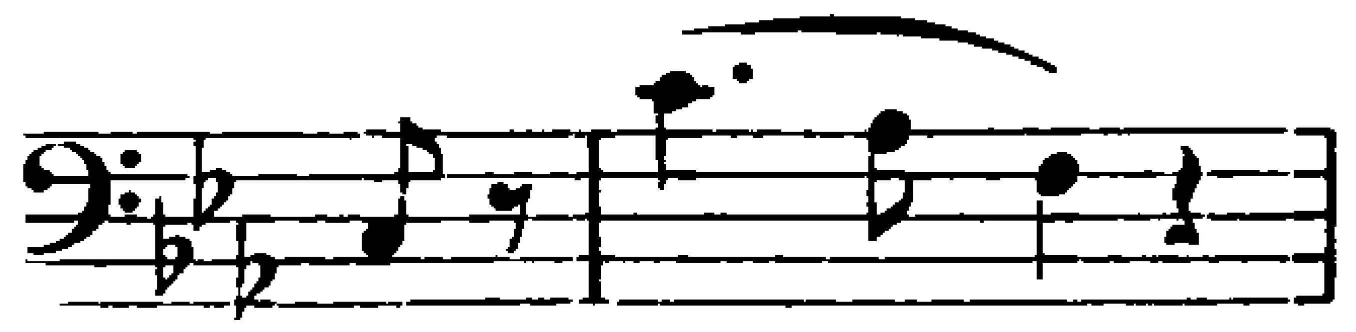
Sie erfährt dem ganzen Charakter des Satzes entsprechend besonders starke Veränderungen, die alle auf eine Steigerung des Gefühlsgehaltes hinauslaufen. So werden gleich die beiden Teile des Hauptthemenblockes auf einen zusammengedrängt[1], der dafür harmonisch und kontrapunktisch ungemein vertieft wird[2]. Weniger einschneidend sind die Veränderungen bei dem vollständig wiederholten zweiten Themenblock. Auf ihn türmt Mozart nun aber mit einer kraftvollen Wendung des Themas d nach der Unterdominante noch die gewaltige Coda, die hier einer zweiten, potenzierten Durchführung gleichkommt, indem sie sämtliche bisher kontrapunktisch verwerteten Gedanken des Satzes in einem mächtigen Fugato gegeneinander führt. Wie verträumt antwortet dem Thema d zunächst Thema a in der Umkehrung. Aber von dem forte ab nimmt das Fugieren seinen Anfang, und zwar unter Vorantritt der gegeneinander kontrapunktierenden Themen a und g; sobald eine neue Stimme hinzutritt, erscheint als weiterer Kontrapunkt eines der anderen Hauptthemen, so nacheinander f¹ mit seiner Fortsetzung f² und d, so daß in der ganzen Partie kein Takt steht, der nicht thematisch wäre. Mit diesem Material öffnet Mozart nun alle Schleusen des mehrfachen Kontrapunktes; in immer neuer Verschlingung schlagen die vertrauten Gedanken an das Ohr des Hörers, und er kann nur staunen über die wunderbare Leichtigkeit, mit der diese aufs höchste gesteigerte Lebensenergie hier auf ihn eindringt[3]. Eine voll ausgearbeitete Fuge ist freilich auch diese Partie nicht, sie begnügt sich mit einer zweimaligen Durchführung auf den regelmäßigen Einsätzen auf Tonika, Dominante, Tonika (Dominante); nur beim zweitenmal wird der letzte Dominanteinsatz durch die Tonika verdrängt und das Ganze überdies um einen Takt verkürzt. Diese Steigerung bereitet zugleich den Eintritt des Themas b vor, das nunmehr, gefolgt von d, in glänzender Festfreude den Satz beschließt — es ist zugleich die Partie, die vorher in der Reprise unterdrückt wurde! Eine mächtige Fanfare macht den Beschluß.

Neben den Sinfonien ist das bedeutendste Werk aus dieser Zeit das für Puchberg[4] geschriebene Divertimento in Esdur für Violine,

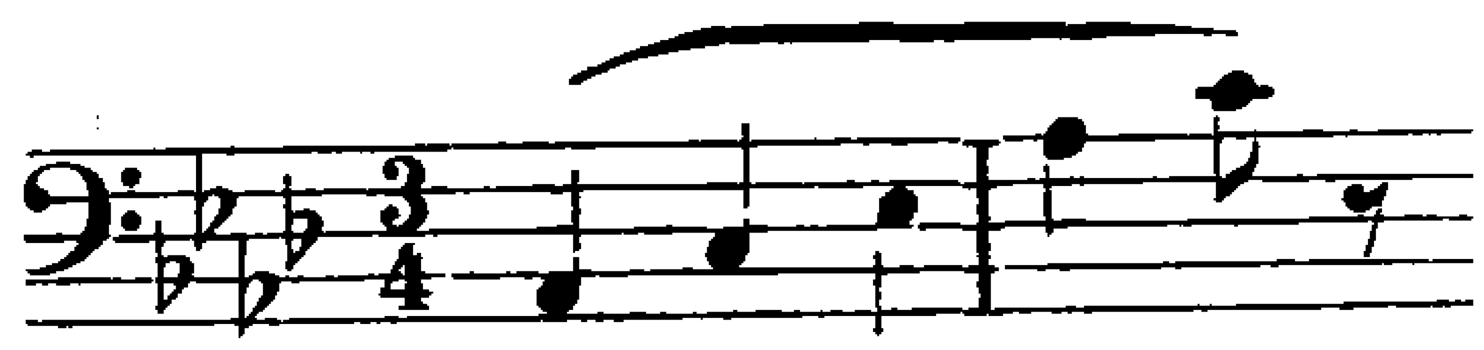
---

[1] Zunächst fällt im Hinblick auf die Durchführung der erste Eintritt von d weg. [2] So erscheint hier in den Bässen der erste Ansatz zur Umkehrung von a. [3] Die mit Ausnahme der Flöte geteilten Holzbläser gehen mit den Streichern unisono oder in Oktaven, während die Blechbläser mit den Pauken das Ganze beständig mit schweren Fanfarenmotiven begleiten. [4] Nottebohm, Mozartiana S. 54.

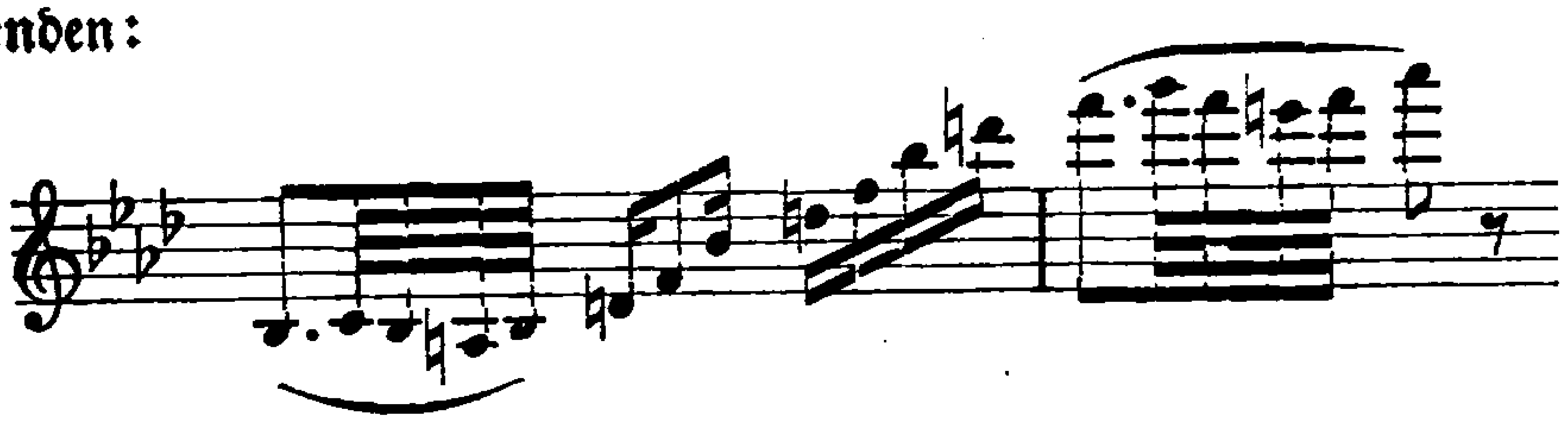
Bratsche und Cello (K.-V. 563). Es hat die auch früher schon von Mozart bevorzugte Zahl von sechs Sätzen: Allegro, Adagio, Menuett, Andante mit Variationen, Menuett, Rondo. Wie immer, so hat auch hier das Problem des äußeren Klanges — nur drei Streichinstrumente ohne die zweite Violine — entscheidend auf die musikalische Gestaltung eingewirkt, und es ist bewundernswert, wie sich hier Mozart als Meister in der Beschränkung zeigt. Das Aushilfsmittel der Doppelgriffe erscheint verhältnismäßig selten, häufiger schon die gebrochenen Akkordfiguren, meist aber ist der Satz rein dreistimmig gehalten und gewinnt durch die teilweise sehr virtuose Ausnützung der Ausdrucksmöglichkeiten jedes Instruments einen Klang von fast unerschöpflicher Fülle und Abwechslung. Gleich das schöne Seitenthema des ersten Satzes bietet einen überraschenden Beleg dafür: die Melodie, eine Verwandte der Romanze des Klavierkonzerts in Dmoll, wird von der ersten Geige und dem Cello zweistimmig gesungen, während die Bratsche den Baß führt. Auch in der Wahl und Verarbeitung der Gedanken gehört das Werk dem echten Kammermusikstil an. Alle drei Spieler sind gleichberechtigt, und auch da, wo ein einzelner die Führung übernimmt, regen sich bei den anderen, zustimmend oder widersprechend, eigene Gedanken, so daß wir stets den Eindruck bewegtesten Lebens haben. Die Ausdruckssphäre ist dieselbe wie bei den Sinfonien, sie geht von der leichtesten Homophonie bis zur strengen Kontrapunktik. Nur ist der Ton, dem Charakter des Divertimentos gemäß, weit intimer und zarter; an die Stelle pessimistischer oder heroischer Anwandlungen tritt ein gesundes, jugendliches Kraftgefühl, das ebenso zu schwärmen wie mit gutem Humor zu scherzen weiß. Da ist z. B. gleich die Durchführung des ersten Satzes, die zunächst nach echt Mozartscher Art mit dem Hauptthema in weit entlegene Tonarten hinüberträumt. Aber schon im dritten Takt gesellt sich ihm ein aus einem früheren Nebengedanken durch Verkürzung gewonnenes Motiv bei, das melodisch gerade die entgegengesetzte Richtung einschlägt und schließlich in seiner Urgestalt Anlaß zu immer erregteren kanonischen Auseinandersetzungen zwischen den Dreien gibt; mit gutem Humor macht sich dazwischen eine mahnende Stimme:



geltend. Und auch hier wird, wie in den Sinfonien, der Rückweg in die Reprise durch einen überraschenden Gang der Modulation bewerkstelligt[1]. Die wundervolle Träumerei des Adagios baut sich auf dem einfachen Dreiklangsmotiv[2]:



auf, das die Violine bald in ihrer Sprache zu dem schwungvoll ausladenden:



umdeutet, damit zugleich den Wetteifer der anderen beiden Instrumente weckend. Es bildet den eigentlichen Kern des Satzes, denn auch das kleine Durchführungsmotiv:

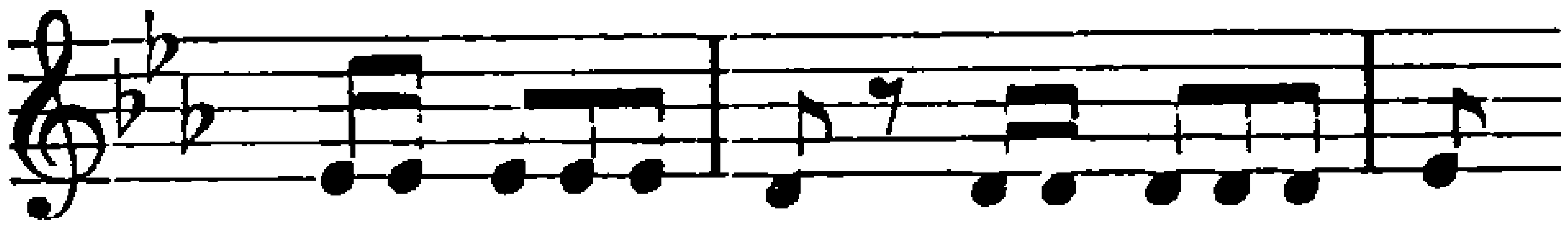
ist ein Absenker davon, und namentlich der Schluß bringt ein unersättliches Schwelgen in diesem Gebilde, das sich nacheinander in allen drei Instrumenten in die Höhe schwingt. Von den beiden Menuetten weist gleich das erste samt seinem Trio jene geniale Veränderung und Erweiterung der Wiederholungsteile auf, die wir schon bei den Sinfonien beobachteten. Es ist im Gegensatz zum zweiten, melodischen, durchweg in bewegter Figuration gehalten. Beide zusammen schließen das Andante, einen Variationensatz über ein volkstümliches Thema, ein. Da jeder Teil sofort bei der Wiederholung variiert wird, so handelt es sich jedesmal um eine Doppelvariation, wie wir sie schon früher gelegentlich antrafen, und zwar wechseln die beiden Variationen innerhalb des ganzen Komplexes in der Weise ab, daß die ersten Teile und dann wieder die Wiederholungen je eine geschlossene Variation bilden. So bekommt z. B. in der ersten Variation

[1] Bezeichnend ist hier das kleine crescendo, das alsbald wieder einem piano Platz macht. [2] Die aufsteigende Dreiklangslinie entspricht der absteigenden der Themen sowohl des ersten Satzes als auch des ersten Menuetts.

zunächst die Bratsche das Thema wortgetreu, während Geige und Cello selbständig dazu kontrapunktieren; bei der Wiederholung folgt dagegen eine freie Figuration der Geige, gestützt auf eine leichte, wenn auch harmonisch zum Teil erheblich veränderte Begleitung der beiden unteren Stimmen. In der zweiten folgt auf eine feurige Zwiesprache zwischen Viola und Violine im piano ein freies kanonisches Spiel zwischen Violine und Cello. Das besonders tiefsinnige Minore vertauscht die Stimmen bei der Wiederholung im dreifachen Kontrapunkt, so daß die Geige die vorherige Melodie der Bratsche, diese die des Cellos und das Cello die der Geige erhält. Nach diesem trüben Bild zieht nun im Maggiore die Bratsche mit dem auf seinen allereinfachsten melodischen Grundriß zurückgeführten Thema ernst und gemessen ihren Weg, begleitet von einer äußerst lebhaften Figur der Geige und einem laufenden Baß alten Stiles im Cello. Es ist, als hätte sich die alte muntere Weise in einen bußfertigen Wallfahrergesang mit wehenden Fahnen verwandelt, und besonders würdevoll hebt sich das immer wiederkehrende:

heraus. Bezeichnenderweise erhält dieses Bild keinen Gegensatz, sondern läßt das Ganze in einer plagalen Coda ausklingen, nicht ohne daß uns das Thema in seiner Urform noch einen kurzen Abschiedsgruß zuriefe. Das folgende Menuett führt uns gleich mit seinem imitierten Hornsatz am Anfang in die Welt der Daseinsfreude zurück. Es ist nicht nur eine der liebenswürdigsten, sondern auch der geistreichsten Schöpfungen Mozarts auf diesem Gebiet. Das beweist gleich die überlegene Laune, mit der im zweiten Teil des Hauptsatzes die verschiedenen Glieder auf engstem Raume in leichtestem Spiel miteinander vertauscht und neu kombiniert werden. Auf diesem Grunde sproßt nun aber die reizende Blüte der Bratschenmelodie im ersten Trio auf, ein Vorklang der deutschen Tänze Schuberts, auf den auch die in zartester Wehmut schwelgende kleine Durchführung hinweist. Auch das zweite Trio hat trotz dem anmutig tändelnden Hauptgedanken seine geheimen Schmerzen, wie die Durchführung mit ihren Gmoll-Klängen und ihrem ausgeschriebenen Ritardando lehrt. Mozart selbst hat sich von diesem Menuett nur schwer zu trennen vermocht: in einer auffallend langen Coda kommt er noch-

mals auf seinen Hauptsatz zurück und treibt mit dessen Hauptmotiven erneut sein launiges Spiel. Aber auch der letzte Satz zeigt ihn auf der vollen Höhe seines Schaffens. Denn er behandelt die Rondoform mit einer Freiheit wie kaum eines seiner früheren Rondos. Er variiert die Themen bei ihrer Wiederholung nicht bloß, sondern führt sie auch durch. So erscheint das Hauptthema in der Bratsche plötzlich in Asdur und wird dann, in seine einzelnen Motive zerlegt, auf kühnem modulatorischem Wege nach der Dominante von Emoll hinübergespielt, dann wird ähnlich verfahren mit dem Anschlußgedanken:



der sich mit seinen mannigfachen rhythmischen Verschiebungen überhaupt als der eigentliche Humorist des Satzes erweist, und mit den übrigen Themen. Der Satz ist mit seiner herzgewinnenden Liebenswürdigkeit[1] und seinem Schwelgen in der eigenen Erfindungsfülle ein unverfälschter Mozart. Das ganze Werk aber gehört nicht allein zu seinen reifsten Kammermusikwerken, sondern stellt auch innerhalb seiner Gattung einen nicht überbotenen Höhepunkt dar.

Nicht ganz auf derselben Höhe stehen die drei Klaviertrios aus dieser Zeit (K.=V. 542, 548, 564), trotzdem auch sie vollbürtige Erzeugnisse ihres Schöpfers sind und besonders auch stilistisch einen erheblichen Fortschritt gegen früher aufweisen. Vor allem ist die Wechselchörigkeit zwischen Klavier und Streichinstrumenten stärker herausgearbeitet und die alte Continuoführung des Cellos fast ganz verschwunden. An die Konzertform erinnert die Beschränkung auf drei Sätze, die Wahl des Rondos für das Finale und die häufig ans Virtuose streifende Führung nicht allein des Klaviers, sondern auch der Violine. Selbst bei dem ursprünglich als Klaviersonate geschriebenen Trio in Gdur ist, trotzdem man ihm diese Entstehung noch deutlich genug anmerkt, jenes Konzertieren der beiden Parteien mit großem Geschick herausgearbeitet. Die Umarbeitung erfolgte wohl auf einen besonderen äußeren Anlaß hin[2], wie er sicher auch

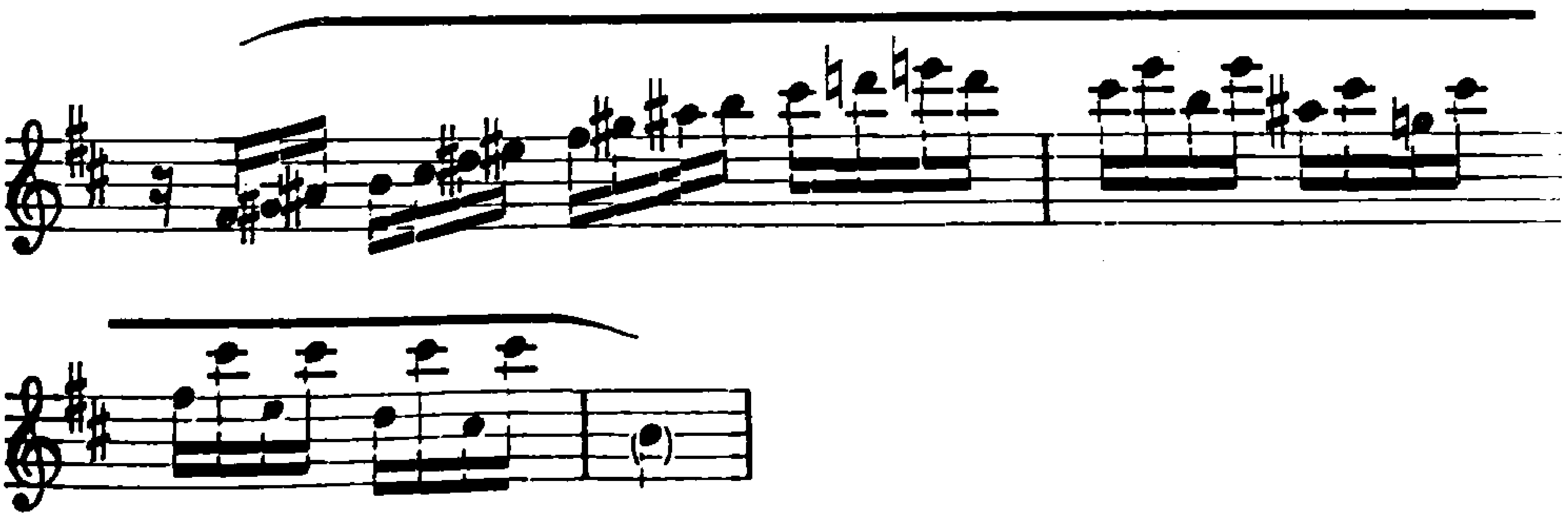
[1] Der Nachsatz des ersten Themas weist deutlich auf das bekannte Lied „Sehnsucht nach dem Frühlinge" voraus (K.=V. 596), und zwar auf die Stelle: „Wie möcht' ich doch so gerne ein Veilchen wieder sehn." [2] Mozart ließ sich die ursprüngliche Klaviersonate dazu einfach kopieren.

zur Komposition der beiden anderen Trios führte[1]. Im allgemeinen weisen alle drei, besonders aber die beiden ersten, die charakteristischen Merkmale von Mozarts damaligem Instrumentalstil auf, vor allem die kontrapunktischen Neigungen und das Verarbeiten ursprünglicher Nebengedanken in den Durchführungen. Das bedeutendste ist das Edur-Trio, das zugleich am breitesten angelegt ist, in der Behandlung seines Seitenthemas plötzlich einen ganz überraschenden kontrapunktischen Tiefsinn an den Tag legt und auch in der Reprise gleich zu Anfang eine höchst ausdrucksvolle Steigerung bringt. Im analogen Satz des Cdur-Trios liegt der Schwerpunkt auf der Durchführung, dank der geistvollen Verarbeitung eines nur aus zwei Tönen bestehenden Motives. Die Mittelsätze neigen sich in fühlbarem Gegensatz zu dem veredelten italienischen Ton der früheren Kammermusikwerke mit Klavier mehr der einheimischen Liedweise zu. Auch hier steht das Edur-Trio an der Spitze. Sein in der französischen Rondoform mit Mineur gehaltenes Andante grazioso ist eine Perle der gesamten Trioliteratur, vor allem dank jenem Mineur, dessen aus dem Hauptthema abgeleitete, exotisch angehauchte Melodik und überraschend kühne Harmonik von einer außergewöhnlichen musikalischen Inspiration zeugt. Während das Andante des Cdur-Trios sich besonders durch schwungvolle Kantilenen und fein verästeltes Figurenwerk auszeichnet, bringt das des Gdur-Trios Variationen über eine ganz schlichte Liedweise, die in ihrer rührenden Wehmut unmittelbar zum Herzen spricht. Trotzdem sie an Kunst und Tiefsinn den Variationen des Streichtrios nicht gewachsen sind, führen sie doch die Grundstimmung ihres Themas so natürlich und wahr und mit solcher Klangschönheit weiter, daß die Beliebtheit dieses Satzes voll zu Recht besteht. Von den Schlußrondos nimmt sich das des Edur-Trios wie ein Nachhall der Finales der großen Konzerte aus: breit angelegte Themen und Rückgänge, dazwischen Partien ausgesprochen virtuosen Gepräges, wirkungsvolle Kontraste und doch dabei immer wieder das unserer Periode eigentümliche Streben nach Geschlossenheit. Noch mehr tritt diese in dem reizenden Rokokofinale des Cdur-Trios hervor, einem französischen Rondo, dessen Mineur motivisch mit dem Hauptsatz verknüpft ist. Am lockersten ist der Bau des Gdur-Finales im Ton eines harmlos-munteren Sizilianos.

[1] Über das Edur-Trio vgl. den Brief an Puchberg, B II 286.

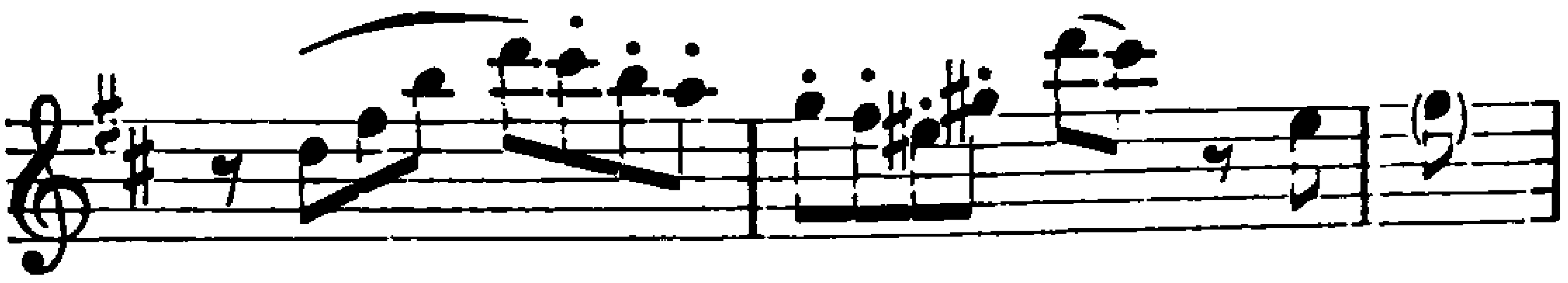
Mozarts letzte Violinsonate (K.=V. 547) greift noch einmal auf die Form der „romantischen" Jugendwerke zurück, indem sie mehr einer Suite als einer Sonate gleicht[1]. Einem langsamen Präludium von einfacher Dreiteiligkeit folgen ein locker geschürzter und auch in der Thematik der Suite sich nähernder Sonatensatz und schließlich Variationen — alles in derselben Tonart. Weitaus das Tiefste enthalten die nach Anlage und Ausführung mit dem Streichtrio verwandten Variationen: namentlich die fünfte und sechste weisen deutlich auf dies Vorbild zurück, jene durch ihre tiefsinnige Kontrapunktik, diese durch die Vereinfachung der Themamelodie in der Violine.

Die Klaviermusik dieser Zeit hat als Hauptstück das Ddur=Konzert (K.=V. 537, S. XVI. 26), das sogenannte „Krönungskonzert"[2], aufzuweisen. Formell seinen Vorgängern im allgemeinen gleich, läßt es doch in Einzelheiten die Eigentümlichkeiten des fortgeschrittenen Stiles deutlich erkennen. Dahin gehört z. B. gleich im Tutti die schöne Einführung des Seitenthemas, in der bereits das spätere, zweite Seitenthema des Klaviers anklingt, und die Einfügung des alten Mozartschen Lieblingsgedankens[3] in neuer Einkleidung vor dem Schluß des Tuttis. Der Solist beginnt diesmal mit dem Hauptgedanken ohne weitere Vorbereitung, besteht dann aber auf seinem eigenen Seitenthema und kommt erst später auf das des Orchesters zurück, wobei sein Abschluß eine längere kontrapunktische Ausspinnung erfährt. Die Durchführung knüpft nach bekannter Art an das Schlußmotiv an, und dessen höchst geistvolle Verarbeitung erzeugt nun ihrerseits wie von ungefähr wieder ein neues Motiv:

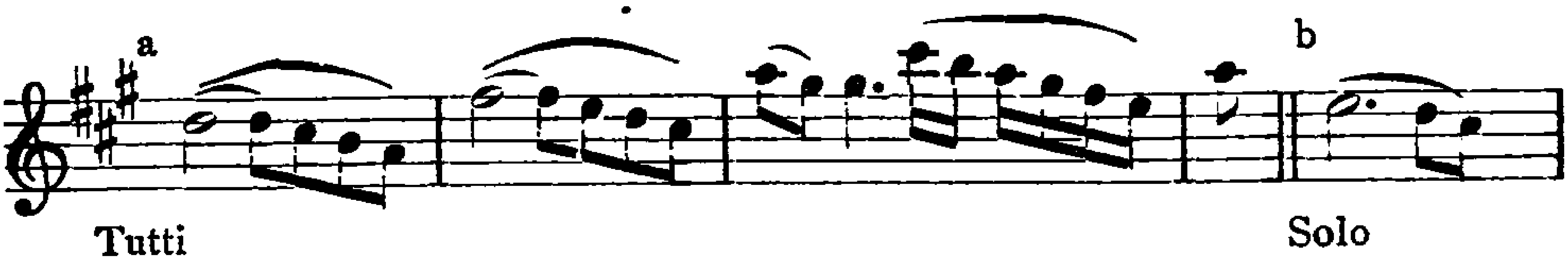


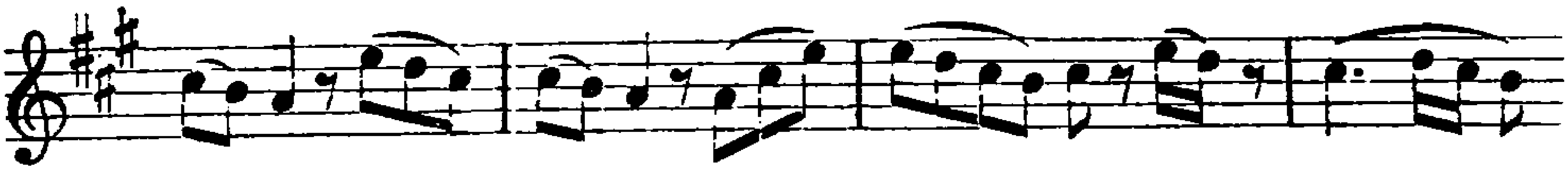
[1] I 351. [2] S. o. S. 202. Über seinen Vortrag im modernen Konzert vgl. C. Reinecke, Zur Wiederbelebung der Mozartschen Klavierkonzerte S. 25ff. [3] Vgl. I 273 und oben S. 591.

das in seiner zusammengedrängten, gesangsmäßigeren Form:



die folgende Partie beherrscht. Die Reprise wird auch hier stark verändert; besonders schön ist dabei die selbständige Behandlung jenes Mozartschen Lieblingsthemas. Das Larghetto schlägt den aus früheren Konzerten bekannten naiven Romanzenton an. Das zweite Thema wird vom Solisten aus einem vorbereitenden Tuttigedanken entwickelt:





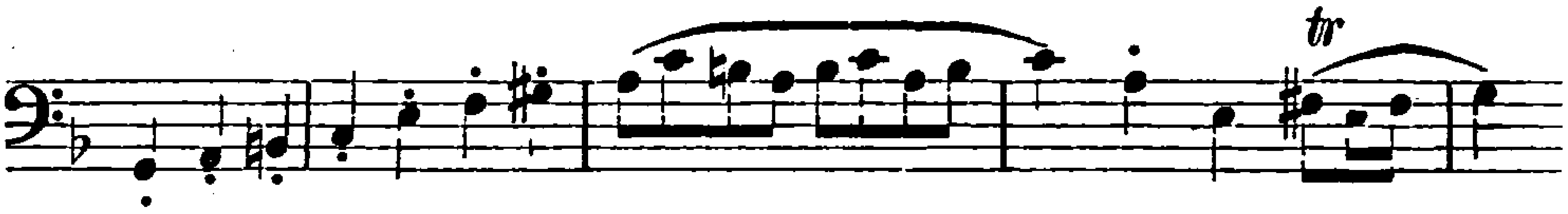
Das Ganze ist eine der zartesten und duftigsten Blüten Mozartscher Konzertkunst. Das Finale kombiniert in der bekannten Art Rondo und Sonatenform [1]. Besonders reich an Themen und von glänzender Virtuosität in den Übergangspartien zeichnet es sich namentlich durch harmonische Freiheiten aus. Das Seitenthema des Solisten erscheint z. B. beim zweiten Mal nach einem plötzlichen enharmonischen Ruck in Bdur und arbeitet sich erst allmählich nach Gdur zurück. So übernimmt dieses Konzert zwar im allgemeinen durchaus den Ausdrucksgehalt seiner Vorgänger, drückt ihm aber doch zugleich den Stempel seiner Entstehungszeit auf.

Die beiden vollendeten Sonaten aus dieser Zeit, in Cdur [2] und Bdur [3] (K.-V. 545, 570), bevorzugen in den Mittel- und Schlußsätzen das Rondo in seiner lockersten Form. Die erste ist geschmackvolle Unterrichtsmusik für Anfänger; ihr erster Satz greift auf den altmodischen Brauch zurück, die Reprise in der Unterdominante einzuführen. Bedeutender ist die Bdur-Sonate. Ihr erster Satz hat

[1] S. o. S. 210. [2] Ihr letzter Satz ist später mit dem ersten der Violinsonate in Fdur (K.-V. 547) von fremder Hand zu einer weiteren Klaviersonate vereinigt worden (K.-V. Anh. 135). [3] Ihr wurde willkürlich im Druck eine Violinstimme hinzugesetzt.

eigentlich zwei Seitenthemen, eines in der Unter=, das zweite in der Oberdominante, das sich eng an das Hauptthema anschließt und in der Durchführung durch seine Verwendung im doppelten Kontrapunkt fesselt. Das Adagio zeichnet sich durch einen besonders edlen Gesang und in den Seitensätzen durch ein stark subjektiv gefärbtes Pathos aus. Im sehr locker gefügten Schlußrondo ragt besonders die zweite Episode in Esdur hervor, abermals wegen der Rolle des doppelten Kontrapunktes; sehr geistvoll ist auch die Art, wie am Schlusse beide Episodenthemen in verkürzter und variierter Form nacheinander nochmals auf den Plan gerufen werden.

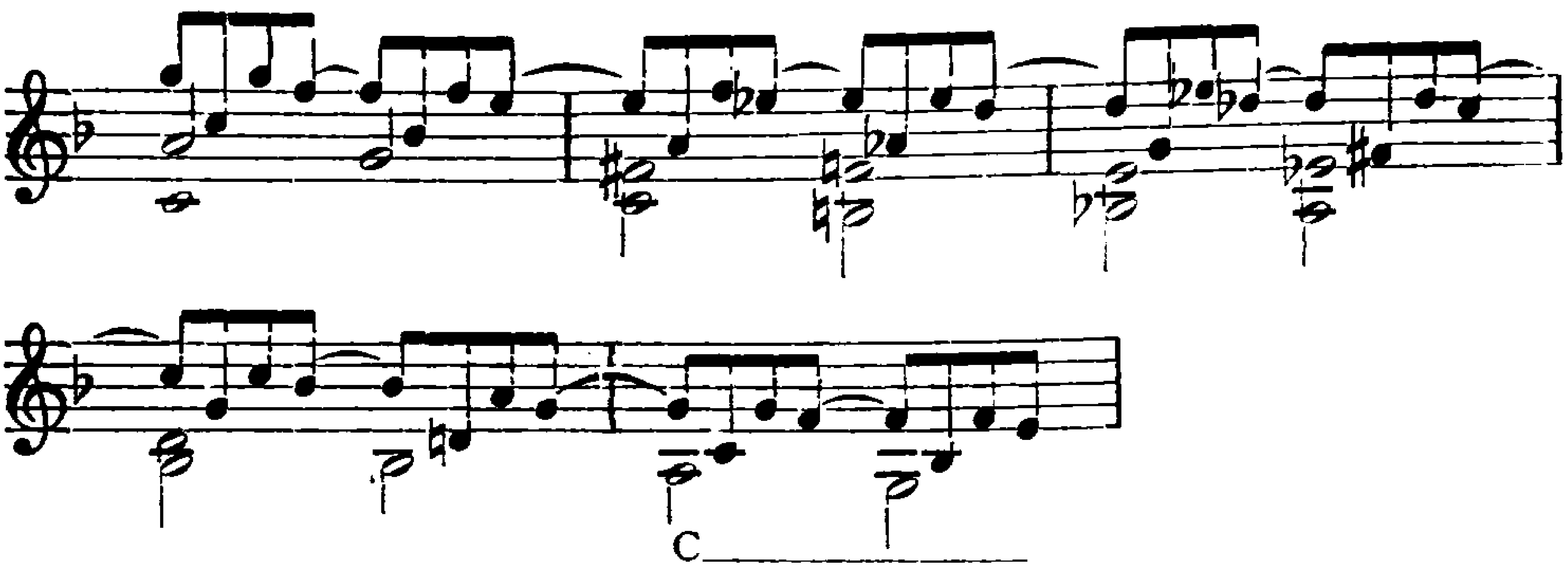
Am deutlichsten aber prägt sich der Stil dieser Periode in den beiden Sonatensätzen in F= und Bdur aus (K.=V. 533), die aus unbekannten Gründen nicht zu einer vollständigen Sonate ergänzt wurden[1]. Namentlich der erste Satz bildet insofern eine Parallele zum Finale der Cdur=Sinfonie, als er die Sonatenform gleichfalls mit reichem kontrapunktischen Leben erfüllt. Beide Gruppen, des Haupt= wie des Seitenthemas, führen ihre Themen, kaum daß sie aufgestellt sind, in der mannigfaltigsten Weise kontrapunktisch durch. Auch die Einführung eines dritten Hauptgedankens, der herausfordernd im Baß allein auftritt:



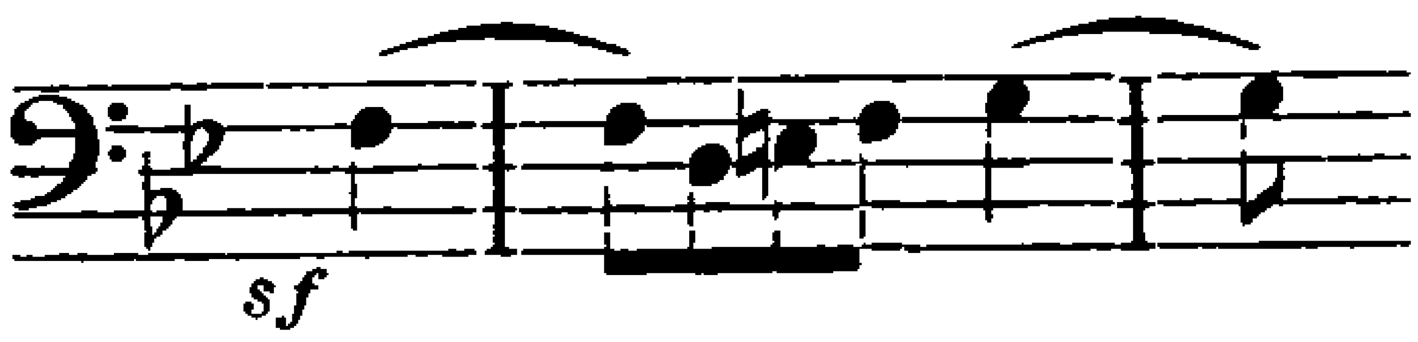
ist charakteristisch. Erst gegen den Schluß der Themengruppe wird der Satz homophon und zwar mit einer ausgesprochen virtuosenhaften Färbung. Es spricht eine harte, kampflustige Energie aus allen diesen Themen, die sich nunmehr in der Durchführung bis ins Finstere und Trotzige steigert. Ihr größter Teil spielt sich ausschließlich in Molltonarten ab, unter rollenden Triolenfiguren, zwischen denen nur ab und zu der Anfang des Hauptthemas auftaucht. Der zweite Teil gehört dem kontrapunktisch durchgeführten Seitenthema. Die Reprise wird wiederum stark verändert. Ganz Mozarts damaliger Art entspricht z. B. gleich das Hinüberspielen des ersten Themas nach Desdur mit der schönen Rückkehr in einer breiten Sequenzenkette. Beim Eintritt jenes dritten Gedankens aber meldet sich das

[1] In späteren Ausgaben wurden sie mit dem Rondo in Fdur K.=V. 494 zu einer vollständigen Sonate verbunden.

Hauptthema als Kontrapunkt, und auch hier wird die Fortsetzung in der typischen Weise des damaligen Mozart erweitert:



Die vier letzten Takte sind ein höchst geniales Einschiebsel. Das Bdur-Andante hat mit diesem Satz die Sonatenform und den strengen Satz gemein und ist einer der grüblerischsten Sätze, die Mozart dem Klavier anvertraut hat. Schon beim Hauptthema ist die Melodik[1] und namentlich die Harmonik außergewöhnlich. Beide Themen werden fernerhin breit ausgesponnen, so daß ihre Fortsetzung den Eindruck selbständiger Gedanken macht, so namentlich das ausdrucksvolle Seitenthema in Fdur mit seiner genialen modulatorischen Steigerung[2]. Die Durchführung läßt auf eine kombinierte Verarbeitung beider Themen auf Grund des dem Hauptthema entnommenen Motivs:



eine der herbsten Partien in Mozarts gesamter Kunst folgen. Die damalige Musik bietet wohl überhaupt kein Seitenstück für derartige schneidende Querstandwirkungen. So drängt jenes Motiv samt seinem Kontrapunkt, durch Terzen verstärkt, mit seinen Sforzati in bitterster Selbstquälerei nach aufwärts, bis es die Dominantharmonie von Bdur erreicht hat — eine Gefühlsspannung, wie wir sie in Mozarts Sonaten nicht zum zweiten Male erleben. Die Reprise bringt zunächst das Hauptthema, wie in den Sinfonien, im Baß und dazu

[1] Man beachte hier die Erweiterung des Nachsatzes durch Fortspinnung des ausdrucksvollen ersten Gliedes. [2] Ganz eigentümlich ist dabei das scheinbare Moll des sechstletzten Taktes vor dem Doppelstrich; erst der nächste Takt belehrt uns darüber, daß das as der Mittelstimme eigentlich ein gis war.

im Sopran ein Motiv aus der Durchführung; auch später werden die Stimmen vertauscht. So gelangt in diesen beiden Meistersätzen die Don-Giovannistimmung jener Tage auch auf dem Klavier zu vollendetem Ausdruck. Sie hallt noch vernehmlich in dem tiefsinnigen Adagio in Hmoll (K.-V. 540) nach. Trotz seiner Sonatenform und der streng thematischen Arbeit nähert es sich doch mehr der Phantasie, dank seinem ausgesprochen subjektiven Ausdruck, der sich in der zerrissenen, ans Rezitativ streifenden Melodik, in der fast in beständigem Gleiten begriffenen, oft äußerst kühnen Harmonik und in den scharfen dynamischen Akzenten offenbart. Auch klavieristisch ist das Stück von besonderem Reiz, wie die überschlagenden Hände, die singenden Bässe, die ausdrucksvollen Mittelstimmen und die Figuration beweisen.

Mozarts amtliche Tätigkeit als kaiserlicher Kammerkompositeur bestand zunächst[1] lediglich in der Komposition von allerlei Tänzen für die Maskenbälle der k. k. Redoutensäle. Diese befanden sich in dem Flügel der Hofburg auf der rechten Seite des Josephsplatzes und enthielten ursprünglich ein Theater, auf dem bei festlichen Anlässen Opern und Ballette vor dem Hofe aufgeführt wurden. Nach dem Bau des Burgtheaters wurde dieses 1752 zu dem späteren großen und kleinen Redoutensaal umgestaltet, wo außer besonderen Hoffesten nur öffentliche Konzerte und Maskenbälle gegeben wurden. Diese fanden an allen Sonntagen des Karnevals, am feisten Donnerstag und an den drei letzten Faschingstagen statt. Joseph II. begünstigte sie sehr als ein Mittel der Annäherung der verschiedenen Volksklassen, erschien dabei selbst häufig mit dem Hofe, was eine lebhafte Beteiligung aller Stände hervorrief, und ließ eine ausgedehnte Maskenfreiheit walten. Man tanzte hauptsächlich Menuett und deutsche Tänze (Walzer), später auch Kontertänze und Ländler; an den Walzern und Ländlern nahm aber nur die niedere Klasse teil, weil das Gedränge zu groß war — ganz wie im Don Giovanni (S. 513). Die Unternehmung der Redoute war gewöhnlich mit der des Operntheaters verbunden und wurde mitverpachtet, wenn jenes verpachtet war. Schon 1778 hatte der Hof das Operntheater und seit 1785 auch das Kärntnertortheater für eigene Rechnung übernommen, ein Ver-

[1] In dem großen, von da Ponte zusammengestellten Pasticcio L'ape musicale haben auch einige Arien von Mozart Platz gefunden. Wiener Ztg. 1789, Nr. 23 Anh.

hältnis, das bis zum August 1794 bestand. Die Kaiserliche Hoftheaterdirektion bestellte daher die Tanzmusik, für die man angesehene Komponisten trotz dem geringen Honorar von wenigen Dukaten für eine Partie Tänze zu gewinnen suchte; wie denn außer Mozart auch Haydn, Eybler, Gyrowetz, Hummel und Beethoven Tänze für die Redoute komponiert haben[1].

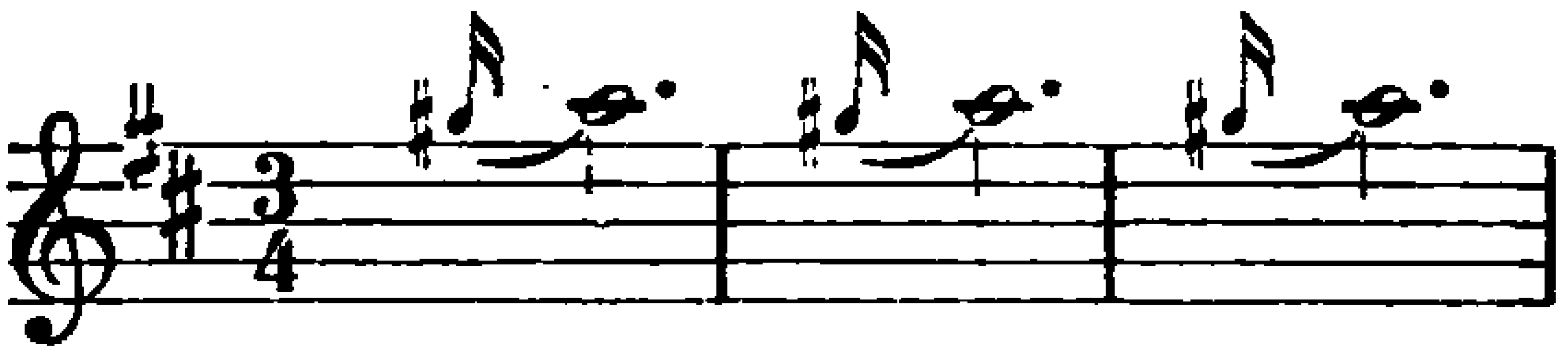
Seit seiner Anstellung schrieb also Mozart in den Jahren 1788, 1789 und 1791 eine Menge Tänze verschiedener Art für die Maskenbälle[2]:

1788.	14. Jan.	Contredanse „das Donnerwetter" (K.-V. 534, S. XXIV. 27).
	25. Jan.	Contredanse „die Bataille" (K.-V. 535, S. XI. 20).
	27. Jan.	Sechs Teutsche (K.-V. 536, S. XI. 7).
	30. Okt.	Zwei Contredanses (K.-V. 565) (unbekannt).
	6. Dez.	Sechs Teutsche (K.-V. 567, S. XI. 8).
	24. Dez.	Zwölf Menuette (K.-V. 568, S. XI. 1).
1789.	21. Febr.	Sechs Teutsche (K.-V. 571, S. XI. 9)[3].
	Dez.	Zwölf Menuette (K.-V. 585, S. XI. 2).
		Zwölf Teutsche. NB. einen Kontertanz: „der Sieg vom Helden Coburg" (gegen die Türken, Oktober 1789, K.-V. 586, 587, S. XI. 10, 21).
1791.	23. Jan.	Sechs Menuette für die Redoute (K.-V. 599, S. XI. 3).
	29. Jan.	Sechs Teutsche (K.-V. 600, S. XI. 11).
	5. Febr.	Vier Menuette und vier Teutsche (K.-V. 601, 602, S. XI. 4, 12)[4].
		Zwölf Kontertänze (K.-V. 603, S. XI. 22).
	12. Febr.	Zwei Menuette und drei Teutsche (K.-V. 604, 605, S. XI. 5, 13)[5].
	28. Febr.	Kontertanz »Il trionfo delle donne« K.-V. 607, S. XXIV. 17).
		Sechs Ländlerische Tänze (K.-V. 606, S. XXIV. 16).

[1] Pohl, Haydn I 102 f., II 152 f., Nottebohm, Ein Skizzenbuch von Beethoven, S. 39. [2] Veröffentlicht G.-A. Serie XI mit Nachträgen in Serie XXIV. Vgl. Chrysander, AMZ 1881, 756 f. [3] In der Sammlung Malherbe in Paris befindet sich eine autographe Partitur der Blas- und Schlaginstrumente, die die G.-A. noch nicht kennt. Der Streicherpart ist hier durch Pausen angedeutet, was darauf hinweist, daß Mozart die Bläser erst später hinzugefügt hat. [4] Mit S. XI. 12, Nr. 3 ist der von Mozart unter Nr. 132 (6. März 1791) nochmals aufgeführte Teutsche identisch. [5] Die alten Abschriften und Ausgaben (R.-B. XI. 11. Wiener Ztg. 1791, Nr. 44 Anh.) und darnach auch Köchel (605) und die G.-A. fügen den zwei Teutschen in Mozarts Verzeichnis noch einen dritten (mit dem „Schlittenfahrttrio") hinzu.

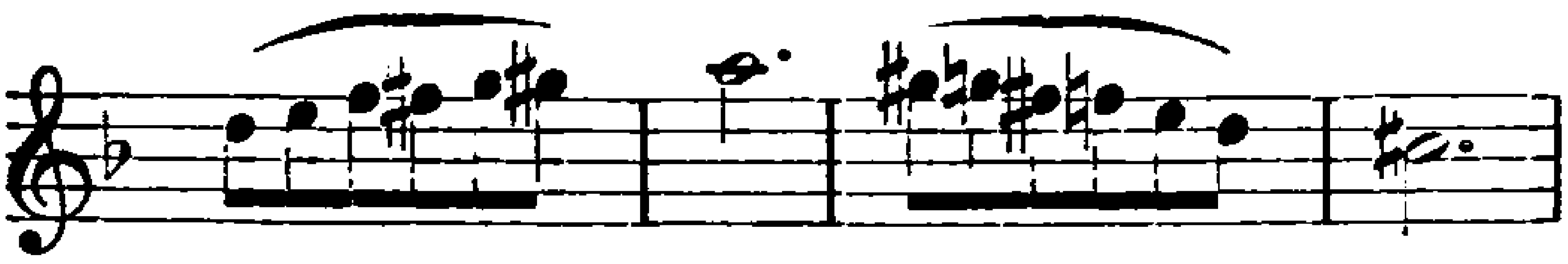
6. März. Kontertanz „die Leyerer“ (K.-V. 610, S. XI. 24) (im Autograph überschrieben: les filles malicieuses)[1].
6. März. Fünf Kontertänze (K.-V. 609, S. XI. 23)[2].

Aus dem Jahre 1790 sind keine verzeichnet, offenbar haben die Krankheit und der am 20. Februar erfolgte Tod Josephs die Lustbarkeiten größtenteils aufgehoben. Was an diesen Tänzen Mozarts zunächst auffällt, ist die geradezu unerschöpfliche Erfindung. Trotzdem die Form nur geringen Spielraum bietet, ist doch jeder Tanz wieder anders. Mit Ausnahme der ganz einfachen Ländler sind sämtliche Tänze entweder zweiteilig (mit einem in derselben Tonart, höchstens in der Molltonart derselben Stufe stehenden Trio), wie die Menuette und Teutschen, oder mehrteilig, wie die Kontertänze[3]. Den Teutschen wird gemeinhin noch eine Coda angehängt, die meist auf den letzten Tanz zurückgreift und häufig allerlei orchestrale Witze bringt, wie z. B. das große Mannheimer Crescendo und den Schluß in K.-V. 571. Der Charakter der einzelnen Tänze ist streng gewahrt, wie namentlich ein Vergleich der Menuette mit den Teutschen zeigt. Jene sind schon im Satz kunstvoller und entfalten besonders auch in der Instrumentation alle Reize der damaligen Mozartschen Orchesterbehandlung; wechseln doch sehr viele bei den Wiederholungen auch das instrumentale Gewand. Die Teutschen sind dagegen vor allem darauf bedacht, den Volkston zu wahren, und zwar nach seiner sentimentalen Seite (besonders in den Molltrios) wie nach seiner derben. Namentlich wird dabei auch das aus dem Don Giovanni bekannte Locken mit den Vorschlagsschleifern:



[1] In Andrés Verzeichnis sind außer 5 Menuetten mit der Überschrift di Wolfgango Amadeo Mozart Vienna 1784 (K.-V. 461) und den Prager Teutschen (K.-V. 405) noch mehrere Tänze, wohl älteren Datums, aufgeführt. Dazu kommen noch die Kontertänze K.-V. 535 a; sie gehören mit K.-V. 462, Nr. 3, 534 und 535 zusammen, die Artaria für Klavier herausgab. Gedruckte und geschriebene Sammlungen von Tänzen in den verschiedensten Bearbeitungen unter Mozarts Namen, aber zum Teil von sehr zweifelhafter Beglaubigung, sind vielfach verbreitet. [2] Das Datum trägt nur Nr. 5. Nr. 1 mit dem Thema Non più andrai mag dem Jahre 1786 nahestehen. Nr. 6 ist nur eine andere Bearbeitung von K.-V. 610. [3] K.-V. 603, Nr. 2 hat sogar den uns von früher her bekannten Taktwechsel.

nicht vergessen (K.-V. 571, Nr. 6, Trio). Die Trios enthalten nicht selten ganz unverfälschte Anklänge an die Volksmusik, wie z. B. das von der „Leier" gespielte in K.-V. 602, Nr. 3. Andere warten mit besonderen Überraschungen auf, wie K.-V. 571, Nr. 6 mit seiner grämlichen Chromatik:



auch ungarische und spanische Züge fehlen nicht (K.-V. 568, 11 und 586, 5). Gelegentlich findet sich endlich auch ein motivischer Zusammenhang zwischen Hauptsatz und Trio (K.-V. 567, 3).

Sehr beliebt sind namentlich in den Kontertänzen die Anspielungen auf damals beliebte Lied- oder Opernweisen. Wie K.-V. 609 den Figaro, so zitiert K.-V. 607 Anfossis Trionfo delle Donne und K.-V. 587 ein Marschlied auf den „Helden Koburg", dessen Türkensieg gleich darauf durch ein Mollthema im Stil der Mozartschen Türkenmusiken angedeutet wird. In engem Zusammenhang damit steht die naive Tonmalerei mancher Stücke, wie z. B. der Bataille (K.-V. 535), die außer Trompetensignalen einen Marsch mit Pfeifen und Trommel und zum Schluß noch einen weiteren alla turca bringt. Die »Filles malicieuses« (K.-V. 610) sind gleichfalls programmatisch gemeint. Endlich bringen die Trios von K.-V. 600, 5 einen Kanarienvogel (mit Pikkoloflöte) und von K.-V. 605, 3 eine Schlittenfahrt mit drei abgestimmten Schellen und einem Posthorn, die zum Schlusse allein das Wort behalten[1]. Überhaupt ist die Instrumentation all dieser Stücke, auch abgesehen von den humoristisch gemeinten Partien, reich an feinen Wendungen, namentlich konzertierender Art. Den Grundstock bildet bei allen das dreistimmige Saitenorchester von zwei Violinen und Baß ohne Viola, dazu treten in stets wechselnder Besetzung, wobei auch die Trompeten (Clarini) und Pauken reich bedacht sind, die Bläser; auch ungewöhnliche Instrumente sind vertreten, wie z. B. das Tamburin (K.-V. 586, 5, Trio). Im allgemeinen werden diese Stücke entschieden unterschätzt, offenbaren sie doch in jeder Hinsicht, wenn auch innerhalb ihrer beschränkten künstlerischen Sphäre, die Hand des reifen Meisters[2].

[1] Das in den reifen Sinfonien fehlende Haydnsche Zusammengehen von erster Geige und Fagott ist häufig. [2] Unter Mozarts Namen ist auch eine „Anleitung soviel Walzer oder Schleifer mit zwei Würfeln zu komponieren,

Ganz anders war die Aufgabe, die in jener Zeit Mozart durch van Swieten gestellt wurde. Dieser suchte Händels Oratorien, für die er in Berlin eine besondere Vorliebe gefaßt hatte, nun auch in Wien einzubürgern. Neben den Konzerten in seiner Wohnung („Zu den drei Hacken" in der Renngasse neben dem Hotel zum Römischen Kaiser) ließ er Händelsche Oratorien im großen Saal der Hofbibliothek oder in den Palais seiner adligen Subskribenten aufführen, zu denen die Fürsten Schwarzenberg, Lobkowitz und Dietrichstein, die Grafen Apponyi, Batthiany, Franz Esterhazy u. a. gehörten. Die Konzerte fanden nachmittags vor geladenen Gästen statt, gewöhnlich im Frühjahr, ehe die Herrschaften auf ihre Güter gingen. Zur Mitwirkung zog van Swieten hauptsächlich die Mitglieder der Hofkapelle und des Opernorchesters heran und hielt die Proben in seiner Wohnung ab. Er selbst hat die Athalia und höchstwahrscheinlich auch die Wahl des Herakles für eine Aufführung, wohl erst nach Mozarts Tode, bearbeitet. Die musikalische Leitung hatte anfangs Joseph Starzer, der den Judas Makkabäus bearbeitet hat[1]; nach dessen Tode (22. April 1787) trat Mozart an seine Stelle, der junge Joseph Weigl akkompagnierte am Klavier[2].

Nach Mozarts Verzeichnis vom November 1788 war das erste Händelsche Oratorium, das er bearbeitete, Acis und Galathea[3]. Dann folgte im März 1789 der Messias[4], wohl unter dem Eindruck der Aufsehen erregenden Aufführungen, die J. A. Hiller nach dem Beispiel der Londoner Händelfeste von 1784 und 1785[5] in der Dom-

soviel man will, ohne musikalisch zu seyn, noch etwas von der Composition zu verstehen" in vier Sprachen bei Hummel (in Amsterdam und Berlin) und sonst gedruckt. Dem Titel nach scheint Mozarts Anteil daran mehr als zweifelhaft.
[1] Vgl. Sonnleithner, Cäcilia XVIII 242f. AMZ XXII 30f. Das Oratorium war schon 1779 im Konzert für das Pensionsinstitut aufgeführt worden. [2] Nach Mitteilungen Sonnleithners an Jahn II⁴ 472. Am 26. Februar und 4. März wurde Ph. E. Bachs Auferstehung und Himmelfahrt (1787) beim Grafen Esterhazy auf Swietens Anregung unter Mozarts Direktion und unter Mitwirkung Umlaufs (am Klavier), Adambergers und der Lange aufgeführt. Mus. Almanach 1789, S. 121. [3] C. Pichler, Denkw. IV 21f. Über eine spätere Aufführung (November 1788) zu Mozarts Benefiz mit Adamberger, Gsur und der Cavalieri vgl. Pohl, Haydn II 136. [4] Carpani, Haydine S. 64, erwähnt eine Aufführung im Schwarzenbergschen Palais, vielleicht aus späterer Zeit. [5] Burneys Nachricht, übersetzt von Eschenburg, Berlin 1785. Das erstemal wirkten über 500, das zweite über 600 Personen mit. Über die Kopenhagener Aufführung März 1786 Cramer, Magazin II 960f.

kirche zu Berlin (19. Mai 1786, mit italienischem Text)[1], am 3. November 1786 und 11. Mai in der Universitätskirche in Leipzig[2] und am 30. Mai 1788 in Breslau[3] veranstaltet hatte. Im Juli 1790 bearbeitete Mozart noch das Alexanderfest und die sogenannte kleine Cäcilienode.

Dieser Händelkultus ist die erfreulichste Seite von Swietens musikalischem Wirken und ehrt auch seine Wiener Gesinnungsgenossen ganz besonders. Zwar ist Händel niemals in Vergessenheit geraten wie S. Bach, von dem ja auch Swieten im wesentlichen nur die Klaviermusik kannte, aber doch stellte auch seine Kunst den damaligen Dirigenten vor Aufgaben, die über den Kreis seiner gewöhnlichen Obliegenheiten weit hinausführten.

Während die neuere Musik dem ausführenden Künstler seinen Part bis ins Kleinste hinein vorschreibt, verlangt die ältere von ihm ein weit höheres Maß von schöpferischer Mitarbeit. Bei jeder ihrer Schöpfungen hat man zu unterscheiden zwischen den eigentlich komponierten, „obligaten" Stimmen, die der Komponist selbst vorschreibt, und den ursprünglich improvisierten Zutaten des Dirigenten, Sängers und vom 17. Jahrhundert ab vor allem des oder der Generalbaßspieler. Es hat langer und erbitterter Kämpfe bedurft, bis dieses Verhältnis richtig erkannt und damit die Grundlage für eine Aufführungspraxis gelegt war, die dem Wesen der alten Kunst gerecht wurde. Zunächst stiftete der Rationalismus große Verwirrung: als der Generalbaßstil abzusterben begann, geriet auch er bei dieser völlig unhistorischen Geistesrichtung in den Ruf des Veralteten. Man ging über seine Bezifferung entweder ganz zur Tagesordnung über, weil man ihren Sinn nicht mehr verstand, oder man übertrug besten Falles ihre Ausführung nicht den ursprünglich dafür bestimmten Akkordinstrumenten, sondern den Instrumenten des jeweilig „modernen" Orchesters. Das hatte nun freilich grundsätzlich die alte Kunst mit-

---

1 Hiller, Nachricht von der Aufführung des Händelschen Messias. Berlin 1786. Ephemeriden der Lit. und des Theat. III 335 f., IV 333 f. Es wirkten gegen 300 Personen mit. 2 Auch hier verfaßte Hiller einige Schriftchen: Fragment aus Händels Messias; Über Alt und Neu in der Musik; Der Messias von Händel nebst angehängten Betrachtungen darüber. Über die Aufführung vgl. Reichardts Mus. Ztg. I 126 f. AMZ XXX 491. 3 Dem Textbuch gab Hiller Erläuterungen bei. Sein Bericht Schles. Provinzialblätter 1788, 549 f. Vgl. Baumgart, Abh. d. Schles. Ges., Phil.-Hist. Abt. 1862, I 46 f.

unter selbst getan[1], aber stets unter peinlicher Wahrung des ursprünglichen, obligaten Satzes; es lag ihr völlig fern, durch diesen Zusatz von Instrumentenchören ihn etwa „fertig komponieren" oder ihm eine besondere „Farbe" verleihen zu wollen. Gerade das aber war das Ziel jener ersten „Bearbeiter" alter Musik, Hillers und auch Mozarts, und sie haben damit in späterer Zeit namentlich in R. Franz und seiner Schule eifrige Nachfolger gefunden.

Hiller selbst hat es auch unumwunden ausgesprochen, daß ihm die vermeintliche Primitivität der Händelschen Instrumentation starkes Unbehagen verursachte. Obwohl er selber noch in der alten Tradition aufgewachsen war, schlug er sich doch in seinen Bearbeitungen auf die Seite der neuen, von der Klangfarbe und Artikulation der einzelnen Instrumente bestimmten Orchestrationskunst und betrachtete das Original nur als Skizze, die er zu vollenden und in modernen Farben auszuführen habe. „Es ließe sich durch eine der heutigen Setzart gemäße Anwendung der blasenden Instrumente noch manche Verschönerung der Händelschen Compositionen beyfügen. Im ganzen Messias scheint Händel weder an Oboen, noch Flöten, noch Waldhörner gedacht zu haben, die doch in unsern heutigen Orchestern soviel Eigentümliches haben, wodurch sie die Wirkung des Ganzen erhöhen und verstärken. Daß es mit viel Überlegung und Discretion geschehen müsse, habe ich anzumerken nicht unterlassen dürfen."[2] Aber dabei blieb es nicht; er änderte und kürzte auch in der Komposition selbst, namentlich in Arien und Rezitativen, und schrieb „eine ganz neue Partitur, so ungefähr, wie Händel selbst in unseren Tagen sie geschrieben haben würde"[3]. Er meinte dabei, „nur ein pedantischer Verehrer alter Moden oder ein pedantischer Verächter des Guten, das die Neueren haben"[4], könne dieses Verfahren tadeln.

Damit war mit der ganzen unbewußten Selbstgerechtigkeit des Rationalisten ein verhängnisvolles Bearbeitungsprogramm für die Zukunft aufgestellt, das dem Stil jener alten Kunst schnurstracks zuwiderlief und seine richtige Erkenntnis auf Jahrzehnte hemmte. Daß die originalen Generalbaßinstrumente, Orgeln, Klaviere, Lauten und

[1] Das sind die Capellae fidiciniae des M. Prätorius in seinem Syntagma musicum III, 1619, Neudruck von E. Bernoulli, Leipzig 1916, S. 70ff. Vgl. M. Schneider, Die Besetzung der vielstimmigen Musik des 17. und 16. Jahrhunderts AfM I 205ff. [2] Nachricht S. 14. [3] Betrachtungen S. 16. [4] Ebenda S. 18f.

Harfen, durch das moderne Orchester ersetzt wurden, war schlimm, noch bedenklicher aber war, daß das grundlegende Verhältnis zwischen komponierten und improvisierten Stimmen und damit auch das Übergewicht der Zeichnung über die Farbe nahezu aufgehoben wurde.

Mozart ist im Prinzip nicht anders verfahren. Nur lagen ihm Reflexionen nach der Art Hillers fern, und das hat ihn auch vor dessen ärgsten Willkürlichkeiten bewahrt. Für stilkritische Erwägungen auf geschichtlicher Grundlage aber war die Zeit noch längst nicht gekommen. So ging er ans Werk mit seiner gewohnten Unbefangenheit, die das eigene Empfinden als maßgebend betrachtete. Dem Hillerschen Verfahren schloß er sich insofern an, als er sein Hauptaugenmerk den Bläsern zuwandte. Die Singstimmen und den Streicherpart dagegen ließ er in der Originalfassung einfach in seine Partitur übertragen. Nur wo Händel nur eine Violinstimme gibt, fügte er zur Ausfüllung der Harmonie noch eine zweite Violine und Bratsche hinzu. Die Blasinstrumente dagegen mußte der Kopist ganz weglassen. Wo sie Händel in charakteristischer Weise verwendet, namentlich in Stücken mit obligaten Bläsern, hat sie Mozart unverändert gelassen, wo dagegen die Oboen gleichsam nur die Blasinstrumente überhaupt vertreten, ersetzt er sie entweder durch andere Bläser (selten durch Flöten, häufiger durch Klarinetten) oder verwendet den vollen Chor der Blasinstrumente. Dieser tritt aber auch da ein, wo Händel nicht einmal Oboen verlangt, um einen volleren und kräftigeren Klang zu erzielen. So ist das orchestrale Gewand der Originale ein vollständig anderes geworden, denn natürlich sind auch die nicht veränderten Partien in der anderen Umgebung von ganz verschiedener Wirkung. Der charakteristische Klang des Händelschen Orchesters mit seinen obligaten Stimmen einerseits und den begleitenden Akkordinstrumenten, Orgel, Cembali und den sie verstärkenden und ablösenden Lauten und Harfen andererseits ist verschwunden.

Greift Mozart somit unbewußt, wenn auch mit ganz anderen und stilistisch nicht zu rechtfertigenden Klangabsichten auf das alte Prinzip zurück, den Generalbaß durch einen Chor von Orchesterinstrumenten ausführen zu lassen, so unterliegt auch seine Aussetzung dieses Generalbasses gegründeten stilistischen Bedenken. Denn auch er kam von der Anschauung nicht los, daß es sich bei seiner Vorlage um eine Skizze handle, die er fertig zu komponieren habe, und verkannte, daß die Verbindung von Ziffern und Noten in den alten Partituren

nicht eine willkürliche war, sondern den grundlegenden Unterschied zwischen den wirklich komponierten und den untergeordneten Begleit- und Füllstimmen anzeigte. So ist er häufig in den Fehler verfallen, diese Begleitstimmen gleichfalls „obligat" zu führen, indem er die Händelschen Motive thematisch und kontrapunktisch weiter entwickelte und gelegentlich auch neue Kontrapunkte dazu erfand. Sein Genie hat ihn freilich dabei vor den Entgleisungen vieler Späteren bewahrt, die die Originalstimmen mitunter bis zur Unkenntlichkeit in ein Gewebe eigener Kontrapunkte einspannten und ihre beherrschende Stellung ganz untergruben. Seine Bearbeitung verrät in der Leichtigkeit und Durchsichtigkeit der Stimmführung überall die Hand des Meisters, und doch verkennt sie die Stellung des Bearbeiters gegenüber dem Komponisten und drängt diesem trotz allen pietätvollen Absichten, von denen Mozart zweifellos ehrlich beseelt war, die eigene Individualität unbewußt auf.

Dieses Bild, das sich aus den auf der Berliner Bibliothek befindlichen Originalpartituren von Acis und Galathea (K.-V. 566), der Cäcilienode (K.-V. 592) und des Alexanderfestes (K.-V. 591)[1] ergibt, erfährt durch die Bearbeitung des Messias (K.-V. 572)[2] noch eine weitere Ergänzung. Hier handelte es sich im Hinblick auf den großen Umfang des Werks auch noch um Striche und Kürzungen; ja selbst tiefer einschneidende Veränderungen waren von Mozart geplant, wie ein Brief van Swietens an ihn vom 21. März 1789 beweist[3]:

„Ihr Gedanke, den Text der kalten Arie in ein Recitativ zu bringen, ist trefflich, und in der Ungewißheit ob Sie wohl die Worte zurückbehalten haben, schickte ich sie Ihnen hier abgeschrieben. Wer Händel so feyerlich und so geschmackvoll kleiden kann, daß er einerseits auch dem Modegecken gefällt, und andererseits doch immer in seiner Erhabenheit sich zeiget, der hat seinen Werth gefühlet, der hat ihn verstanden, der ist zu der Quelle seines Ausdruckes gelanget und kann und wird sicher daraus schöpfen.

[1] Acis wurde um 1720 in Cannons komponiert, das Alexanderfest 1736 und die Cäcilienode 1739. Chrysander, Händel I 479f., II 415f., 430f. [2] Nicht alle Stücke der gedruckten Partitur stammen von Mozarts Hand. So wurde die Arie If God is for us (Nr. 48) mit Fagottbegleitung aus Hillers Bearbeitung herübergenommen (Baumgart, Niederrhein. Mus.-Ztg. 1862, Nr. 5, S. 35f.). Das ihr angeblich zugrunde liegende Autograph Mozarts (Reichardt, Mus. Ztg. I 127) ist verschollen. Über Mozarts erste Bekanntschaft mit dem Messias in Mannheim I 566f. [3] Niemetschek S. 31.

So sehe ich dasjenige an, was Sie leisteten, und nun brauche ich von keinem Zutrauen mehr zu sprechen, sondern nur von dem Wunsche das Rezitativ bald zu erhalten."

Allerdings ist dieser Gedanke, der Partitur nach zu urteilen, nicht ausgeführt worden. Trotzdem zeigt sie ganz deutlich, daß Mozart hier für sich eine weit größere Freiheit beanspruchte als in jenen drei Oratorien. Ein äußerer Grund, das Fehlen eines des alten Clarinblasens kundigen Solotrompeters, nötigte ihn zur Umarbeitung der Arie The trumpet shall sound (44). Er änderte aber auch ohne solchen äußeren Zwang, und zwar nicht allein in der Instrumentation, sondern auch an der von Händel vorgeschriebenen Harmonisierung einzelner Partien. Der Drang, der Bearbeitung den Stempel des eigenen Wesens aufzudrücken, hat also entschieden zugenommen und damit auch die stilistische Kluft, die die Bearbeitung von dem Original trennt. Am weitesten geht hierin die Arie The people that walked in darkness, aus der in der Bearbeitung tatsächlich etwas ganz anderes geworden ist, als was Händel beabsichtigt hatte. Das Original wird hier nahezu zum bloßen Substrat für eine neue Schöpfung des Bearbeiters.

Heutzutage sind die Akten über Mozarts Bearbeitungen geschlossen. Seitdem wir die Aufführungspraxis der Zeit Händels kennen, sind wir gegen derartige Eingriffe in seinen Stil weit empfindlicher geworden und ziehen es vor, das Publikum zum Verständnis seiner originalen Kunst zu erziehen, statt sie ihm durch Modernisierungsversuche mundgerecht machen zu wollen und so wieder einmal zweien Herren zu dienen. Aber ebenso wäre es historisch ungerecht, diesen Standpunkt schon von Mozart verlangen zu wollen. Für seine Zeit hatte unter allen Umständen der Lebende Recht; daß der Lebende zu seiner eigenen Zeit auch einmal Recht hatte und ihm zu diesem Recht verholfen werden müsse, lag ganz außerhalb ihres Gedankenkreises. Kaum einmal stellen sich derartige Erwägungen flüchtig ein[1], und so war es auch kein Wunder, daß die Mozartschen Bearbeitungen,

[1] „Michel Angelos Gemälde muß kein David [gemeint ist J. L. David 1748—1825] übermalen wollen", heißt es in einem Hamburger Bericht in Reichardts Mus. Ztg. I 197. Wenn J II⁴ 478 freilich die zahlreichen Entlehnungen der alten Meister aus eigenen Werken und ihre häufigen Abänderungen für bestimmte Aufführungszwecke zu Mozarts Entlastung heranzieht, so beweist das nur, daß auch er sich über den Kern der ganzen Frage nicht klar war.

namentlich des Messias, bald allgemein durchdrangen. Wohl regte sich dabei allmählich die Kritik, wie z. B. bei Zelter[1] und Rochlitz[2], aber zu grundsätzlichen Erörterungen der ganzen Frage ist es doch erst weit später gekommen. Hat doch Zelter die Mozartsche Bearbeitung trotzdem, wenn auch mit einigen Änderungen und Strichen, seinen eigenen Aufführungen des Messias zugrunde gelegt[3]. Als sehr bezeichnendes Kuriosum sei endlich auch noch Gerbers Vorschlag angeführt, die Chöre des Messias in Mozarts Bearbeitung aufzuführen, die Arien dagegen sämtlich von bewährten Komponisten neu komponieren zu lassen[4].

Eine weitere Mozart zugeschriebene „Bearbeitung" fällt ihm nicht zur Last: der für Konzertaufführungen bestimmte Schluß zu Glucks Ouvertüre zur Iphigenie in Aulis. Er stammt von dem Berliner Hofrat J. P. Schmidt[5].

---

1 Reichardts Mus. Ztg. I 41 f., wieder abgedruckt AMZ 1877, S. 357.
2 Jen. Allg. Litt. Ztg. 1804, I 601 f. Abgedruckt AMZ 1877, S. 357. Für Freunde d. Tonk. I^{3} 158 ff. 3 Berl. Allg. Mus. Ztg. 1824, S. 427 f. 4 AMZ XX 832 f.
5 Marx, Gluck und die Oper II 71.

Die Reise nach Norddeutschland

Mozarts letzte größere Reise, die er im Frühjahr 1789 angetreten hat, trägt nach Absicht und Ausführung einen ganz anderen Charakter als die früheren. Jene waren wohlvorbereitete Kunstreisen gewesen, die bis ins Kleinste hinein einem bestimmten Programm folgten. Die neue Reise dagegen erfolgte sozusagen aus dem Stegreif. Der Anlaß dazu ging von dem Fürsten Carl Lichnowsky aus, dem Gemahl der Gräfin Thun[1], einem eifrigen Musikfreund und Schüler Mozarts, dem er herzlich zugetan war. Seine Besitzungen in Schlesien sowie seine Stellung in der preußischen Armee legten ihm die Verpflichtung auf, sich von Zeit zu Zeit in Berlin aufzuhalten; als er im Frühjahr 1789 eine Reise dahin unternahm, bot er Mozart an, ihn in seinem Wagen mitzunehmen. Mit Freuden ging Mozart darauf ein. Die Musikliebe König Friedrich Wilhelms II. und die Gönnerschaft des Fürsten erweckten in ihm allerlei Hoffnungen, aus seiner gerade damals besonders bedrängten Lage in Wien herauszukommen. Das Darlehensgesuch an Hofdemel vom 2. April 1789 steht offenbar mit dieser Reise im Zusammenhang[2]. Die zurückbleibende Konstanze wurde nach gewohnter Art durch drastischen Humor beruhigt; sie erhielt das komische Quartett „Caro mio Schluck und Druck"[3] und außerdem die folgenden Verse „auf die vorhabende Reise", zu denen sie ihm offenbar die Reime angegeben hatte:

Wenn ich werde nach Berlin ver=	Reisen
Hoff' ich mir fürwahr viel Ehr und	Ruhm
Doch acht' ich geringe alles —	Preisen
bist du, Weib, bey meinem Lobe —	stumm;
Wenn wir uns dann wieder sehen,	küssen,
drücken, o der wonnevollen —	lust!
aber Thränen — Trauerthränen —	fließen
noch ehvor — und spalten Herz und	Brust.

[1] S. o. S. 83. [2] I 1025. [3] S. o. S. 64.

Am 8. April 1789 erfolgte die Abreise von Wien, und noch am selben Tage schrieb er aus Budweis, „unterdessen der Fürst im Pferdhandel begriffen ist“, einen Brief voll zärtlicher Sorge an seine Frau [1]. Am Karfreitag den 10. mittags kamen sie nach Prag, wo sie im Gasthof zum Einhorn einkehrten. Von seinen alten Gönnern traf Mozart keinen zu Hause an; auch von den Duscheks konnte er nur Franz begrüßen, Josepha war am Tage zuvor nach Dresden abgereist. Dagegen machte er mit Guardasoni den Kontrakt wegen einer neuen Oper für Prag mit 200 Dukaten Honorar und 50 Dukaten Reisegeld „fast richtig“ [2]. Trotzdem ist dieser Vertrag niemals zur Ausführung gekommen [3]. Von seinem alten Freunde Ramm erfuhr er, daß König Friedrich Wilhelm sich angelegentlich nach seiner Ankunft in Berlin erkundigt hätte.

Am 12. April kamen sie in Dresden an, und Mozarts erster Gang war zu Josepha Duschek, die bei der Familie des Sekretärs beim geheimen Kriegsratskollegium Joh. Leopold Neumann wohnte. Neumann spielte damals im literarischen und musikalischen Leben Dresdens eine große Rolle, vor allem dank seinen freundschaftlichen Beziehungen zu dem kurfürstlichen Oberkapellmeister Joh. Gottlieb Naumann (1741—1801), für den er die Opern Cora und Amphion übersetzte. 1777 gründete Neumann eine musikalische Akademie [4]; seine Frau nennt Göthe [5] einmal eine besonders gute Klavierspielerin. Durch Neumanns wurde Mozart, der von ihnen ganz entzückt war, in den Dresdener musikalischen Kreisen eingeführt. Dazu gehörte vor allem der Oberappellationsrat Körner, der bekannte Freund Schillers, mit dem Mozart mehrfach zusammentraf; bei einer Einladung in Körners Hause vergaß Mozart über dem Phantasieren vollständig das Mittagessen [6]. Körners Schwägerin Dora Stock aber hat damals ihre gelungene Silberstiftzeichnung von ihm angefertigt [7]. Das erste musikalische Ereignis war eine vom Komponisten selbst dirigierte Messe

[1] B II 290. [2] B II 290 f. [3] Guardasoni, der seit 1788 das Nationaltheater leitete, reiste 1789 nach Warschau, wo der polnische Landtag versammelt war, und kehrte erst 1791 wieder nach Prag zurück. Teuber II 260, 264. [4] Meißner, Biogr. Naumanns, II 267 f. [5] Briefe an Frau v. Stein (Wahle) I 465. [6] G. Parthey in seinen als Manuskript gedruckten Jugenderinnerungen, MBM 1903, Heft 16, S. 222 f. Daß Mozart fast täglicher Tischgast bei Körners gewesen sei, wie Dora Stock berichtet (s. Peschel, 4. Beil. zum Dresdener Anzeiger 1855, Nr. 149), beruht auf einem Gedächtnisfehler, s. Schurig II 189. [7] Sie ist dem ersten Bande dieses Werkes als Titelbild beigegeben.

von Naumann, die Mozart allerdings „sehr mittelmäßig" fand; bei dieser Gelegenheit stellte ihn Neumann dem kurfürstlichen Directeur des plaisirs, Herrn von König, vor, der ihn in der artigsten Weise fragte, ob er bei Hofe zu spielen geneigt sei[1]. Dieses Hofkonzert fand am 14. April gegen Abend statt; Mozart spielte dabei sein neues Ddur-Konzert (K.-V. 537) und erhielt Tags darauf 100 Dukaten in einer schönen Dose[2]. Auch in Privatzirkeln ließ er sich hören, so am 13. April im Hotel de Pologne, seinem Absteigequartier, wo ein Quartettabend unter Mitwirkung des Dresdener Organisten Anton Teyber und des Cellisten Kraft stattfand; es kamen dabei sein Streichtrio in Esdur und Stücke aus Figaro und Don Giovanni (durch Frau Duschek) zum Vortrag. Tags darauf hatte er nach dem Mittagessen beim russischen Gesandten einen Wettstreit auf der Orgel mit dem Erfurter Organisten Joh. Wilhelm Häßler (1747—1822) zu bestehen, der aus der Schule J. Chr. Kittels, eines Schülers von J. S. Bach, hervorgegangen war[3]. Häßler genoß als Klavier- und Orgelspieler das größte Ansehen, nicht allein seiner virtuosen Technik, sondern auch seines geschmack- und ausdrucksvollen Vortrags wegen[4]. In Dresden, wo er gleichfalls durch sein „unaussprechlich gefühlvolles Spiel" schon 1788 großen Erfolg gehabt hatte, wollte man sicher wissen, daß er nach Wien zu reisen beabsichtige, um in einem Wettstreit „dem großen Mozart zu zeigen, daß letzterer, so stark er auf dem Fortepiano ist, doch nicht Klavier spielen könne"[5]. Mozart berichtet über das Dresdener Zusammentreffen[6]:

---

[1] B II 293 f. [2] Vgl. Musik. Real-Zeitg. 1789, S. 191: „Am 14. April hat sich der berühmte Tonsetzer W. A. Mozart von Wien bei Sr. Kurfürstl. Durchlaucht auf dem Fortepiano hören lassen — außerdem hat er auch noch hier in Dresden in vielen herrschaftlichen und Privathäusern mit dem grenzenlosesten Beifall gespielt, seine Fertigkeit auf dem Klavier und dem Fortepiano ist ganz unaussprechlich — hierzu kommt nun noch seine außerordentliche Fertigkeit vom Blatt zu lesen, die wahrlich bis zum Unglaublichen geht — denn er selbst ist beinahe nicht im Stande durch Übung eine Sache besser zu spielen als er sie gleich das erstemal spielt. Auch auf der Orgel hat er seine große Geschicklichkeit in der gebundenen Schreibart bewiesen. Er geht von hier nach Berlin." B II 294 erwähnt nur die Dose. [3] Seine Autobiographie im 2. Heft seiner Sechs leichten Sonaten, Erfurt 1786. Vgl. AMZ II 635. Cäcilia II 229. L. Meinardus, AMZ 1865, 505 f. [4] Cramer, Magazin II 404. Schiller schreibt am 18. August 1787 an Körner, Briefwechsel (Cotta) I 122: „Er spielt meisterhaft. Er komponiert selbst sehr gut. Der Mensch hat viel Originelles und überaus viel Feuer." Vgl. Meyer, L. Schröder II 1, 360. [5] Mus. Realzeitung 1788, S. 56. [6] B II 294 f.

Nach Tisch wurde ausgemacht auf eine Orgel zu gehen; um 4 Uhr fuhren wir hin; Naumann war auch da. — Nun mußt Du wissen daß hier ein gewisser Häßler (Organist von Erfurt) ist; dieser war auch da; — er ist ein Schüler von einem Schüler von Bach; — seine Force ist die Orgel und das Clavier (Clavichord). Nun glauben die Leute hier, weil ich von Wien komme, daß ich diesen Geschmack und diese Art zu spielen gar nicht kenne. — Ich setzte mich also zur Orgel und spielte. — Der Fürst Lichnowsky (weil er Häßler gut kennt) beredet ihn mit vieler Mühe auch zu spielen, — die Force von diesem Häßler besteht auf der Orgel in den Füßen, welches, weil hier die Pedale stuffenweise gehen, aber keine große Kunst ist; übrigens hat er nur Harmonie und Modulationen vom alten Sebastian Bach auswendig gelernt, und ist nicht im Stande eine Fuge ordentlich auszuführen, und hat kein solides Spiel — ist folglich noch lange kein Albrechtsberger[1]. — Nach diesem wurde beschlossen noch einmal zum Russischen Gesandten zu gehen, damit mich Häßler auf dem Fortepiano hört. — Häßler spielte auch. — Auf dem Fortepiano finde ich nun die Aurnhammer[2] ebenso stark, Du kannst Dir nun vorstellen, daß seine Schale ziemlich sank.

Die Oper fand Mozart in Dresden „wahrhaft elend", wobei ungewiß ist, ob er die Leistungen des Ensembles oder die Kunst Naumanns meinte; immerhin freute es ihn, Rosa Manservisi, seine alte Münchner Bekannte[3], hier wieder zu treffen.

Am 18. April verließen die beiden Reisenden Dresden und kamen am 20. in Leipzig an, wo Mozart alsbald den damaligen Thomaskantor Joh. Friedrich Doles (1715—1797), einen Schüler Seb. Bachs, aufsuchte. Fr. Rochlitz, der als früherer Thomasschüler noch viel bei Doles verkehrte, hat aus dieser Zeit jene uns bereits bekannte Schilderung von Mozarts Person und Künstlertum entworfen, allerdings nach seiner bekannten, ausschmückenden Weise[4]. Jedenfalls hat Mozart in jenen wenigen Tagen mit seiner Kunst als Pianist und Kammermusikspieler nicht gegeizt, und der Violinist Berger pflegte noch als Greis, wenn ein solches Stück gespielt wurde, gerührt einem Freunde zuzuflüstern: „Ach, das habe ich ehemals dem großen Mozart selbst zu akkompagnieren die Ehre gehabt[5]." Wichtiger ist folgender Bericht eines Ohrenzeugen[6]:

[1] J. G. Albrechtsberger (1736—1809), der spätere Lehrer Beethovens, war damals Hoforganist in Wien. [2] I 891, 976 f. [3] Die erste Darstellerin der Sandrina in der Finta giardiniera, I 367. [4] Für Freunde der Tonkunst III[3] 136. Daß damals „jeden Abend" in irgend einem Leipziger Hause Mozart zu Ehren eine Kammermusik stattfand, ist einigermaßen übertrieben, da es sich überhaupt höchstens um drei Abende handeln kann. [5] Rochlitz a. a. O. [6] Reichardt, Mus. Ztg. I 132.

Am 22. April ließ er sich ohne vorausgehende Ankündigung und unentgeltlich auf der Orgel in der Thomaskirche hören. Er spielte da eine Stunde lang schön und kunstreich vor vielen Zuhörern. Der damalige Organist Görner und der verstorbene Kantor Doles waren neben ihm und zogen die Register. Ich sah ihn selbst, einen jungen modisch gekleideten Mann von Mittelgröße. Doles war ganz entzückt über des Künstlers Spiel und glaubte den alten Seb. Bach, seinen Lehrer, wieder auferstanden. Mozart hatte mit sehr gutem Anstande und mit der größten Leichtigkeit alle harmonischen Künste angebracht und die Themate, unter andern den Choral Jesu meine Zuversicht, aufs herrlichste aus dem Stegreife durchgeführt.

Doles selbst ehrte Mozart auf alle Weise; er widmete Naumann und ihm seine Kantate „Ich komme vor Dein Angesicht" (1790) und ließ ihm zum Dank für seinen Orgelvortrag von seinen Thomanern Seb. Bachs Motette Singet dem Herrn ein neues Lied vorsingen. Mozart hörte nach Rochlitz' Bericht[1] mit der gespanntesten Aufmerksamkeit zu und rief dann voll Freude aus: „Das ist doch einmal etwas, woraus sich was lernen läßt!" Auch von den übrigen Motetten Bachs ließ er sich die Stimmen geben, legte sie rings um sich her, arbeitete alle durch und erbat sich auch noch Kopien davon. So trat ihm, wie kurz zuvor Händel, so jetzt Bach aufs neue nahe, und wir werden die Spuren dieser Studien bald auch in seinen eigenen Werken wahrnehmen.

Kurz darauf, am 22. oder 23. April[2], fand die Abreise nach Potsdam statt, wo der königliche Hof damals residierte.

Friedrich Wilhelm II. teilte die Begabung und Neigung seines großen Oheims für die Musik, war aber in seinem Geschmack weit weniger einseitig als dieser. In der Schule des älteren Duport (1741—1818) hatte er sich zu einem tüchtigen Violoncellspieler herangebildet und wirkte als Solist, als Kammermusiker, ja sogar bei den Proben im Orchester gelegentlich mit[3]. Schon als Kronprinz hielt er eine vollständig besetzte, treffliche Kapelle unter Duports Leitung und berief zu diesen Konzerten auch fremde Virtuosen[4]. Als König aber verschaffte er sämtlichen Richtungen in der damaligen Tonkunst in Berlin Zutritt, besonders auch denen, die sein Vorgänger aus-

[1] AMZ I 117. [2] Nach B II 297 war Mozart 17 Tage in Potsdam. Da er am 8. Mai nach Leipzig zurückkehrte (B II 300), so muß er schon am 22. April von da abgereist sein, falls kein Gedächtnisfehler vorliegt. [3] Naumanns Leben S. 183, Meißner, Biogr. Naumanns II 199. [4] Wolf, Auch eine Reise, Weimar 1784, S. 10f.

geschlossen hatte[1]. Auf seinen Antrieb hatte Reichardt nach dem Pariser Vorbild seine Concerts spirituels begründet, in denen hauptsächlich die älteren Italiener zu Gehör kamen, er schätzte Händel und Gluck, mit dem sich Friedrich d. Gr. niemals hatte befreunden können, und ließ in Theater und Konzert gleichmäßig die italienische, französische und deutsche Musik zu Worte kommen. Vor allem fand Haydns Kunst in ihm einen warmen Gönner. Aber auch der in Madrid lebende Boccherini wurde von ihm zum Hofkomponisten ernannt und bezog von 1787—1797 ein Jahresgehalt. Nach seinem Regierungsantritt (1786) wurde seine Privatkapelle mit der königlichen vereinigt und beide J. Fr. Reichardt als Kapellmeister unterstellt. Im Karneval wurden nach wie vor italienische große Opern gegeben, deren Komposition den beiden Kapellmeistern Reichardt und Alessandri, aber mitunter auch Auswärtigen wie Naumann übertragen wurde. Das deutsche Schauspiel wurde zum Nationaltheater erhoben und finanziell regelmäßig unterstützt, was auch dem deutschen Singspiel zugute kam, aber auch die komische Oper der Italiener und Franzosen gepflegt; so kamen bei einem Hoffest im Sommer 1789 Cimarosas Falegname, Dalayracs Nina und Reichardts Claudine von Villabella an einem Abend zur Aufführung. Daneben gingen die Konzerte des Königs unter Duports Leitung in der alten Weise weiter. Da der König bedeutende Künstler, fremde wie einheimische, aufs freundlichste behandelte und freigebig belohnte, so hielten ihn diese in hohen Ehren und setzten auf den Berliner Hof die größten Hoffnungen[2].

Von Mozarts Opern waren Figaro und Don Giovanni noch nicht nach Berlin gedrungen. Dagegen kannte der König die dort mit großem Beifalle gegebene Entführung und schätzte auch seine Instrumentalmusik, besonders die Quartette, sehr hoch. So eröffneten sich Mozart die besten Aussichten, und er teilt Konstanze befriedigt mit, daß er beim König „in Gnaden stehe"[3]. Das ist freilich auch der einzige Bericht über die königliche Huld, den wir von ihm selbst haben. Um so zahlreicher sind die mehr oder minder anekdotenhaften Erzählungen, die in späterer Zeit an diesen Aufenthalt in Berlin geknüpft wurden. Eins scheint jedenfalls daraus hervorzugehen, daß

[1] Reichardt, Mus. Monatsschr. S. 70 f. Mus. Ztg. I 2 f. [2] Vgl. Naumann in Meißners Biogr. II 189 f. Naumanns Leben S. 267 und Dittersdorf, Selbstbiogr. S. 186 ff. [3] B II 301.

Mozart bei den Musikern am Hofe auf allerhand Widerstände stieß. Vor allem scheint er von Anfang an das Mißtrauen des notorisch herrsch- und ränkesüchtigen Duport erregt zu haben[1]. Es wird, allerdings aus weit späterer Zeit, berichtet[2], daß er bei seinem ersten Besuch auf Duports Ansinnen, französisch zu sprechen, geäußert habe: „so ein welscher Fratz, der jahrelang in deutschen Landen wäre und deutsches Brot fräße, müßte auch deutsch reden oder radebrechen, so gut oder so schlecht als ihm das französische Maul dazu gewachsen wäre". Bei seiner temperamentvollen Art und seiner deutschen Gesinnung[3] ist das nicht ausgeschlossen. Jedenfalls blieb das Verhältnis zu Duport trotz den Variationen über ein Menuett von ihm, die Mozart am 29. April komponierte (K.-V. 573, S. XXI. 14), sehr kühl, und die Briefe erwähnen ihn mit keinem Worte. Trotzdem wurde Mozart vom König zu seinen Konzerten zugezogen und zum Spielen aufgefordert. Auf die Frage, was er von der Kapelle halte, soll er dem König geantwortet haben, sie vereinige die größten Virtuosen der Welt, aber wenn die Herren zusammen wären, könnten sie es besser machen[4]. Der tonangebende Musiker Berlins, Reichardt, war allerdings während Mozarts Anwesenheit nicht zugegen[5]. Die deutliche Mißstimmung, die sich in den Urteilen Reichardts und seines Anhangs gegen Mozart ausspricht, hatte also sicher keinen persönlichen Grund, sondern wurzelte in der aus Göthes und Schillers Urteilen sattsam bekannten, höchst zweifelhaften Art dieses Mannes, der als Künstler wie als Mensch mit einem hochbedeutenden Talent eine seltsame Unruhe des Geistes und ein mehr als weites Gewissen verband.

Daß der Antrag des Königs, Mozart als Kapellmeister in seine Dienste zu ziehen und dessen Ablehnung in das Gebiet der Legende gehört, ist schon früher bemerkt worden[6].

Mozart wohnte in Potsdam bei dem ihm noch von seinem Pariser Aufenthalt her bekannten, ausgezeichneten Hornisten Türrschmidt[7] und verkehrte besonders viel mit Sartory, einem Künstler architek-

---

[1] Mus. Monatsschr. S. 20. Schletterer, Reichardt I 457 f. Schneider, Gesch. d. Oper in Berlin, Beil. XXXVI 15, 16. [2] Neue Berl. Mus. Ztg. 1856, S. 35. [3] S. o. S. 13. [4] Rochlitz, AMZ I 22. [5] W. Pauli, J. F. Reichardt, S. 86. [6] Vgl. I 1004 f. Alles aktenmäßige Material über den Berliner Aufenthalt bei E. Friedländer, MBM, April 1897, S. 115 ff. Darnach wurde Mozarts Ankunft dem König am 26. April angezeigt. [7] Er gab 1782 mit Palsa zusammen ein Konzert in Wien. Pohl, Haydn II 143.

tonischer Ornamente, der in Italien gewesen war und die Musik außerordentlich liebte. Er lernte da eine große Anzahl von Musikfreunden kennen, bei denen er sich durch sein Spiel und seine gute Laune viele Sympathien erwarb[1]. Auch war er viel im Hause der Sängerin Sophie Niclas, der Schwester des Kammermusikus Semler, die schon 1784 als Konstanze in der Entführung großen Beifall gefunden hatte[2].

Einstmals wurde er dort aufgefordert zu phantasiren. Wie er immer bereitwillig war, so auch hier. Er setzte sich ans Klavier; von den anwesenden Musikverständigen hatte er sich zwei Themata geben lassen. Die Sängerin trat neben seinen Stuhl, um ihn auch spielen zu sehen. Mozart, der gern mit ihr scherzte, sah zu ihr hinauf und sagte: Nun? habens auch a Themerl aufm Gewissen? Sie sang ihm eins. Er begann nun das reizendste Spiel, bald mit diesem, bald mit jenem Thema und zum Schluß brachte er sie alle drei zusammen, zum höchsten Genuß und Erstaunen der Anwesenden[3].

Anfang Mai reiste Fürst Lichnowsky wieder nach Wien zurück, und Mozart ließ sich nur zu willig von ihm bereden, ihn wieder nach Leipzig zu den dortigen Freunden zu begleiten. Am 8. Mai kam er daselbst an und gab auf deren Drängen am 12. eine Akademie[4]. Rochlitz weiß zu berichten, wie er bei der Probe das erste Allegro einer seiner Sinfonien[5] ganz auffallend rasch genommen, und als das Orchester ihm dabei nicht sofort gefolgt sei, den Anfang zweimal wiederholt habe; dabei habe er den Takt so heftig mit dem Fuße aufgestampft, daß seine stählerne Schuhschnalle absprang[6]. Erst als die Musiker im hellen Unwillen drauf los gespielt hätten, sei er zufrieden gewesen. Einigen Kennern sagte er nachher, er sei zwar ein abgesagter Feind aller überhasteten Tempi, in diesem Falle aber habe er im Hinblick auf das vorgerückte Alter der meisten Musiker ein allzugroßes Schleppen befürchtet und die Leute deshalb „erst ins Feuer getrieben; vor lauter Ärger taten sie nun ihr Möglichstes“. Alles übrige nahm er in gemäßigterem Tempo, und nachdem die (von Frau Duschek gesungene) Arie[7] probiert war, lobte er die Begleitung des Orchesters

[1] Neue Berl. Mus. Ztg. a. a. O. Die Tradition von der Potsdamer Entstehung des Ave verum ist gegenüber Mozarts eigener Datierung vom 18. Juni 1791 hinfällig. [2] Berl. Litt.- u. Theat.-Ztg 1784, II 160. Dittersdorf, S. 204. [3] Nach Semlers Erzählung. Voss. Ztg. 1857, 11. März, Beil. S. 7. [4] Angezeigt in der Leipz. Ztg. 1789, Nr. 91 f. Der Eintritt kostete 1 Gulden. [5] Nach Rochlitz waren es zwei Sinfonien, Genaueres ist nicht bekannt. [6] Ein Bratschist merkte die Stelle in seiner Stimme genau an; der Orchesterdiener Griel aber bewahrte die Schnalle zum Andenken auf. [7] Non temer amato bene, K.-V. 505.

und meinte, es sei unnötig, auch noch seine Konzerte (in Cdur K.-V. 503 und Bdur K.-V. 456) zu probieren: „die Stimmen sind richtig geschrieben, Sie spielen richtig und ich auch" — und der Erfolg entsprach seiner Erwartung[1].

Das Konzert war übrigens nur schwach besucht, so daß Mozart die Reise fast umsonst gemacht hatte[2]. Die Hälfte aller Besucher war auf Freikarten gekommen, und als sich die in dem Konzert nicht beschäftigten Chorsänger beim Kartenverkäufer nach solchen erkundigten, ließ sie Mozart ohne weiteres herein: „wer wird es mit so etwas genau nehmen?" Auch dieses Konzert beschloß er übrigens mit einer freien Phantasie, die in Cmoll begann und dann in die später gedruckten Variationen in Esdur überging[3]. Nach dem Konzert nahm er den ihm lieb gewordenen Geiger Berger noch mit auf sein Zimmer und spielte ihm bis tief in die Nacht hinein vor[4]. Ein anderer Leipziger Musiker, der Hoforganist Engel an der Schloßkapelle, erhielt von ihm am 17. Mai die kleine Gigue in Gdur (K.-V. 574, S. XXII. 17) für Klavier zum Geschenk.

Infolge großen Andrangs bei der Post verzögerte sich Mozarts Abreise von Leipzig bis zum 17. Mai[5], so daß er erst am 19. wieder in Berlin eintraf. Er nahm bei Moser auf dem Gensdarmenmarkt Wohnung[6] und hat seinem Wirt später eine zierliche Abschrift seiner sechs Quartette (K.-V. 421 ff.) geschenkt. Noch am selben Abend wurde „auf lautes Begehren" die Entführung im Nationaltheater gegeben[7], und an seinen Besuch dieser Vorstellung knüpft sich eine weitere Anekdote, der wohl ein wirkliches Begebnis zugrunde liegt. Mozart stellte sich nahe ans Orchester und erregte durch allerhand halblaute Bemerkungen die Aufmerksamkeit seiner Umgebung. Als in der Arie des Pedrillo (13) die zweite Violine dis' statt d' spielte, rief er laut: „Verflucht, wollt Ihr d greifen!"[8] Jetzt wurde er erkannt und beim Aktschluß auf die Bühne gerufen. Die Sängerin Henriette Baranius, die Darstellerin Blondchens, nahm ihm dabei das Versprechen ab, ihr

---

[1] AMZ I 85 f., 179. [2] B II 297. [3] Je suis Lindor (K.-V. 354). Den Cmoll-Beginn braucht man nicht mit Schurig, II 192 auf K.-V. 475 zu beziehen. [4] S. o. S. 86. [5] B II 297. [6] Es ist das Haus, wo später die Stehelysche Konditorei war. Rellstab, L. Berger, S. 97. [7] E. Friedländer a. a. O., S. 117. Am 28. wurde sie „auf Allerhöchsten Befehl" wiederholt. [8] Die Szene wurde später, offenbar nach Rochlitz' Erzählung (AMZ I 20 f.), in einem Kupferstich verewigt, vgl. MBM I, Heft 3, S. 105 und B V 45.

die Rolle selbst einzustudieren[1]. Die begabte Künstlerin, eine gefeierte Schönheit, die sich ihrer Reize wohl bewußt war[2], soll nach Rochlitz auch Mozart in ihre Netze gezogen haben, aus denen ihn seine Freunde nur mit Mühe befreit hätten[3].

Harmloser war eine andere Begegnung im Theater, mit dem damals 16jährigen Ludwig Tieck[4]. Der soll nach einem anekdotenhaften Bericht bei einer der Berliner Aufführungen der Entführung lange vor Beginn ins Theater gekommen sein und dabei im Orchester einen Unbekannten getroffen haben, der sich an den Pulten und Musikalien zu schaffen machte, einen kleinen, beweglichen Mann in grauem Überrock. Das mit ihm angeknüpfte Gespräch habe sich um Theater und Oper gedreht, wobei sich Tieck schließlich voll Bewunderung über Mozarts Kunst geäußert habe. „Sie hören also Mozarts Opern oft und lieben Sie?" fragte der Fremde, „das ist ja recht schön von Ihnen, junger Mann." Über dieser Unterhaltung füllte sich das Theater allmählich, und endlich wurde der Fremde auf die Bühne gerufen. Tieck aber, der von seinen Reden bereits ganz eigentümlich berührt worden war, erfuhr nachher, daß es kein anderer als Mozart selbst gewesen war.

Hummel, der sich am 10. März in Dresden als Mozarts Schüler hatte hören lassen[5], gab am 23. Mai in Berlin ein Konzert[6], ohne von Mozarts Anwesenheit etwas zu wissen. Als der Knabe ihn unter den Zuhörern gewahrte, konnte er kaum an sich halten, stürzte nach beendigtem Spiel durch das versammelte Publikum auf ihn zu und umarmte ihn unter den zärtlichsten Begrüßungen[7].

Am 26. Mai spielte Mozart vor der Königin. „Da ist aber nicht viel zu machen", schreibt er seiner Frau[8], „ich ließ mich nur melden, weil es hier gebräuchlich ist, und sie es sonst übel nehmen würde." Zu einem öffentlichen Konzert in Berlin kam es nicht, da der König es nicht gerne sah, auch mochten die Leipziger Erfahrungen zur Vorsicht mahnen. Doch erhielt er vom König ein Geschenk von 100 Friedrichsdor (etwa 900 Gulden) sowie den Auftrag, für den König sechs Quartette und für seine älteste Tochter, die Prinzessin Friederike, ebensoviel leichte Klaviersonaten zu schreiben. Es war

[1] Rochlitz a. a. O. [2] Rahel Varnhagen I 62. Meyer, L. Schröder II 1, 93. [3] Neue Berl. Mus. Ztg. 1856. [4] Köpke, L. Tieck I 86 f. [5] Mus. Realzeitg. 1789, S. 156. [6] Friedländer a. a. O. S. 116. [7] Mitteilung der Witwe Hummels 1855 an Jahn II[4] 492. [8] B II 300.

neben den 100 Dresdener Dukaten der einzige Gewinn, den Mozart von dieser Reise nach Hause brachte. Davon ging noch ein Darlehn von 100 Gulden ab, das er einem unbekannt gebliebenen Freunde in gewohnter Gutmütigkeit nicht abschlagen konnte. Es hatte darum seinen guten Grund, wenn er Konstanze am 23. Mai schrieb: „Mein liebstes Weibchen, Du mußt Dich bey meiner Rückkunft schon mehr auf mich freuen als auf das Gelde."

Am 28. Mai trat er die Rückreise über Dresden und Prag an, wo er sich vom 31. Mai bis zum 3. Juni aufhielt. Am 4. Juni traf er wieder in Wien ein.

Dürftig wie in materieller Hinsicht war der Ertrag dieser Reise auch in künstlerischer. Die Duport-Variationen (K.-V. 573) sind zwar ein gut gearbeitetes und pianistisch dankbares Stück, das zugleich deutlich die Hand seines Schöpfers verrät, erreichen aber an Gehalt doch nicht die Mehrzahl ihrer großen Vorgänger und enthalten auch formell nichts, was sich nicht schon bei diesen fände[1]. Dagegen ist die Gigue (K.-V. 574) ein kleines Meisterstück. Offenbar unter den Leipziger Bacheindrücken entstanden, gibt sie sich am Anfang streng kontrapunktisch und läßt im zweiten Teil, wie die Bachschen, neben dem Thema auch dessen Umkehrung aufmarschieren, aber im übrigen herrscht in dieser Kontrapunktik ein ziemlich freier Geist, der sich in allerhand launigen Einfällen gefällt. Schon das Thema setzt an, als wollte es mit seiner chromatischen Höhenlinie einen Beitrag zu den alten Fugenthemen über das chromatisch absteigende Quartenintervall geben. Aber schon bei e'' reißt die Linie ab, und das Thema eilt zum Schluß. Erst im zweiten Teil wird das chromatische Intervall vollständig durchmessen und am Schlusse sogar noch verlängert. Aber auch sonst wird mit dem Thema ein loses Spiel getrieben, es wird bald verkürzt, bald verlängert und muß auch das Material für die Kontrapunkte liefern. Nur einer davon, der halsstarrig auf der Quinte in der Oberstimme liegen bleibende Orgelpunkt, wahrt sich seine Selbständigkeit; er erscheint dann zum Schlusse auch noch im Basse. In der Subjektivität des Ausdrucks mit all seinen kontrapunktischen, rhythmischen und harmonischen Überraschungen nimmt dieses Stückchen bereits den Geist so mancher Schumannscher Phantasiestücke ähnlichen Schlages vorweg.

[1] Der Anfang dieses Menuetts bringt den bekannten Paisielloschen Gedanken, der im Figaro eine so große Rolle spielt. Vgl. S. 299.

Così fan tutte

Gleich nach seiner Rückkehr machte sich Mozart an die Komposition des ersten der von Friedrich Wilhelm II. bestellten Quartette in Ddur (K.-V. 575, S. XIV. 21), das noch im Juni vollendet wurde und ihm nach seiner Übersendung eine goldene Dose mit 100 Friedrichsdor und ein huldvolles Begleitschreiben eintrug[1]. Trotzdem war seine Lage höchst traurig, seine Frau war so schwer erkrankt, daß er beständig „zwischen Angst und Hoffnung" schwebte, und mußte zu ihrer Erholung ins Bad. Die dadurch verursachten Kosten lasteten immer schwerer auf ihm, zumal als die Versuche, auf Subskription bei sich zu Hause Aufführungen zu veranstalten, ohne Erfolg blieben. Die ganze Trostlosigkeit seiner Lage enthüllen uns die Briefe an seinen Freund Puchberg. An ihn schreibt er am 12. Juli[2]:

Gott! ich bin in einer Lage, die ich meinem ärgsten Feinde nicht wünsche; und wenn Sie bester Freund und Bruder mich verlassen, so bin ich unglücklicher und unschuldigerweise sammt meiner armen kranken Frau und Kind verlohren. — Schon letztens als ich bei Ihnen war, wollte ich mein Herz ausleeren — allein ich hatte das Herz nicht! — und hätte es noch nicht — — — wenn ich nicht wüßte, daß Sie mich kennen, meine Umstände wissen und von meiner Unschuld, meine unglückseelige, höchst traurige Laage betreffend, gänzlich überzeugt sind. O Gott! anstatt Danksagungen komme ich mit neuen Bitten! — — Wenn Sie mein Herz ganz kennen, so müssen Sie meinen Schmerz hierüber ganz fühlen.

Einige Tage darauf schien es Konstanze wieder besser zu gehen:

Nun fange ich an wieder zur Arbeit aufgelegt zu seyn — aber ich sehe mich wieder auf einer andern Seite unglücklich — freylich nur für den Augenblick! — Liebster, bester Freund und Bruder — Sie kennen meine dermaligen Umstände, Sie wissen aber auch meine Aussichten; bey diesem, was wir gesprochen, bleibt es; so oder so, Sie verstehen mich; — unterdessen schreibe ich 6 leichte Klavier-Sonaten für die Prinzessin Friederika und 6 Quartetten für den König, welches ich

---

[1] Neue Berl. Mus. Ztg. 1856, Nr. 5, S. 35. [2] B II 302.

alles bey Kozeluch auf meine Unkosten stechen lasse; nebstbei tragen mir die 2 Dedicationen auch etwas ein; in ein paar Monathen muß mein Schicksal in der geringsten Sache auch entschieden sein, folglich können Sie, bester Freund, bey mir nichts riskiren; nun kömmt es blos auf Sie an, einziger Freund, ob Sie mir noch 500 fl. leihen wollen oder können? —

Obwohl Mozart alle Monate zehn Gulden von dieser Summe abzuzahlen versprach, bis sich seine „Aussichten" verwirklichten — er scheint sich Hoffnungen, sei es auf Berlin, sei es auf einen kaiserlichen Auftrag in Wien gemacht zu haben —, war Puchberg offenbar damals doch nicht in der Lage, ihm eine so große Summe vorzustrecken. Er ließ ihn einige Tage ohne Antwort und versetzte ihn dadurch in neue Bestürzung[1]:

Sie sind gewiß böse auf mich, weil Sie mir gar keine Antwort gegeben! — Wenn ich Ihre Freundschaftsbezeugungen und mein dermaliges Begehren zusammen halte, so finde ich, daß Sie vollkommen Recht haben. Wenn ich aber meine Unglücksfälle (und zwar ohne mein Verschulden) und wieder Ihre freundschaftlichen Gesinnungen gegen mich zusammen halte, so finde ich doch auch — daß ich Entschuldigung verdiene. Da ich Ihnen, mein Bester, alles was ich nur auf dem Herzen hatte, in meinem letzten Brief mit aller Aufrichtigkeit hinschrieb, so würden mir für heute nichts als Wiederholungen übrig bleiben; nur muß ich noch hinzusetzen, 1mo daß ich keiner so ansehnlichen Summe benöthiget sein würde, wenn mir nicht entsetzliche Kosten wegen der Cur meiner Frau bevorständen, besonders wenn sie nach Baaden muß; 2do da ich in kurzer Zeit versichert bin in bessere Umstände zu kommen, so ist mir die zurückzuzahlende Summe sehr gleichgültig, für die gegenwärtige Zeit aber lieber und sicherer wenn sie gros ist; 3tens muß ich Sie beschwören, daß wenn es Ihnen ganz ohnmöglich wäre mir diesmal mit dieser Summa zu helfen, Sie die Freundschaft und Bruderliebe für mich haben möchten, mich nur in diesem Augenblicke mit was Sie nur immer entbehren können zu unterstützen, denn ich stehe wirklich darauf an; zweifeln können Sie an meiner Rechtschaffenheit gewis nicht, dazu kennen Sie mich zu gut; — Mistrauen in meine Worte, Aufführung und Lebenswandel können Sie auch nicht setzen, weil Sie meine Lebensart und mein Betragen kennen; — folglich verzeihen Sie mein Vertrauen zu Ihnen — —

„Ich bin doch sehr unglücklich!" schreibt er in der Nachschrift des Briefes. Und diese Stimmung dauerte noch fort:

Ich habe (schreibt er bald nachher) seit der Zeit als Sie mir so einen großen Freundschaftsdienst erwiesen in Jammer gelebt, so daß ich nicht

[1] B II 304 f. „Den 17. Juli 1789 eod. die beantwortet und 150 fl. gesandt" lautet Puchbergs Unterschrift unter dem Briefe.

nur nicht ausgehen, sondern auch nicht schreiben konnte, aus lauter Gram. — Dermalen ist sie ruhiger — — — sie gibt sich zum Erstaunen in ihr Schicksal und erwartet Besserung oder Tod mit wahrer philosophischer Gelassenheit, mit thränenden Augen schreibe ich dieses. — Wenn Sie können, bester Freund, so besuchen Sie uns; und wenn Sie können, so stehen Sie mir mit Rath und That bey in bewußter Sache.

Konstanze ist in diesem Sommer wirklich zur Kur nach Baden abgereist, wo sie sich rasch erholte. Das lehrt ein Brief Mozarts an sie aus der ersten Hälfte des August[1], zugleich ein beredtes Zeugnis dafür, daß, wenn das triebhafte Webersche Temperament durch irgendwelchen äußeren Anlaß bei ihr zum Ausbruch kam, jede Rücksicht auf sittliche Pflichten bei ihr verschwand[2]. Sie hat Mozart durch ihr leichtsinniges Benehmen in Baden das Herz noch schwerer gemacht. „Mich freut es ja, wenn Du lustig bist, gewiß", schreibt er ihr, „nur wünschte ich, daß Du Dich bisweilen nicht so gemein machen möchtest." Er beklagt sich, daß ein Bekannter, der sonst vor den Frauen die größte Hochachtung habe, in einem Briefe die „abscheulichsten und gröbsten Sottisen" über sie geschrieben habe, und bittet sie in rührenden Worten um Verzeihung für seine Aufrichtigkeit, „allein meine Ruhe erheischt es sowohl als unsre beiderseitige Glückseligkeit — — —. Erinnere Dich auch des Versprechens welches Du mir tatest — O Gott! — versuche es nur, meine Liebe! — sey lustig und vergnügt und gefällig mit mir — quäle Dich und mich nicht mit unnötiger Eifersucht — habe Vertrauen in meine Liebe, Du hast ja doch Beweise davon — und Du wirst sehen wie vergnügt wir seyn werden, glaube sicher, nur das kluge Betragen einer Frau kann dem Mann Fesseln anlegen." Er hat Konstanze auch im Bade besucht, offenbar um einer persönlichen Aussprache willen, aber noch in seinem nächsten Briefe zittert seine bange Sorge nach: „Liebe! — gehe nie allein — ich erschrecke bey dem Gedanken."[3]

In diese Zeit äußerer und innerer Not fiel die Wiederaufnahme des Figaro in Wien am 29. August, für die Mozart die große Arie für die Ferraresi nachkomponierte[4]. Auch für Louise Villeneuve schrieb er in den nächsten drei Monaten drei Arien als Einlagen in fremde Opern: »Alma grande e nobil core« in Cimarosas Due baroni (K.-V. 578, S. VI. 42), Chi sa, chi sa qual sia in Martins

[1] B II 306. Zur Chronologie dieses und der folgenden Briefe vgl. Spitta, AMZ 1880, 405 ff. [2] I 997. [3] B II 307. [4] S. o. S. 355 f.

Burbero di buon core (K.-V. 582, S. VI. 43) und Vado, ma dove? in dieselbe Oper (K.-V. 583, S. VI. 44). Außerdem schrieb er für seine Schwägerin Hofer die Arie „Schon lacht der holde Frühling" als Einlage in Paisiellos Barbier (K.-V. 580, S. XXIV. 48) und für Benucci die ursprünglich für die Oper Così fan tutte bestimmte Arie Rivolgete a lui lo sguardo (K.-V. 584, S. VI. 45 und V. 19, Anh. I). Der sonstige Ertrag dieser trübseligen Zeit war nicht sehr groß, er bestand in der Ddur-Sonate für Klavier (K.-V. 576, S. XX. 17) aus dem Juli, der einzigen von dem halben Dutzend für Friederike von Preußen, die zustande gekommen ist, dem Quintett für Klarinette, zwei Violinen, Viola und Cello in Adur vom 29. September (K.-V. 581, S. XIII. 6) und je 12 Menuetten und Teutschen (K.-V. 586, S. XI. 10) aus dem Dezember.

Der Erfolg des Figaro[1] hatte die Aufmerksamkeit des Kaisers von neuem auf Mozart gelenkt. Er erhielt den Auftrag, eine neue Oper zu schreiben. Es war Così fan tutte ossia La scuola degli amanti von da Ponte[2]. „Es stand nicht in seiner Gewalt, den Auftrag abzulehnen, und der Text ward ihm ausdrücklich aufgetragen", berichtet Niemetschek halb entschuldigend[3]. Im Dezember finden wir Mozart mitten in der Komposition; die 200 Dukaten, die ihm dafür versprochen und später auch ausgezahlt wurden, bezeichnet er selbst seinem Freunde Puchberg[4] als Garantie für ein neues Darlehn, dessen er damals im Hinblick auf die um Neujahr zu bezahlenden „Apotheken und Doktores" dringend bedurfte. Am 31. Dezember lud er Puchberg und Haydn „zu einer kleinen Operprobe" in seine Wohnung ein. Derselbe Brief berichtet übrigens von „Cabalen von Salieri, die aber alle schon zu Wasser geworden sind". Am 21. Januar 1790 war die erste Instrumentalprobe im Theater, am 26. die erste Aufführung im Burgtheater[5] und zwar mit folgender Besetzung:

[1] Er wurde im ganzen zwölfmal gegeben (29. und 31. August, 2., 11., 19. September, 3., 9., 24. Oktober, 5., 13., 27. November), im Jahre 1790 15mal, 1791 dreimal. [2] Er erwähnt sie nur ganz kurz (Mem. II 109). [3] S. 29. Dem Text soll nach F. Heinse, Reise- und Lebensskizzen I 184 f. eine wirkliche Begebenheit zugrunde liegen, deren Dramatisierung der Kaiser ausdrücklich gewünscht habe. [4] B II 309. [5] Das Datum des 16. Januar in der Wiener Ztg. 1790, Nr. 9, Anh. beruht auf einem Druckfehler. Wlassak, Chronik des Burgtheaters S. 67.

Fiordiligi Dorabella	Dame Ferraresi e sorelle abitanti in Napoli	Sgra. Ferraresi del Bene. Sgra. L. Villeneuve.
Guillelmo Ferrando	amanti delle medesime	Sign. Benucci. Sign. Calvesi.
Despina cameriera		Sigra. Bussani.
Don Alfonso vecchio filosofo		Sign. Bussani.

Wie es scheint, hatte die Oper Erfolg[1], obgleich sie nicht lange auf dem Spielplan blieb[2]; Zinzendorf bemerkt: La musique de Mozart charmante et le sujet assez amusant[3]. Sonst sind wir freilich über die Ausarbeitung und Aufführung dieser Oper ohne jede nähere Auskunft. Der Gang der Handlung ist folgender:

Zwei junge Offiziere in Neapel[4], Ferrando (Tenor) und Guglielmo (Baß), die mit den Schwestern Fiordiligi und Dorabella verlobt sind, geraten mit ihrem Freunde Don Alfonso im Kaffeehause in Streit, weil er bezweifelt, daß ihnen die Bräute, auf die Probe gestellt, die Treue halten würden; Weibertreue sei überhaupt ein Phönix, den noch niemand gesehen habe[5]. Schließlich kommt es zu einer Wette: die beiden Offiziere verpflichten sich, in den nächsten vierundzwanzig Stunden alles zu tun, was Alfonso ihnen vorschreibe, um die Mädchen zu prüfen, ihnen selbst aber nichts zu verraten. Diese Frist genügt dem Alfonso, sie der Untreue zu überführen. Die ihrer Sache völlig sichern Offiziere freuen sich bereits auf das Fest, das sie mit dem Einsatz von 100 Zechinen ihren Liebsten zu geben gedenken.

Den in den Anblick der Bildnisse ihrer Geliebten versunkenen Mädchen teilt nun Alfonso mit, diese müßten mit ihrem Regiment sofort ins Feld ziehen. Rührender Abschied der Liebespaare unter den leidenschaftlichsten Treueschwüren. Ein kriegerischer Marsch mit Chor[6] leitet die Abfahrt ein

---

[1] Journal des Luxus und der Moden 1790, S. 148f.: „Ich kündige Ihnen wieder ein neues vortreffliches Werk von Mozart an, das unser Theater erhalten hat. Gestern nämlich wurde es zum erstenmal auf dem k. k. Nationaltheater gegeben. Es hat den Titel Così fan tutte ossia la scuola degli amanti. Von der Musik ist, glaube ich, alles gesagt, daß sie von Mozart ist.“ [2] Sie wurde gegeben am 26., 28., 30. Januar, 7., 11. Februar, dann infolge der Nationaltrauer um Joseph II. erst wieder am 6., 12. Juni, 6., 16. Juli, 17. August, darauf verschwand sie von der Bühne. [3] Pohl, Haydn II 125. [4] Das ursprüngliche Trieste I 9 wurde später in Napoli verändert. [5] Die Worte Alfonsos:

E la fede delle femmine
Come l'araba fenice:
Che vi sia, ciascun lo dice,
Dove sia, nessun lo sà

sind Metastasios Demetrio II 3 entlehnt, wo es nur degli amanti statt delle femmine heißt, und von diesem selbst als Kanon komponiert. [6] Im Autograph wird der Marsch erst vom Orchester allein gespielt, zunächst piano, im zweiten Teil crescendo; bei der Wiederholung fällt der Chor forte ein.

und beschließt sie; in das Schluchzen der Liebespaare mischt sich das schadenfrohe Lachen Alfonsos.

Despina, die Zofe der beiden Damen, mahnt diese daran, die Trennung nicht allzuschwer zu nehmen und sich zu zerstreuen, der Wankelmut der Männer verdiene es gar nicht anders[1]. Alfonso besticht Despina, daß sie zwei Fremden, die in ihre Herrinnen verliebt seien, den Zugang zu ihnen erleichtere. Ferrando und Guglielmo erscheinen als vornehme Albanier verkleidet mit großen Bärten und machen den entsetzten Mädchen auch gleich eine Liebeserklärung. Trotz den Vermittlungsversuchen Alfonsos, der sich als guter Freund der Fremden vorstellt, bleiben die Mädchen fest und lassen die Bewerber schließlich sogar allein stehen. Damit ist zur Freude der Offiziere der erste Angriff abgeschlagen, und Alfonso muß mit Despina einen neuen Plan vorbereiten.

Als die Mädchen im Gedanken an ihre Verlobten im Garten lustwandeln, stürzen die beiden Albanier herbei und spielen jenen zu ihrem Entsetzen eine große Vergiftungsszene vor. Während Alfonso und Despina zum Arzt eilen, beginnt sich im Herzen der Bräute das Mitleid mit den angeblich mit dem Tode Ringenden zu regen. Alfonso kommt mit der als Arzt verkleideten Despina zurück, und bei der magnetischen Kur à la Mesmer müssen die Schönen den Patienten den Kopf halten. Diese kehren unter Ekstasen ins Leben zurück und bitten schließlich um einen Kuß. Mit der Empörung der Damen darüber und der dabei entstehenden allgemeinen Verwirrung schließt das erste Finale.

Zu Beginn des zweiten Akts sucht Despina ihren Herrinnen ihre Treue auszureden und zu einem kleinen galanten Abenteuer Lust zu machen. Tatsächlich erklärt gleich darauf Dorabella dem Guglielmo und Fiordiligi dem Ferrando nicht abgeneigt zu sein. Bei einem Fest, wo die Albanier sie mit einem Ständchen empfangen, vermitteln Alfonso und Despina die Versöhnung. Dem Guglielmo gelingt es leicht, Dorabellas Liebe zu gewinnen, er schenkt ihr ein goldenes Herz und empfängt dafür Ferrandos Bildnis. Schwerer hat es darauf Ferrando mit Fiordiligi; sie schwankt zwar innerlich gleichfalls, weist ihn aber doch schließlich ab und gelobt sich, der Versuchung zu widerstehen.

Die beiden Freunde tauschen ihre Erfahrungen aus, was dem seiner Braut immer noch zugetanen Ferrando besonderen Kummer bereitet. Don Alfonso verlangt einen neuen Angriff auf Fiordiligi. Diese aber macht ihrer Schwester die heftigsten Vorwürfe über ihre Treulosigkeit und beschließt, ihrem Geliebten in Männerkleidung ins Feld nachzureisen. Bei den Vorbereitungen dazu stürzt aber Ferrando herbei mit der Bitte, ihn zu töten, ehe sie ihn verlasse. Das ist zuviel, sie kann seinem Schmerz nicht widerstehen und sinkt besiegt an seine Brust. Nun ist wiederum Guglielmo

[1] Ursprünglich sollte diese Szene mit einer Kavatine Despinas beginnen, denn neben dem Rezitativ steht Dopo la cavatina di Despina. Mozart hat diese Worte durchgestrichen, offenbar weil man für Despinas Arie nachher einen besseren Platz fand.

außer sich: Beide wollen die Mädchen verlassen und werden mit Mühe von Alfonso zu seinem philosophischen Bekenntnis bekehrt: così fan tutte! Heiraten wollen sie ihre Bräute, aber vorher für ihre Treulosigkeit bestrafen, und eben meldet Despina, daß die Damen entschlossen sind, noch denselben Abend ihre neuen Liebhaber zu heiraten, und sie beauftragt haben, den Notar zu holen.

Bei dem nun folgenden Mahle liest Despina, jetzt als Notar verkleidet, den Ehekontrakt vor. Kaum ist er unterzeichnet, als sich der Marsch und Chor des ersten Aktes vernehmen läßt und Alfonso die Rückkehr der alten Geliebten meldet. Rasch werden die Albanier und der Notar versteckt, und in tödlicher Verlegenheit empfangen die Mädchen ihre Verlobten. Don Alfonso führt die Entdeckung des Notars im Nebenzimmer herbei, allein Despina gibt sich zu erkennen und behauptet, von einem Maskenballe zurückgekehrt zu sein. Als nun Guglielmo aber auch noch den Ehekontrakt entdeckt, müssen sich die Mädchen zu einem Geständnis bequemen. Darauf geben sich die Liebhaber als die Albanier zu erkennen, Guglielmo gibt unter der Melodie des früheren Liebesduetts der Dorabella Ferrandos Bild zurück, und beide Männer begrüßen Despina als den vermeintlichen Arzt. Zum Schluß führt Alfonso die Versöhnung herbei, die in die aufklärerische Moral ausklingt:

Fortunato l'uom che prende
Ogni caso pel buon verso,
E tra i casi e le vicende
Da ragion guidar si fà.
Quel che suole altrui far piangere
Fia per lui cagion di riso,
E del mondo in mezzo i turbini
Bella calma troverà.

Zu Mozarts Lebzeiten ist die Oper 1791 nur in Prag[1] (unter Guardasoni) und in Dresden aufgeführt worden, hier als die erste seiner Opern überhaupt[2], und beide Male in ihrer italienischen Urgestalt, Guardasoni hat sie bald auch nach Leipzig gebracht. Mit der Berliner Aufführung vom 6. August 1792 unter dem Titel Eine macht's wie die andere[3] begann die lange Reihe der deutschen Übersetzungen und Bearbeitungen; so erschien das Werk in Berlin 1805 mit der Bretznerschen Übersetzung als Weibertreue oder Die Mädchen sind von Flandern (Leipzig 1794)[4] und 1820 in Herklots' Bearbeitung als Die verfängliche Wette. Im Königstädtischen Theater griff man 1826 auf die ältere Bearbeitung zurück[5], die 1831, 1832

[1] Teuber II 268. [2] AMZ XIV 189, XVI 154. [3] Schneider, Gesch. d. Oper, S. 61. [4] Schneider S. 76. [5] AMZ XXVIII 26. Berl. Mus. Ztg. III 12f.

und 1835 der von v. Lichtenstein weichen mußte[1], bis L. Schneider 1846 eine neue lieferte (So machen's alle)[2]. Ähnlich war der Verlauf in Wien. Hier folgte der Gieseckeschen Übersetzung von 1794 (Die Schule der Liebe) für das Theater an der Wien im Hoftheater am 23. September 1804 die Mädchentreue, dann 1814 wieder auf dem Theater an der Wien die Treitschkesche Bearbeitung Die Zauberprobe, 1819 und 1840 die frühere Übersetzung und 1863 die Bearbeitung von Schneider (im neuen Opernhause am 18. Oktober 1872). In Prag wurde die Oper, offenbar nach dem Wiener Vorbild, 1808 als Mädchentreue[3] und 1823 als Zauberprobe[4] aufgeführt, 1831 kam noch eine Aufführung in böhmischer[5] und 1839 in italienischer Sprache durch die Schüler des Konservatoriums[6] hinzu. Auch in Leipzig wurde das Werk 1805 als Weibertreue[7] und 1830 von der Dresdener italienischen Oper aufgeführt[8]. Von den übrigen deutschen Städten seien noch genannt: Breslau (16. Januar 1795, nach Bretzner)[9], Frankfurt, wo schon 1791 eine Bearbeitung Liebe und Versuchung von Stegmann erschienen war, im Jahre 1796[10], Stuttgart (16. Mai 1796 als Die Wette oder Mädchenlist und Liebe, später, 1816, als Mädchen sind Mädchen in einer Bearbeitung von Krebel)[11] und Weimar, wo die Oper durch Vulpius (So sind sie alle, alle) bearbeitet und am 10. Januar 1797 zuerst aufgeführt wurde[12]. In Paris wurde sie von der italienischen Operngesellschaft im Odeon 1811, 1817 und 1820 vortrefflich und mit Beifall aufgeführt[13]; 1863 machten Barbier und Carré den Versuch, der Musik eine Bearbeitung von Shakespeares Loves labours lost unter dem Titel Les peines d'amour perdues unterzulegen,

[1] A. v. Wolzogen, Mozarts Così fan tutte auf der deutschen Bühne, Deutsche Mus. Ztg. 1861, S. 137 f. [2] AMZ XLVIII 870. [3] AMZ X 409. [4] AMZ XXV 428. [5] AMZ XXXIII 222. [6] AMZ XL 440. Branberger, Das Konservatorium f. Mus. in Prag, 1911, S. 60. [7] AMZ VII 240. [8] AMZ XXXII 375. Fr. Heinse, Reise- und Lebensskizzen I 183 f. [9] Schlesinger, Gesch. des Breslauer Theaters, S. 75. [10] C. Valentin, Gesch. d. Musik in Frankfurt a. M., S. 25 f. [11] Krauß, Das Stuttgarter Hoftheater, S. 102. [12] Göthes Mutter schreibt am 15. Mai 1797: „Die Oper Cosa van Tutti — oder so machen sies alle — soll in Weimar so sehr viel durch den verbeßerten Text gewonnen haben — denn den wir hir haben, der ist abscheulich — es ist also dieser verbeßerte Text, darum Herr Bernhardt dich hößlich ersuchen läßt." Vgl. Vierteljahrsschrift für Litt. III 478. Burkhardt, Das Repertoire des Weimarer Theaters unter Göthes Leitung, 1891, S. 144. Schriften der Göthegesellschaft IV 126. [13] AMZ XIII 526, 720. XIX 550. XXII 813.

freilich ohne Erfolg[1]. In London wurde Così fan tutte zuerst 1811, dann 1828 in englischer Bearbeitung von Arnold gegeben[2], ferner 1842 durch die italienische Operntruppe. Italien hielt sich dagegen auch hier am meisten zurück. Die Scala in Mailand gab das Werk am 19. September 1807 mit gutem und dann am 31. Mai 1814 mit schlechtem Erfolg[3]. Im Karneval 1815 wurde es in Neapel (Teatro del Fondo)[4] und 1816 in Turin gegeben[5]; einen letzten Versuch machte man im Sommer 1870 in Neapel (T. del Fondo)[6].

Bei aller Bewunderung für die Musik regte sich doch alsbald der Widerspruch gegen den Text. Zwar hat er in der Romantik auch seine Lobredner gefunden[7], so vor allem E. T. A. Hoffmann, der ihn wahrhaft opernmäßig fand[8], indessen blieb doch das schon 1792 ausgesprochene Urteil eines Ungenannten bis auf den heutigen Tag maßgebend: „Gegenwärtiges Singspiel ist das albernste Zeug von der Welt, und seine Vorstellung wird nur in Rücksicht der vortrefflichen Komposition besucht[9]." Unwahrscheinlichkeit und Frivolität sind die Hauptvorwürfe, die gegen den Text erhoben zu werden pflegen, und die verschiedensten Bearbeitungen haben schon versucht, diesem doppelten „Übel" zu steuern. So machte Treitschke in seiner Zauberprobe Alfonso zu einem Zauberer und Despina zu einem Luftgeist, Krebel (s. o) läßt die beiden Männer ihre Wette erst nach der Rückkehr von einer langen Reise unternehmen, ehe sie den Bräuten wieder unter die Augen treten; Despina nimmt die Kur selbst, ohne Verkleidung vor, und zum Schluß erscheint ein wirklicher Notar, den sie nachher für ihren Liebhaber ausgibt. Der Gang der Handlung ist dabei ganz verändert, und fast alle Musikstücke sind verstellt und aus ihrem Zusammenhang gerissen. Herklots vollends läßt in seiner Verhängnisvollen Wette[10] die Mädchen gar nicht durch ihre Liebhaber, sondern mit deren Einverständnis durch zwei Freunde auf die Probe stellen;

---

[1] Wilder S. 270. [2] Unter dem Titel Tit for Tat, Pohl, Mozart und Haydn in London, S. 146 f. Parker, Mus. mem. II 259. [3] Cambiasi, La Scala, p. 300, 304. [4] Florimo, La scuola musicale IV 368. [5] AMZ XVIII 895. [6] Florimo IV 398. [7] So in dem „musikalischen Briefwechsel", Berl. Mus. Ztg. 1805, S. 293 f., wo die Oper als ein Muster echter Ironie gepriesen wird. [8] Serapionsbrüder I 2, 1. [9] Journal des Luxus und der Moden 1792, S. 404. Hanslick, Moderne Oper, S. 45. [10] In dieser Gestalt ist die Oper in Berlin, 1822 in Braunschweig (AMZ XXIV 378), 1823 in Kassel und Stuttgart (AMZ XXV 450, 766) und 1824 in München aufgeführt worden (AMZ XXVI 588).

der Diener Pedrillo tritt als Arzt und Notar auf. Bei Lichtenstein verrät die Kammerzofe ihren Damen von vornherein Alfonsos ganzen Plan, so daß die Männer hier die Genasführten sind, und ähnlich verfuhr der Engländer Arnold[1]. Bei L. Schneider erfolgt dieser Verrat erst im zweiten Akt, und die Mädchen heucheln von da an Schwäche, um die Geliebten zu bestrafen[2]. Ernster als diese das Kunstwerk mit grober Hand zerstörenden Gewaltkuren sind andere Vorschläge zu nehmen, so der von Ulibischeff[3], der die zweite Wahl der Mädchen als endgültig betrachten möchte, weil damit ein doppeltes Unrecht gut gemacht würde und auch nach altem Operngesetz schließlich der Tenor die Primadonna, der Bariton aber die seconda donna bekäme (was freilich für die opera buffa durchaus nicht stimmt). Auch G. Bernhard [Gugler] läßt in seiner Bearbeitung Sind sie treu? (Stuttgart 1858) jeden Liebhaber seine eigene Geliebte prüfen, wobei allerdings ebenfalls einige Umstellungen von Musikstücken notwendig geworden sind[4]. Am radikalsten gehen endlich die Bearbeiter zu Werke, die der Musik einen ganz neuen Stoff unterlegen, so Barbier und Carré (s. o.), die bei Shakespeare, und neuerdings Karl Scheidemantel, der bei Calderon eine Anleihe gemacht hat (Die Dame Kobold, Dresden 1909).

Alle diese Bearbeitungsversuche leiden an dem verhängnisvollen Grundfehler, daß sie der Mozartschen Musik, um sie zu „retten", ihre eigentliche Grundlage, nämlich ihren angestammten Text, mehr oder weniger entziehen. Das ist bei einem Dramatiker wie Mozart unter allen Umständen vom Übel. Mag man über den Text denken, wie man will, er ist es, der des Meisters Phantasie befruchtet und dadurch diese Musik mit ihren ganz bestimmten Eigentümlichkeiten ins Leben gerufen hat, und wir retten darum die Musik nicht, wenn wir sie von diesem Grunde lösen, sondern rauben ihr geradezu jeden Sinn

---

[1] Hogarth, Mem. of the opera II 188 f. Die dänische Bearbeitung von Oehlenschläger stellt das Süjet völlig um. Oehlenschläger, Lebenserinnerungen I 121, IV 43 f. [2] Diese Bearbeitung hat bis in die neuere Zeit den größten Erfolg gehabt, vgl. auch das Textbuch der Breitkopf-Härtelschen Sammlung Nr. 230. [3] Mozarts Opern, übers. v. Koßmaly 1848, S. 254 ff. [4] Guglers Übersetzung ist bis auf heute die gelungenste. Von neueren Versuchen seien noch die von E. Niese für die G.-A. und die von Schletterer für die Breitkopf & Härtelsche Textbibliothek Nr. 19 genannt. Vgl. auch Guglers Aufsatz über die Oper im Morgenblatt 1856, Nr. 4, S. 75 f.

und uns selbst um billiger äußerer Wirkung willen den Genuß, den ein organisch gewordenes, einheitliches Kunstwerk gewährt.

Jeder Kenner der Buffooper wird jene beiden Hauptvorwürfe der Frivolität und der Unwahrscheinlichkeit ohne weiteres zurückweisen. Man sollte es sich endlich abgewöhnen, von dieser Gattung irgendwelche Moral zu verlangen. Der weibliche Wankelmut war eines ihrer ältesten Lieblingsthemen, das sie mit der ihr eigenen moralischen Skrupellosigkeit immer aufs neue variierte; auch Martins erfolgreiche Cosa rara gehört in diese Reihe. Aber auch die gröbsten Unwahrscheinlichkeiten nahm man dabei nicht allein in Kauf, sondern hatte sogar seine Freude daran, vorausgesetzt daß sie in bühnenwirksamer, schlagkräftiger Form vorgetragen wurden. Gerade hierin liegen aber die schlimmsten Schwächen unseres Textes: er führt seine Handlung ungeschickt, lahm und mit ermüdenden Wiederholungen weiter. Am meisten macht sich das im zweiten Akt mit den beiden gleichmäßigen Verführungsszenen[1] und der oberflächlich behandelten, wichtigen Wendung im Quartett (22) fühlbar. Dergleichen verträgt die italienische Buffokunst weit weniger als selbst die frechsten Sünden wider den gesunden Menschenverstand, und in dieser Hinsicht sind die abfälligen Urteile über den Text vollauf berechtigt. Er liefert den deutlichen Beweis dafür, daß da Ponte eben kein schöpferischer Geist war und seine Stärke nur im Umbilden und Bearbeiten fremden Gutes lag. Hier kommt den ganzen Abend nur der da Ponte zum Vorschein, den wir schon im Don Giovanni bei den notwendigen Ergänzungen Bertatis antrafen, ein Dichter, der die altbewährten Typen und Motive der Buffokunst genau kennt und daraus mit mäßigem Geschick und geringer Erfindungsgabe eine neue Handlung entwickelt. Denn auch abgesehen von der Grundidee ist fast alles Einzelne berühmten Mustern nachgebildet, so die Figuren des Notars[2] und des Arztes[3], der nur durch die Verquickung mit dem Mesmerschen Magnetismus einen leichten, zeitgemäßen Aufputz erhalten hat, der gerissenen Kammerzofe

[1] Hier kann, wie dies 1917 im Stadttheater zu Halle a. S. unter Leopold Sachse geschah, durch Striche gebessert werden. Das ist aber auch das einzige Mittel, um die Oper ohne Zerstörung ihres Grundwesens dem heutigen Publikum „wieder näher zu bringen". [2] Eingeführt durch Trinchera, I 411. [3] Der Arzt z. B. in Piccinnis Curioso di se stesso I 11, Sposo burlato 1. Finale, Bella verità II 3 (Arie des Luigi), der Notar in Piccinnis Notte critica II 10 und Guglielmis Cacciatori II 8.

und des vecchio filosofo, dessen platter Rationalismus noch immer seine Wirkung tat. Uralte Bekannte sind ferner die Ergüsse Guglielmos über die Weiber (26), Despinas über die Männer (13), Dorabellas über den Spitzbuben Amor (28) und Despinas über die richtige Kunst zu lieben (19). Echt buffomäßig ist ferner die große Rolle, die Essen und Trinken, Tafelmusik, Ständchen und einzelne Malereien wie die des Herzklopfens (23, 28) in dieser Oper spielen, vor allem aber das alte Lieblingsthema der Buffokunst, die Parodie der opera seria, die im Figaro und Don Giovanni kaum vertreten gewesen war. Dahin gehören außer dem Zitat aus Metastasio[1] die Eumenidenarie Dorabellas (11), die Gleichnisarie Fiordiligis (14), sowie die meisten, auf Akkompagnatos berechneten, erheuchelten Liebesszenen der verkleideten Männer, darunter auch die Vergiftungsszene, ein beliebter Vorwurf, hinter dem die Verspottung der Sterbeszenen in der ernsten Oper steckt. Auch die gelehrten mythologischen Anspielungen fehlen nicht (vgl. II 13).

Es war also durchaus nichts Neues, was die Wiener in diesem Text zu hören bekamen. Auch aus einem andern Grunde mochte ihn so mancher als rückständig empfinden. Da Ponte verzichtete nämlich auf die seit Piccinni üblichen rührseligen Züge[2] und beschränkte sich nach älterer Art auf das rein Buffomäßige. Die Finta giardiniera war in dieser Beziehung ein weit „moderneres" Werk gewesen.

Wie kam nun der Schöpfer des Figaro und Don Giovanni dazu, einen solchen Text in Musik zu setzen, dessen Mangel an Originalität und dramatischem Geschick ihm am allerwenigsten verborgen bleiben konnte? Und bedeutete diese Oper für ihn wirklich nur eine Rückkehr zu längst verlassenen Pfaden, wie es auf dem Gebiete der opera seria mit dem „Titus" tatsächlich der Fall war, oder brachte sie doch eine neue Seite seines Künstlertums zur Aussprache?

Das Unbehagen, das sie vielen Leuten in alter und neuer Zeit schon verursacht hat, ist wohl begreiflich. Es entspricht der weit verbreiteten Neigung, die Entwicklung eines großen Künstlers als eine stets in derselben Richtung laufende, wohl übersichtliche Linie anzusehen. So hat man diesen angeblichen „Schritt vom Wege" auf die

[1] Der Phönix, heutzutage das Symbol der Verjüngung, war damals vorwiegend das Sinnbild des Niedagewesenen, Undenkbaren. Vgl. Ph. E. Bachs Lied „Der Phönix" von 1789 (Gedicht von J. A. Schlegel) und Guglielmis Azzardo, 2. Finale. [2] I 411 f.

verschiedenste Art zu „entschuldigen" versucht. Natürlich taucht dabei die vielberufene Kritiklosigkeit Mozarts seinen Texten gegenüber wieder auf[1], auch wird im Anschluß an Niemetschek auf die Zwangslage hingewiesen, in der er sich damals befunden habe. Es ist indessen kaum anzunehmen, daß er das Buch, wenn es für ihn nicht irgendwelche Anziehungskraft besessen hätte, ganz unbesehen hingenommen und nicht vielmehr durch ein anderes ersetzt gewünscht hätte. Auch zeigt sein Werk nicht die leiseste Spur vergrämter Zwangsarbeit. Er war vielmehr mit ganzem Herzen dabei, sonst hätte es wohl sicher das Schicksal der Oca del Cairo und des Sposo deluso geteilt.

Es ist immer verhängnisvoll, wenn man das Schaffen des Genies unter die Norm des Alltagsmenschen beugen will. Die Kunstgeschichte kennt Fälle genug, wo ein Künstler plötzlich aus seiner Bahn auszubiegen, ja mit seinem bisherigen Lebenswerk geradezu zu spielen scheint und es der Nachwelt überläßt, die geistige Einheit herauszufinden. Daß die Moral nicht der geeignete Maßstab für die Beurteilung einer opera buffa ist, wissen wir; sie kann bei Mozarts bekannter Geistesrichtung erst recht nicht in Frage kommen. Auch die neue Oper verträgt keinen außerkünstlerischen Standpunkt. Sie predigt so wenig die Unmoral wie der Don Giovanni die Moral, und darum kann in dieser Hinsicht von einer „Untreue Mozarts gegen sich selbst" keine Rede sein. Wohl aber bedeutet das Werk nach dem Höhenfluge des Don Giovanni ein überlegenes, heiteres Spiel mit der schattenhaften Wirklichkeit des Alltags. Der Künstler nimmt sie gewiß nicht ernst, sehr im Gegensatz zur opera buffa, die bei allem Karikieren doch stets in der unmittelbar vor den Augen liegenden Welt wurzelt. Er bleibt sich vielmehr stets des Maskenhaften, Unfreien und Zufälligen aller Personen und Begebnisse bewußt. Aber es macht ihm eine wahrhaft göttliche Freude, mit dieser ihm als dem genialen Menschenbeobachter so vertrauten Welt der Unzulänglichkeiten sein Spiel zu treiben. Es kommt ihm dabei durchaus nicht darauf an, sie nach italienischem Brauche gründlich schlecht zu machen. Deshalb tritt auch die Karikatur in seiner Musik stark zurück. Er fühlt vielmehr die Enge und Beschränktheit jener Welt selbst mit und mißt sie doch immer wieder an seinem eigenen, sie weit überragenden Weltbild, kurz, es ist jener eigentümlich Mozartsche, ironische Humor, dem

[1] I 941.

wir schon bei den komischen Figuren der früheren Opern begegneten, nur daß er dort mit tragischen Zügen verquickt wird, während er hier ausschließlich das Feld beherrscht. Mit wunderbarem Instinkt hat Mozart diesen Grundton festgehalten, der ihn der opera buffa gewiß wieder näher brachte als früher, aber doch im Grunde genommen einer ganz anderen Sphäre angehört, und auf diese Weise ein bei aller Neuheit echt Mozartsches Werk geschaffen. Ein Genie wiederholt sich nicht; so mögen wir auch dieses Werk dankbar hinnehmen und seinem Geiste nach zu verstehen suchen, statt nach Entschuldigungsgründen auszuspähen, die Mozart wahrlich nicht nötig hat.

Den Anknüpfungspunkt mit den älteren Werken lieferte das Grundthema: die Liebe, das Verhältnis von „Mann und Weib und Weib und Mann“, das er bisher von den verschiedensten Seiten behandelt hatte, von der holden Märchenunschuld der Entführung an bis zu den dämonischen Schauern des Don Giovanni. Auch in der neuen Oper ist die Liebe die treibende Kraft, nur macht sie ihre Gestalten weder Göttern noch Dämonen gleich. Dazu sind sie viel zu scheinhafte, schicksalsarme Geschöpfe des Alltags, bei denen der Impuls den Willen, die Laune die tiefere Empfindung vertritt. Die Liebespaare haben alle etwas triebhaft Primitives und äußern ihre Gefühle mit der ganzen Impulsivität, aber auch der ganzen Unbeständigkeit bloßer Sinnenmenschen. Sie sind halbe Kinder, bei denen Lachen und Weinen, Spiel und Ernst dicht beieinander wohnen. Selbst die beiden Männer bedürfen immer wieder der äußeren Nachhilfe, um nicht bei dem von ihnen selbst gebilligten Spiel wankend zu werden. Die Verstandesnaturen dagegen, Alfonso und Despina, sind platte Nützlichkeitsmenschen, deren Horizont gleichfalls nicht über das Nächstliegende hinausreicht. So entsteht eine Komödie des Allzumenschlichen, der Oberflächlichkeiten, bei der die unbewußt Oberflächlichen, die Liebespaare, von den beiden anderen, die aus der Oberflächlichkeit ein System machen und Kapital daraus zu schlagen suchen, Alfonso und Despina, im Kreis herumgeführt werden.

Ironischer, nicht wie bei den Italienern bloß satirischer Humor ist darum das Grundwesen dieser Mozartschen Schöpfung, Ironie, die neben der Bedingtheit der Erscheinungen stets auch das Ganze des Lebens im Auge hat. Daß sie hier ein ganzes und dabei musikalisch so vollblütiges Werk beherrscht, ist nur ein Beweis dafür, wie stark diese Seite in Mozarts Persönlichkeit entwickelt war. Es steckt

doch mehr in dem Werke, als ihm die Späteren, auch R. Wagner[1], zubilligen wollten: ein echtes Stück Mozartschen Weltbildes, nicht bloß ein seinem Genius abgepreßtes, mehr oder weniger gelungenes Kunststück. Bei seinem Grundsatze, daß der Operndichter vor allem musikalischen Rücksichten zu folgen habe, mag Mozart an diesem Texte aber auch noch ein anderer Vorzug gefesselt haben: der Parallelismus der Personengruppen. Auf der einen Seite das Mädchenpaar, auf der andern das männliche, in der Mitte die beiden gleichgesinnten Drahtzieher Alfonso und Despina — das ist eine Symmetrie, die schon an die Dreiergruppen der Zauberflöte gemahnt. Sie verhieß reiche Gelegenheit zu wirkungsvoller Klangentfaltung, nicht allein in Duetten, sondern auch in großen Ensemblesätzen mit scharf einander gegenübertretenden Parteien. Tatsächlich weist Così fan tutte von allen Mozartschen Opern die meisten Ensembles auf. Im ersten Akt hat der Dichter diese Sätze auch mit unleugbarem Geschick verteilt, im zweiten ist er allerdings mit der in Mozarts reifen Opern einzig dastehenden, eintönigen Folge von fünf Arien, noch dazu über denselben Vorwurf, weit hinter seiner Aufgabe zurückgeblieben.

Aber auch dieses Vorwiegen des mehrstimmigen Sologesangs entspricht jener Grundauffassung Mozarts von seinem Stoff. Das Ganze spielt sich ja im Grunde nicht zwischen den einzelnen Personen, sondern zwischen den drei Gruppen ab, zumal was die Liebespaare betrifft. Mozart behandelt deren Gruppen denn auch bis zur neunten Szene des ersten Aktes und dann wieder von der fünfzehnten des zweiten ab als geschlossene Einheiten, mit nur unbedeutender Abschattierung der einzelnen Charaktere. Aber auch in der Mittelpartie der Oper, wo diese schärfer auseinander treten, ist es ihm mehr um den Unterschied der Temperamente als der Charaktere zu tun, und bezeichnenderweise offenbart er sich bei den Mädchen stärker als bei den Männern.

---

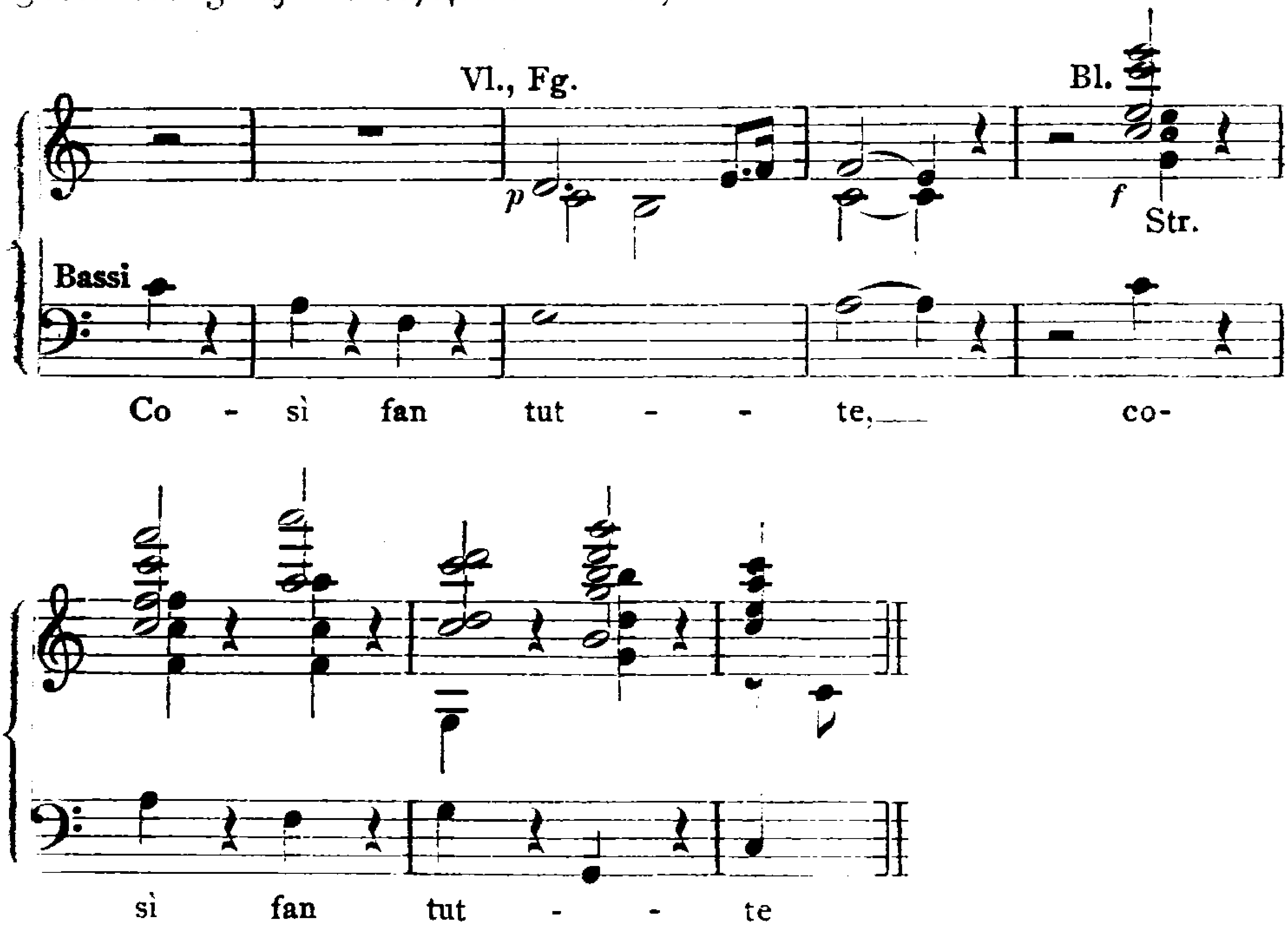
[1] Oper und Drama I 2, Ges. Schr. III 247: „O wie ist mir Mozart innig lieb und hoch verehrungswürdig, daß es ihm nicht möglich war, zum Titus eine Musik wie die des Don Juan, zu Così fan tutte eine wie die des Figaro zu erfinden; wie schmählich hätte dies die Musik entehren müssen!" — — „Ein frivol aufgeweckter Operntextmacher reichte ihm seine Arien, Duette und Ensemblestücke zur Komposition dar, die er dann, je nach der Wärme, die sie ihm erwecken konnten, so in Musik setzte, daß sie immer den entsprechendsten Ausdruck erhielten, dessen sie nach ihrem Inhalte irgend fähig waren."

So ist in diesem Stück Mozarts ganze sonstige Dramatik, die Darstellung des lebensvollen Wechselspiels der Charaktere, ausgeschaltet. Die Liebe, sein altes Grundthema, ist zwar noch da, aber sie fährt sozusagen in Puppengestalten, denen sie kein Feuer aus der Seele zu schlagen, nicht zum Schicksal zu werden vermag. So entsteht nur ein leichter, galanter Zirkeltanz, in dem die Paare ihre Plätze vertauschen und ebenso leicht wieder finden. Die beiden Arrangeure des Ganzen aber erscheinen trotz ihrem überlegenen Gebaren ebenfalls als arme Schelme, denn sie halten sich für Kenner der Liebe und kennen sie doch bloß als eine Art von Gesellschaftsspiel. Und doch zeigt sich der Ironiker Mozart auch hier darin, daß er mitunter die Maske lüftet, auch bei diesen Puppen die menschliche Seele aufdeckt und sie wirklich den Flügelschlag der Liebe mit all ihren Freuden und Qualen verspüren läßt. Dergleichen ist gewiß nicht tragisch aufzufassen, wissen doch die Leutchen dabei selbst nicht, wie ihnen geschieht, aber sie ahnen in solchen Augenblicken doch traumhaft das Walten einer Macht, die ganz zu erfassen ihre kleine Seele nicht ausreicht. Das zeigt am besten der musikalisch über den trivialen Rationalismus des Gedichts weit hinausgreifende Versöhnungsgesang am Schluß, in dem das Gefühl der Erlösung aus dem so leichtfertig begonnenen und so bedrohlich beschlossenen Spiel alle Herzen leichter und freier schlagen läßt.

Alle diese Züge führen weit ab von der Buffosphäre. Die Italiener kannten jenen wehmütigen Humor nicht, der darin liegt, daß ein großes Gefühl in den kleinen Seelen des Alltags zu tiefster Erniedrigung führt. Mozart aber, der als echter Humorist die Gabe besaß, mitzufühlen und zugleich zu beobachten, konnte jene Ausblicke auch in diesem Stücke nicht entbehren, so sehr er hier im allgemeinen von dem Ernste seiner hohen Kunst auszuruhen scheint und statt der gewohnten Dramatik ein heiteres Schattenspiel entwirft, sich selbst zu vorübergehender Befreiung und anderen zur Ergötzung. War es der natürliche Rückschlag nach der gewaltigen Erschütterung des Don Giovanni oder die Erfahrungen, die er gerade damals in seinem eigenen Hause mit dem triebhaften und schwunglosen Alltag machte, was ihn zu dieser tollen Liebeskomödie der Vielzuvielen veranlaßte? Uns steht es jedenfalls nicht zu, mit ihm darüber zu rechten. Mag auch der Text da Pontes der Zeit seinen Tribut gezahlt haben, das neue, eigentümliche Stück des Mozartschen Weltbildes, das die Oper

entrollt, bleibt der Nachwelt unverloren. Doch zur Musik selbst (K.-V. 588, S. V. 19 mit dem Rev.-Ber. von Rietz-Wüllner)[1].

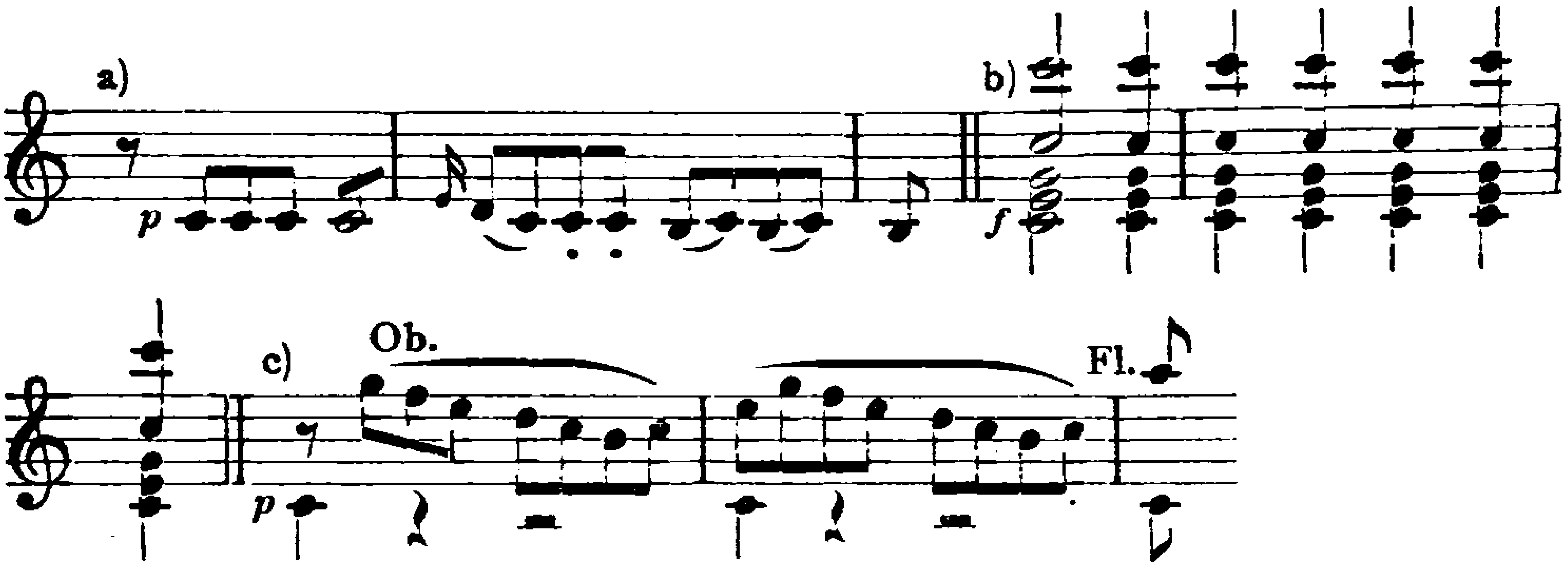
Die Ouvertüre entspricht auch hier völlig der angeführten Grundauffassung. Das Andante beginnt zunächst mit einer echt Mozartschen Liebesmelodie in den Oboen, bei deren schwellender Sehnsucht man sich fast in die Welt Belmontes versetzt glaubt. Aber schon die dazwischenfahrenden Schläge der Tuttis sind fremde Gäste darin, und nach acht Takten verschwindet die holde Gestalt spurlos. Statt dessen gleitet wie ein Schattenbild im Nachsatz in den Bässen allein das Motto Così fan tutte aus Alfonsos Arie (30) heran, in seinem dritten Takt (auf tutte) mit dem Vorhalt und Trugschluß halb lächelnd, halb wehmütig fortgesetzt und dann in einem krampfhaften Forte des ganzen Orchesters wiederholt:



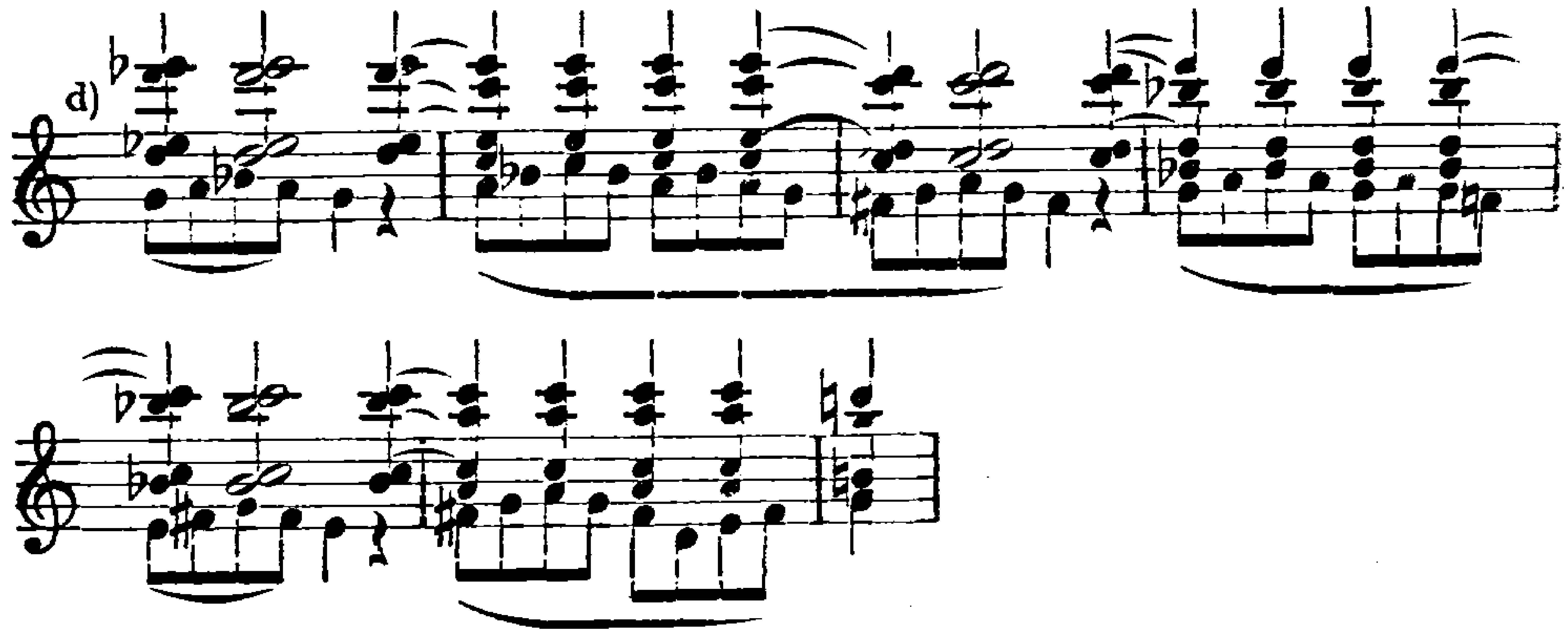
Es ist, als ob der Künstler in diesen vierzehn Takten langsam die Maske aufsetzte. In die eigentliche Komödiensphäre führt er uns erst

[1] Die Originalpartitur in der Berliner Staatsbibliothek enthält mehr Abkürzungen als die andern. Außer einigen Sonderblättern für die Blasinstrumente fehlen die Rezitative der 11. und 12. Szene des zweiten Akts, die durch eine andere, nicht von Mozarts Hand geschriebene Komposition desselben Textes ersetzt sind (vgl. den Anhang der Part. in der G.-A.), ferner das Ständchen (21), das begleitete Rezitativ Fiordiligis vor ihrer Arie (25) und die ganze 13. Szene des zweiten Akts.

mit dem Presto ein. Da ist es ihm gleich mit der Form nicht recht ernst. Der Sonatensatz ist in seinen allgemeinen Umrissen gerade noch erkennbar, aber es wird mit seiner Gliederung ein so lockeres Spiel getrieben, wie in keiner zweiten Mozartschen Ouvertüre. Sie besteht eigentlich nur in dem bunten Wechsel dreier Themen[1]:



Dazu gesellt sich noch ein nach Trioart eingeführtes viertes:



dessen Unterstimme an die Figaroouvertüre erinnert. Das ist aber auch der einzige Berührungspunkt beider Stücke. Sie verhalten sich zueinander wie ein Maskenspiel zur Schilderung elementarsten Lebens. Schon die Themen haben in unserer Ouvertüre etwas Starres, Konventionelles und entbehren der unvergleichlichen Prägnanz der Figarothemen. Bereits sie zeigen mehr Temperament als Charakter. Innerhalb dieser begrenzten Sphäre entfacht Mozart aber seine übermütigste Laune, wobei namentlich auch die Instrumentation mitwirkt. Denn

[1] In den ältesten Abschriften und der frühesten gestochenen Partitur ist Motiv c) S. 5, T. 8, S. 8, T. 15 und S. 11, T. 1 um acht Takte verkürzt. Jedesmal handelt es sich um — allerdings verschieden instrumentierte — Wiederholungen. Der Originalpartitur nach können diese Kürzungen schwerlich von Mozart herrühren. An einigen andern Stellen (vgl. R.-B. S. 100) ist die Entscheidung schwieriger.

Motiv a ist den Streichern vorbehalten, c den Bläsern, und auf seinem unerwarteten Besuch an den verschiedensten Pulten beruht einer der Hauptreize des Stückes. Motiv b aber fährt mit seinem dröhnenden Gelächter immer wieder in den verschiedensten Gestalten wie ein Refrain in das heimliche Getriebe hinein. Schließlich wird das ganze Maskenspiel durch denselben Spruch unterbrochen, der es ins Leben gerufen hatte: così fan tutte! und mit einem rauschenden Mannheimer Crescendo den C dur-Dreiklang hinauf schließt das Stück ab.

Die Folge von drei Männerterzetten mit denselben Stimmen, die die Oper einleitet (1—3), an und für sich ein Wagnis, hat Mozarts Phantasie offenbar besonders gereizt. Er faßt sie, zwar nicht motivisch, aber doch der dramatischen Idee nach als ein Ganzes auf, indem er in drei verhältnismäßig kurzen Sätzen zeigt, wes Geistes Kinder diese Drei sind. Das Bezeichnendste ist, daß, trotzdem es sich bei dieser Debatte beständig um Liebe und Treue handelt, wir doch aus dem Munde der beiden Verlobten niemals einen Ton echter Leidenschaft vernehmen. Als die echten Sanguiniker, die sie sind, brausen sie zwar mitunter gewaltig auf, aber dabei bleibt es auch. Um so mehr beschäftigen sie sich dagegen mit Nebendingen und Äußerlichkeiten. So lernen wir sie gleich im ersten Terzett als galante Kavaliere kennen, denen die Treue ihrer Bräute Ehrensache ist und die daher in jener besonders gelungenen Stelle (o fuori la spada) auch gleich mit einem Duell bei der Hand sind. So herrscht in dem ersten Terzett ein recht streitbarer, erregter Ton. Sehr wirkungsvoll hebt sich im zweiten von diesen temperamentvollen Kavalieren die leichte, gönnerhafte Ironie Alfonsos ab, der seinen Metastasioschen Spruch ungefähr so vorträgt, wie man Kindern ein Märchen erzählt. Ergötzlich ist der Kontrast zwischen dem ciascun lo dice, von dem die geschwätzigen Bläser gar nicht mehr loskommen, und dem schattenhaften nessun lo sa mit den Streichern. Und abermals brechen die beiden Offiziere ganz impulsiv mit dem Preise ihrer Geliebten los; sehr hübsch ist, wie sie dann zum Schluß deren Namen noch sotto voce in die Rede des Alfonso hineinwerfen, dem allerdings das Orchester bereits Recht gibt. Im dritten Terzett vollends, wo sie ihre Wette schon gewonnen glauben, beherrscht sie einzig der Gedanke an die kommenden Genüsse: Ständchen, Tafelmusik und Hochrufe klingen ihnen jetzt schon in den Ohren, und mit vollendeter Ritterlichkeit wird

auch Alfonso zu dem Feste geladen, der mit feiner Ironie in den Jubel einstimmt; eine rauschende Festmusik schließt das Stück ab.

Das Duett der beiden Mädchen (4)[1] wandelt in ähnlichen Gefühlsbahnen, nur mit weit weicheren Tönen und jenem starken Zusatz von Sinnlichkeit, der den meisten getragenen Liebesgesängen der Oper zu eigen ist. Erscheinen doch im Orchester seit der Ouvertüre zum ersten Male wieder Klarinetten. Im Andante, wo sie die äußeren Vorzüge ihrer Geliebten preisen, tritt dieser Zug besonders hervor. Freilich entbehrt auch diese Liebesempfindung der Tiefe und besonders jener Beimischung von Sehnsucht, die ihr sonst bei Mozart zu eigen ist. Dafür neigt sie bei aller Anmut zu einer sinnlich gefärbten Leichtfertigkeit, die sich schon im Andante in den Koloraturen und in dem Part der bereits hier entschieden impulsiveren Dorabella ankündigt und dann im Allegro mit den herausfordernden Synkopen und der koketten, freien Koloratur auf Amore die ganze Stimmung beherrscht. Wie übermütig klingt da nicht die lang ausgehaltene Note in der einen Stimme, unter der die andere wie eine Tänzerin unter dem Arme ihres Tänzers anmutig hindurchschlüpft! Schon dieses Duett zeigt, daß auch für die Mädchen ihre Liebe, so wahr sie in ihrer Art auch sein mag, weit weniger Herzens- als Temperamentssache, ja fast ein galantes Gesellschaftsspiel ist, bei dem die Äußerlichkeiten die Hauptrolle spielen — sie sind ihrer Liebhaber wert.

Ein Charakter wie Alfonso ist der musikalischen Gestaltung von Hause aus wenig zugänglich. Er gibt sich daher auch in dieser Oper zumeist als ein anderer, als der er ist, und zwar wechselt er seine Rolle stets nach der gerade vorliegenden Situation. So spielt er in der Fmoll-Arie (5), die für die kontrastreiche Abschiedsszene den Grundton angibt, den aufs höchste Entsetzten, und die Musik nähert sich in ihrer übertreibenden Absicht ganz besonders dem Buffostil, nur daß sie sich auf die allerknappste dreiteilige Form beschränkt. Wie ein gehetztes Wild kommt dieser vermeintliche Unglücksbote dahergestürzt, stößt seine Rede in stolpernder, unregelmäßiger Metrik heraus, unterstützt von dem atemlosen Orchester, und gönnt sich erst zum

[1] Bis zum ersten Finale ist in den Ensembles anfangs die erste Stimme der Dorabella, die zweite Fiordiligi gegeben, erst später hat Mozart die Namen vertauscht. Das war sicher ein äußerlicher Irrtum, denn daß die erste Partie von Anfang an der Ferraresi zugedacht war, geht schon aus der Melodik hervor, deren Umfang nur auf ihre Stimme berechnet sein konnte.

Schlusse einige Wiederholungen. Die eigentliche Abschiedskomödie beginnt mit dem Quintett (6), einem in freier zweiteiliger Form gehaltenen Stimmungsstück, das gleich mit dem feierlichen Es dur-Beginn eine ironische Färbung erhält. Echt Mozartisch ist daran die äußerst symmetrische und übersichtliche Gegenüberstellung der Gruppen, von denen jede ihre selbständigen musikalischen Gedanken erhält. Mit gutgespieltem schwerem, ritterlichem Pathos beginnen die beiden Offiziere, drastisch angespornt von Don Alfonsos Weisheitsspruch. Mit dem Eintritt der Frauenstimmen vernehmen wir wiederum keinen echten Schmerzenslaut, allerdings auch keinen parodistischen lamento im Stile der opera seria, auf den bei einem Italiener wohl sicher zu rechnen gewesen wäre, sondern nur ein unruhiges, hilfloses Klagen, das schließlich fast nach Kinderart in ein herzbrechendes Schluchzen übergeht. Mehr bringen diese Alltagsgeschöpfe zunächst nicht auf, und der ironische Humor bei der Sache ist, daß gerade hier der Text von Dolch und Tod redet. Gewiß meinen sie es mit ihrem Abschiedsschmerz ehrlich, trotzdem sind jene Mordgedanken in ihrem Munde nicht viel mehr als geschwollene Redensarten; sie auch auszuführen kommt ihnen gar nicht in den Sinn. Das Humoristische ist nur, daß die beiden Männer beschränkt genug sind, daran zu glauben und bereits zu frohlocken anfangen. Man betrügt in dieser Oper eben nicht bloß andere, sondern auch sich selber, und das Mozartsche daran ist, daß er dazu durchaus nicht immer zu dem italienischen Mittel der Karikatur und Parodie greift, sondern das Wesen dieser Leutchen einfach durch sein eigenes Schwergewicht wirken läßt. Sehr schön und wahr ist die folgende Steigerung bei den Worten Il destin così defrauda le speranze de' mortali. Mozart treibt bei diesem frostigen Gemeinplatz seines Dichters die Erregung der beiden Mädchen auf den Höhepunkt, aber wiederum ohne alles geschraubte Pathos (man beachte das echt Mozartsche sotto voce), und es ist ein sehr feiner Zug, daß jetzt der Schwärmer Ferrando sich aus der Gruppe der Männer loslöst und zu den Mädchen übertritt: er kann sich des Mitleids nicht mehr erwehren. Daß die Stimmung dennoch nie zu ernst wird, dafür sorgen die immer wiederkehrenden ironischen Zwischenbemerkungen Alfonsos. Mozarts Meisterhand führt im ganzen Stück den Hörer überhaupt bis an die Grenze der Rührung, ohne sie jedoch zu überschreiten. Er hüllt die ganze Situation in ein ironisches Helldunkel und läßt namentlich auch die innere Unsicherheit

der beiden Männer immer wieder durchblicken, die beständig zwischen Furcht und Hoffnung schwanken und den Zuspruch Alfonsos mit seinem finem lauda recht nötig haben. Das Stück ist zudem von vollendetem Aufbau und zauberhaftem Wohllaut; man braucht sich nur der Herbheiten des Don Giovanni zu erinnern, um den ganzen Unterschied in Auffassung und Stil zu erkennen.

In dem Duettino (7) raffen sich die Offiziere zu Trostworten an ihre Bräute auf. Sie machen es ziemlich kurz, wissen aber ihre Heldenmaske mit Anstand zu tragen. Daher der durchaus konventionelle Charakter des Stücks; auch die plötzlich aufflammende Koloratur auf tornar, die Guglielmo dem Ferrando wie auf Kommando abnimmt, gehört mit zu diesem Bilde. Gleich darauf läßt sich der Marsch mit Chor (8) vernehmen, ein köstliches, von allen andern Opernmärschen Mozarts verschiedenes Stück, das durch die martialischen Unisoni und die Malerei der trombe e pifferi, schioppi e bombe gleichfalls einen humoristischen Anstrich gewinnt. Er schließt mit seiner Wiederholung die eigentliche Abschiedsszene des Quintetts (9) ein. Die ursprüngliche Bezeichnung der Originalpartitur Recitativo con stromenti erklärt die völlig freie Form. In dem elementaren Umschlag der Stimmung nach dem vorhergehenden Marsch zeigt sich wieder der geborene Dramatiker, und doch empfinden wir die innere Zusammengehörigkeit beider Stücke. Das pomphafte kriegerische Bild hat die Mädchen ganz zu Boden geschmettert. Wie die Kinder beginnen sie in abgerissenen Tönen zu schluchzen[1] — ein in der Buffooper sehr beliebter, realistischer Effekt — und alsbald stimmen auch die Männer halb belustigt, halb wirklich ergriffen ein. Aber Mozart bleibt nicht bei diesem Buffostil, der durch Alfonsos io crepo se non rido noch verstärkt wird. Aus dem Schluchzen ringt sich ganz allmählich im Herzen der Mädchen ein Klagegesang von so überquellender Innigkeit empor, daß auch die Männer davon gerührt werden und Alfonsos Spott verstummt. Hier ist einer jener Augenblicke, wo auch diese Alltagsgeschöpfe von dem Strahl einer höheren Wirklichkeit berührt werden und auf ein paar Minuten über sich selbst hinauswachsen, wo uns Mozart daran erinnert, daß auch diese seine Gestalten nicht bloß Gesellschaftswesen, sondern auch Menschen sind. Freilich zieht sich mit dem Wiedereingreifen Alfonsos der Schleier als-

[1] Hübsch ist hier auch das alltägliche „Schreib auch bald wieder" des Textes, das einen ergötzlichen Kontrast zu den vorhergehenden heroischen Tiraden bildet.

bald wieder zusammen, und vollends der Marsch führt uns in die Niederungen der alten Sphäre zurück. Aber noch wirkt ein Strahl jenes Glanzes nach in dem Terzettino (10). Es knüpft an die pittoresken Wind- und Wellenstücke der Italiener an, unterscheidet sich von ihnen aber durch den Ton deutscher Natur- und Stimmungsromantik, der hier wieder einmal ganz unverfälscht durchklingt. Der eigentliche Abschiedsschmerz tritt zurück vor den heißen Wünschen, die die Mädchen den Davonsegelnden nachsenden, und so klärt sich der leidenschaftliche Aufschwung des Quintetts zu zarter Sehnsucht ab. Sie hat, wie alle Äußerungen der Mädchen, eine stark sinnliche Färbung; sie geben sich dem neuen Gefühl mit der ganzen Impulsivität ihres Temperamentes hin, und namentlich in dem zweimaligen überraschenden Trugschluß auf desir mit der scharfen Dissonanz, der den eigentlichen Schluß immer weiter hinausschiebt, liegt eine ganze Welt schmachtender sinnlicher Hingabe. Und wie schön ist dieser Trugschluß durch das kleine Zwischensätzchen (ed ogni elemento) mit dem Bläsertrio und den drängenden Imitationen vorbereitet! Auch die murmelnde Begleitung der gedämpften Geigen mit ihren weichen Terzengängen, die zunächst durch das Bild der Seefahrt hervorgerufen ist, wird ganz unter der Hand zum Symbol der inneren Vorgänge. Ebenso sind die Bläser in echt Mozartscher Art verwandt. Sie setzen erst ein, wenn die Streicher das äußere Bild umrissen haben und die Herzenswünsche der Beiden klar zum Ausdruck kommen. Dann begleiten sie fast unausgesetzt den Gesang, um ihn zum Schluß in langen Akkorden ausklingen zu lassen. Daß Alfonso sich an dem Gesang, sogar mit einer gewissen Aufdringlichkeit, beteiligt, ist durchaus nicht ungereimt. Da nach seiner Theorie am leichtesten fällt, wer sich am leidenschaftlichsten geberdet, kommt es ihm ganz gelegen, die Mädchen in ihrem Gefühl noch zu bestärken, indem er in ihren Ton mit einstimmt. Das folgende Akkompagnato, wo er seine wahren Gedanken ausspricht, knüpft parodistisch sogar unmittelbar an die vorhergehende Wellenmalerei an.

Dieser ganze zweite Teil der Exposition, die Abschiedsszene, ist von meisterhaftem Aufbau. Er beginnt im ironischen Ton des Schelmenstücks, der sich in der Chorszene bis zu rauschendem Glanze steigert. Aber mitten in dem festlichen Lärm, im Quintett (9), an der possenhaftesten Stelle, entzündet sich plötzlich die Fackel echter Empfindung und leuchtet sanft verglühend über das Folgende bis zum Schlusse

hin. Die ersten Ensembles enthalten alle eine größere oder geringere Steigerung, das letzte allein ein allmähliches Abklingen des Gefühls. Alle Seiten des Abschiedsschmerzes kommen zu ihrem Recht, vom Konventionellen und Kindlich-primitiven bis zum elementaren Ausbruch und zur innigen Sehnsucht — und dabei sind sämtliche Ensembles Andantesätze! Wiederum läuft der zopfige Text des Dichters wie ein Schatten neben der Musik her, die in wahrhaft göttlicher Ironie das Treiben dieser Menschlein begleitet, mit ihnen bald zu lachen, bald zu weinen scheint und den Hörer doch nie vergessen läßt, daß es sich im Grunde nur um ein heiteres Spiel handelt. Sie zeigt aber noch eine weitere Eigentümlichkeit der ganzen Oper: die Freude am sinnlich Schönen in Melodik und Instrumentation. Mozart schwelgt hier geradezu in „schöner Musik", in einem Wohlklang von immer neuen Farben — auch diese Sache gehört zum Wesen seines Maskenspiels.

Mit Dorabellas Arie (11) treten die einzelnen Personen selbständig aus ihren Gruppen heraus. Dem Texte nach ist sie samt dem Rezitativ eine waschechte Parodie auf die großen Soloszenen der opera seria. Das hat schon starke Bedenken erregt[1], und tatsächlich hat auch Mozart bei der Fassung dieses Stückes geschwankt[2]. Trotzdem stimmt sie zu Dorabellas ganzem späteren Benehmen. Sie ist die leichtblütigere, impulsivere der Schwestern und gibt sich ihren Gefühlen mit mehr Feuer hin, vergißt sie aber dafür auch um so rascher. So ist bei ihr auch der Trennungsschmerz, der in der Abschiedsszene noch echt war, jetzt ziemlich verflogen. Aber als Dame von Welt, die weiß, was sie sich, zumal vor den Dienstboten, schuldig ist, spielt sie nunmehr, da es zu einem echten Gefühlsausbruch nicht mehr reichen will, die verlassene Ariadne in ihrer ganzen Untröstlichkeit. Auf diese Weise hat Mozart diesen landläufigen Parodieschlager der opera buffa psychologisch zu motivieren gesucht. Er hat auch nicht, wie die Italiener, die Parodie bis zur vollen Karikatur gesteigert. So fehlen z. B. die unvermeidlichen großen Intervallsprünge und Koloraturenketten völlig; nur die breite, seriöse Anlage, die Schlüsse mit ihren aufdringlichen Erweiterungen, das Bläsergefolge der Eumeniden und die Tonmalerei des suono orribile de' miei sospir gemahnen an

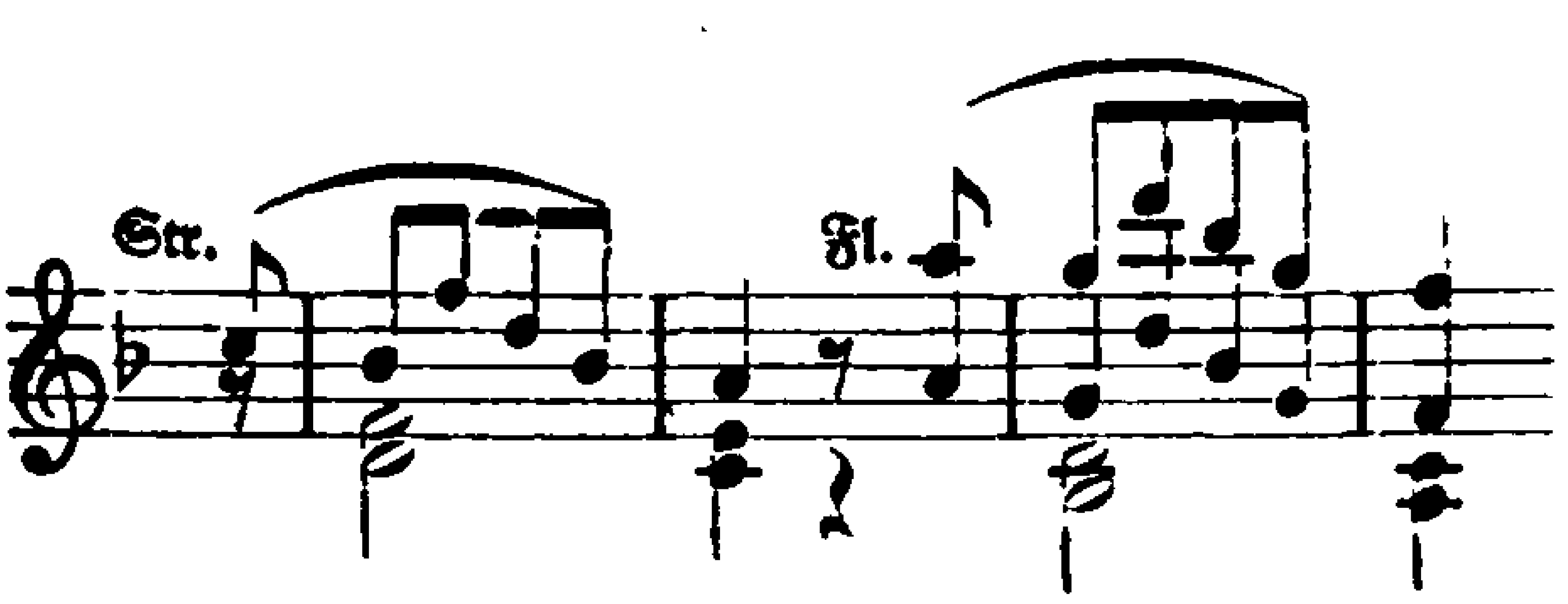
[1] J II⁴ 515. [2] Nach Köchel S. 547 hat sich eine zweite Bearbeitung mit deutschem Text gefunden, von der G. A. Petter in Wien zwei Blätter des Autographs besitzt.

die bewährten Mittel der alten Parodie. Auch der bei den Italienern in solchen Fällen übliche breite, pathetische Schwung der Gesangsmelodie fehlt. Dorabellas Seele vermag dieses volltönende Pathos nicht aufzubringen und begnügt sich mit kurzatmigen, fast krampfhaft erregten Phrasen. Nur das Orchester gibt mit der unaufhörlichen Sextolenfigur[1] und den scharfen dynamischen Gegensätzen der Raserei vollen Ausdruck. Auch die Eigenart der Sängerin Villeneuve, der Schwester der Ferraresi[2], mag dabei mitgewirkt haben; nach den Stücken, die Mozart für sie komponiert hat, hatte sie einen Sopran von mäßigem Umfang und eignete sich besonders für einfachen, ausdrucksvollen Gesang.

Despina erweist sich gleich in ihrer ersten Arie (12), der Antwort auf Dorabellas Schmerzensausbruch, als würdiges Glied der langen, auf Pergolesis Serpina zurückführenden Ahnenreihe italienischer Zofen, die mit unheimlicher Gerissenheit dem krassesten Egoismus huldigen. Mozart war auch durchaus nicht der erste, der es sich angelegen sein ließ, „diese Persönlichkeit stets über dem Niveau des Gemeinen zu halten“[3]. Das hatten schon seine italienischen Vorbilder mit großem Erfolg getan, indem sie jenen Grundtrieb mit schalkhafter Anmut und herzhafter, volkstümlicher Frische verbanden. So waren sie von Anfang an die eigentlichen Lieblinge des Buffopublikums, das gerade in ihren Partien die meisten volksmäßigen Gesänge zu hören bekam. Auch Mozart hat diese Gestalt so ziemlich, wie er sie vorfand, übernommen und von einer Beseelung im Sinne Susannes oder auch nur Zerlines mit gutem Grund Abstand genommen. Sie führt sich textlich wie musikalisch als echtes Buffokind ein: mit einer Spottrede in Sizilianoform auf die Männer; die männliche Falschheit wird dabei durch die Dudelsackklänge mit Orgelpunkt und Vorschlägen als „alte Leier“ noch besonders unterstrichen. Individueller ist das einleitende Allegretto, zugleich ein köstliches Beispiel musikalischer Geberdensprache. Es beginnt im Tone komischer Entrüstung, läßt dann in dem echt Mozartschen:

---

[1] Dieselbe Figur im Finale von Paisiellos Re Teodoro. [2] Daher das quelle dame ferraresi im letzten Finale (Part. S. 324), ein Nachhall alter Gewohnheit der Stegreifkomödie. Die Villeneuve war zuerst am 27. Juni 1789 als Amor in Martins Arbore di Diana aufgetreten und „wegen ihrem reitzvollen Aussehen, feinen ausdrucksvollen Spiel und kunstreichen schönen Gesang nach Verdienst mit Beyfall beehrt worden“. Wien. Ztg. 1789, Nr. 52, Anh. [3] J II[4] 526.

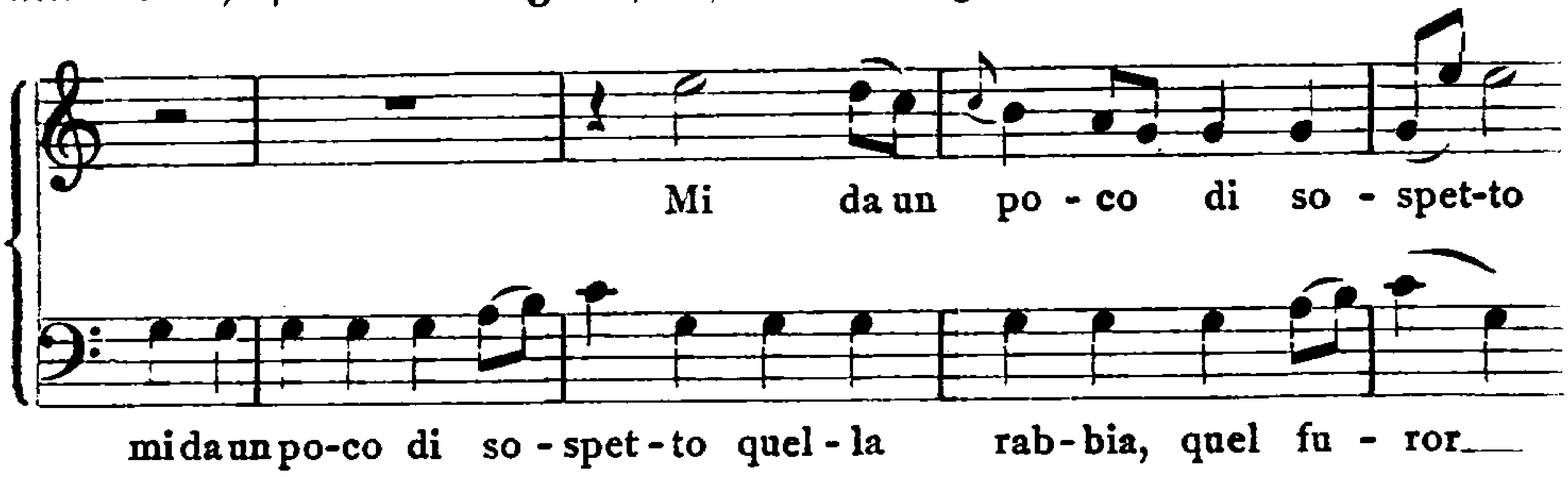


eine Geberde grenzenloser Verachtung folgen und macht sich schließlich mit dem scherzenden Triolenmotiv (die Triole wird das zweite Mal durch kurze Bläserakzente auf dem schlechten Taktteil verstärkt) über die Vertrauensseligkeit der beiden Damen lustig; entzückend ist das zweimal emphatisch wiederholte fedeltà. Darauf leitet eine echt italienische, halb rezitativische Partie zum Allegretto über, mehr gekichert als gesungen und doch mit dem Sizilianothema fühlbar verwandt, so daß dieses als ganz natürliche Fortsetzung des Allegrettos empfunden wird.

Mit dem Sextett (13) beginnt die eigentliche Komödie. Das Auftreten der „Albanier" geschieht mit ergötzlicher, feierlicher Würde, und durch feurige Galanterie, von Klarinetten und Fagotten unterstützt, suchen sie Despinas Gunst zu gewinnen. Diese äußert mit drastischer Buffokomik ihr Ergötzen über die bärtigen Fremden, von dem sie auch nicht loskommt, als diese sich selbst noch einmal leise Mut zusprechen. Der Ruf der beiden Fräulein von drinnen leitet die eigentliche Handlung ein. Mit dem hastigen Unisono zu Beginn des Allegros kommen sie auf die Bühne gestürzt, und nun ergießt sich von ihren schönen Lippen ein der Natur abgelauschtes Zanken, nervös und preziös zugleich[1], über die arme Despina, wobei im Orchester sogar Trompeten auftreten. Aber die beiden von Despina angeführten Männer lassen sich dadurch nicht aus dem Konzept bringen. Nur von Klarinetten und Fagotten, später auch von Celli unterstützt spielen sie die Gefühlvollen, und von großer Komik ist dabei ihre seufzerreiche, von weinerlicher Chromatik getragene Melodik, die erst bei dem Eintreten der neapolitanischen Sext (b′) und der Celli zu einer regelmäßigen metrischen Gestaltung zu gelangen scheint, und vor allem auch schon die Tonart Amoll[2], die ja bei Mozart stets

[1] Zugrunde liegt der Mozartsche Erregungsrhythmus , vgl. Entführung, Arie Nr. 3. [2] Die Molltonart erscheint in der ganzen Oper nur noch in der karikierenden Arie Alfonsos (5), bei der Vergiftungsszene im ersten Finale und episodisch in der Arie Ferrandos (27).

eine exotische Färbung anzeigt[1]. Daß die Damen diesen Einbruch zuerst als schmerzliche Kränkung empfinden, ist fein beobachtet, und wirksam ist auch, daß beide Gruppen ihre besondere Orchestration behalten. Dann aber, in dem großen, zweiteiligen Molto Allegro bricht ihre Empörung unverhüllt hervor; die für die ganze Oper charakteristischen Terzengänge des Geschwisterpaares nehmen hier, unterstützt von Streichern und Bläsern, eine besonders drohende, flackernde Färbung an; ihnen gegenüber schließen sich die beiden Männer gleichfalls zu einer Gruppe zusammen und zwar auf ein Motiv, das Mozart zum Ausdruck männlichen Triumphs schon öfter angewandt hatte[2]. Die dritte Gruppe bilden Alfonso und Despina; sie tritt zunächst, der Situation entsprechend, am meisten in den Vordergrund. Despina knüpft sogar unmittelbar an das letzte Motiv des Vorhergehenden an. Noch stärker drängen sie sich bei folgender Stelle hervor:



wobei Alfonso sicher nicht zufällig die Phrase des che vi sia ciascun lo dice aus dem früheren Terzett (2) wiederholt. Die Gruppe der Damen bleibt stets für sich, während die beiden anderen gelegentlich zusammentreten. Zum Schlusse vereinigen sich zum Zeichen der allgemeinen Verwirrung Alle in einem großen Unisono. Im Folgenden fällt der schmiegsame Wechsel von Secco und Akkompagnato auf, den wir in keiner zweiten Oper Mozarts finden. Ergötzlich ist da schon Alfonsos Wiedererkennungskomödie, ganz kurz, auf chromatisch absteigender Baßlinie, erst stakkato, dann gebunden. In der folgenden Liebeserklärung treten die beiden Männer wieder als geschlossene Einheit auf, indem sie einander beständig das Wort vom Munde nehmen und schließlich in übertriebenem Gefühlsausdruck zur Zweistimmigkeit zusammentreten. Erst mit Fiordiligis Eingreifen geht der Ton aus dem Lyrischen ins Dramatische über und zwar gleich im höchsten Pathos, als richtige Vorbereitung für Fiordiligis

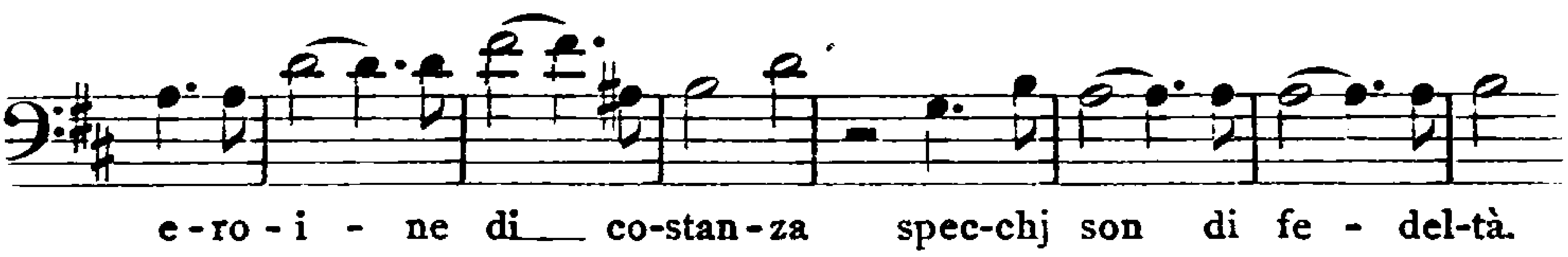
[1] I 741, 954. [2] S. o. S. 507.

Arie (14), deren langsame Einleitung motivisch und der Stimmung nach nur eine gesteigerte Fortsetzung des Rezitatives bildet. Fiordiligi ist zwar nicht eine tiefere, aber doch stolzere und herrischere Natur als ihre Schwester. Während diese das tragische Pathos wählt, um ein bereits verblaßtes Gefühl sich aufs neue vorzutäuschen, kommt es bei Fiordiligi aus ihrer eigenen Natur heraus; schon im Rezitativ scheint sie einer Amazone gleich damit gepanzert. Darum gelingt ihr aber auch der Stil der opera seria weit besser als Dorabella. Schon der Text knüpft an die beliebten Gleichnisarien an, und was wir in den ersten vierzehn Takten zu hören bekommen, ist ganz der bekannte, kulissenreißerische Stil der Neapolitaner, nur daß die aufsteigende Melodielinie vernehmlich an die erste Fassung von Donna Annas Rachearie anklingt[1]. Damals hatte Mozart diese Form als zu verstiegen verworfen, für Fiordiligi schien sie ihm gerade recht. Das (verkürzt zweiteilige) Allegro spinnt diesen Ton weiter. Auch hier finden sich, bei e potrà la morte sola in Thematik und Begleitung Züge, die jener Don-Giovanni-Arie verwandt sind, nur verhält sich auch hier alles wie eine Maske zum wirklichen Angesicht. Die umständliche Kadenzierung bei far che cangi affetto il cor mit ihrer tändelnden Koloratur verrät deutlich, was diese Dame unter affetto versteht, und ganz folgerichtig fällt darauf das Orchester mit einem lärmenden, nichtssagenden Skalengerassel ein. Im Più Allegro erreicht dieser Virtuosenstil seinen Höhepunkt, zumal in der fulminanten Koloratur auf speranza und dann in dem Zusammengehen der Singstimme mit den baßführenden Bratschen; aus beidem leuchtet die Ironie ganz deutlich hervor. Gewiß ist die Arie auf die Eigentümlichkeit der Ferraresi berechnet, die schon von da Ponte als seine damalige Geliebte[2] in der Oper besonders gut bedacht ist; er rühmt ihre schöne Stimme und ihren ergreifenden Vortrag. Mozart war weit kritischer[3], er hat vor allem über der Sängerin auch die dramatische Rolle nicht vergessen. Die Parodie ist auch in diesem Stück deutlich fühlbar, denn im Grunde ist ja auch bei Fiordiligi keine tiefere Empfindung vorhanden, sondern nur trotziger Eigenwille und starke Überzeugung von

[1] S. o. S. 131. [2] Mem. II 108 f., 117. [3] S. o. S. 355 f. Vgl. auch B II 295. Auch in London wollte man sie bei aller Anerkennung ihrer Kunst nicht als eigentliche Primadonna gelten lassen. Parker, Mus. mem. I 48 f. Sie hatte keine besonders gute Figur und kein großes Schauspielertalent, aber einen reizenden Mund und schöne Augen und fand beim Publikum großen Beifall.

dem eigenen Wert, die sich da den tragischen Prunkmantel umwirft. Aber diese Grundempfindung ist echt und wohl geeignet, dem Bewerber ernstliche Schwierigkeiten in Aussicht zu stellen.

Offenbar hat diese heroische Arie Mozart zunächst veranlaßt, ihr in der folgenden des Guglielmo ein ebenso groß angelegtes Buffostück folgen zu lassen, die Arie Rivolgete a lui lo sguardo, die auf Benucci berechnet war (K.-V. 584)[1]. Zweifellos ist sie einer der größten Würfe Mozarts im Buffofache, aber doch geht der Vergleich mit Leporellos Registerarie viel zu weit. Diese wächst organisch aus der Handlung heraus, jene ist nur eine lose mit ihr verknüpfte Einlage, die dem Charakter der beiden Verlobten geradezu widerspricht. Den Dichter kümmert das nach echter Buffoart wenig, er packt seinem renommierenden Helden eine ganze Masse entlegener mythologischer und anderer Anspielungen auf, die man ihm seinem ganzen Wesen nach gar nicht zutraut[2]. Auch Mozart steigert die Komik ins Überlebensgroße. An und für sich ist die Arie mit ihrer auf gut Mozartisch ins Dämonische gesteigerten Lustigkeit, ihrer geistvollen Hervorhebung der einzelnen Begriffe, ihren drastischen Tonmalereien und sonstigen Anspielungen, besonders in den Bläsern, ein würdiges Denkmal Mozartschen Humors, und unvergleichlich ist die Steigerung bis zu dem an den Grafen Almaviva gemahnenden Ausbruch am Schlusse:



worauf Guglielmo wie erschreckt abbricht und seine Freude sotto voce dem Alfonso ins Ohr flüstert.

In der richtigen Einsicht, daß eine solche Charakterarie großen Stils nicht in die Sphäre der Oper paßte, hat sie Mozart durch die rondohafte Arie (15) ersetzt. Guglielmo erscheint darin als gewandter,

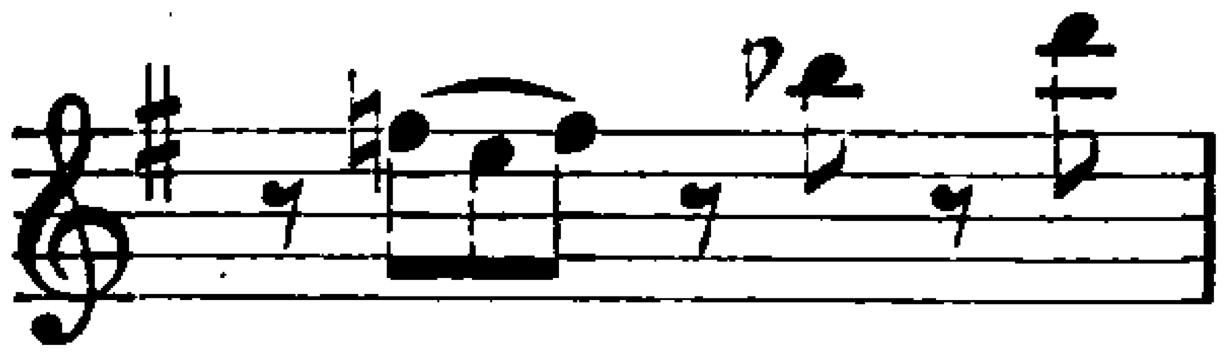
[1] Das thematische Verzeichnis nennt sie „Arie, welche in die Oper Così fan tutte bestimmt war. Für Benucci" (Dezember 1789). Sie wurde also schon bei der Aufführung durch die Arie Nr. 15 ersetzt. Vgl. N.-B. S. 101. Neudruck G.-A. S. VI. 45 und im Anhang der Oper. Sie verlangte ursprünglich außer Oboen, Fagotten und Trompeten noch Hörner, die aus nicht ersichtlichen Gründen wieder gestrichen wurden. [2] Sogar der damals berühmte Solotänzer Picq (Lepicq) wird erwähnt. Vgl. I 276.

verbindlicher Kavalier, der trotz der erlittenen Abweisung das Herz der Damen halb im Ernst, halb im Scherz aufs neue zu gewinnen sucht. Dabei spricht sich ein schmunzelndes Behagen über jene Abweisung aus: da er seiner Sache bei Fiordiligi sicher ist, kann er mit gutem Humor den galanten Schwerenöter spielen; schließlich nimmt sogar das Orchester höchst vergnüglich an der Ausmalung der männlichen Reize teil und leitet damit unmittelbar in das folgende Terzett (16) der drei Männer über, eines der beliebten Lachstücke der opera buffa[1]. Die Offiziere bringen den Alfonso durch ihr Gelächter fast zur Verzweiflung, und sehr witzig sind die in ein plötzliches piano verpuffenden Crescendos: den Beiden geht vor Lachen immer wieder der Atem aus. Die schwirrenden Triolen der — meist unisono geführten — Streicher vervollständigen das übermütige Bild.

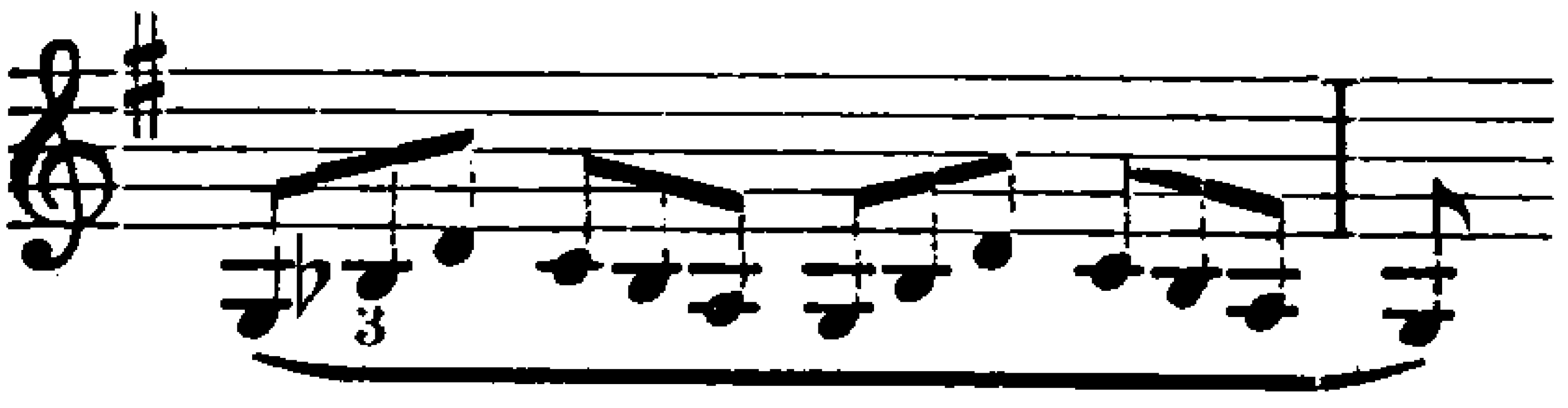
Auf Guglielmo folgt Ferrando[2] mit seiner Arie (17), dessen Schwärmerseele schon in der Abschiedsszene zutage getreten war. Der süßliche Text knüpft in deutlicher Parodie an die vorhergehende Unterhaltung über das Essen an. Mozart hat dagegen abermals hoch über den Kopf seines Poeten hinweg komponiert. Es stehen in seinen Opern wenige Melodien von solch berauschender sinnlicher Schönheit, allerdings auch von solcher Weichheit der Empfindung. Dieser Mann ist ganz sentimentaler Gefühlsmensch und als solcher für den Italiener eigentlich eine komische Figur, was man auch bei unserer Oper nicht außer acht lassen darf. Dazu gesellt sich in dem Stück eine schwellende Sinnlichkeit, die besonders stark in der Bläserbegleitung des zweiten Teiles zum Ausdruck kommt. Die Ironie blickt auch hier ganz unverhüllt am Schlusse hervor: nachdem wir von dem schwärmenden Sanguiniker die ganze Arie hindurch keinen kräftigen, männlichen Ton vernommen haben, sucht das Orchester in dem die Motive sehr stark verändernden Nachspiel das Versäumte rasch noch nachzuholen, um freilich bald darauf wieder in das alte Schmachten zurückzusinken.

[1] Vgl. das Lachensemble in Piccinnis Corsara III, 1. In beiden Fassungen geht Guglielmos Arie ohne vollen Schluß in das Terzett über. Übrigens trägt dieses den Vermerk ride moderamente (nicht fortissimo). [2] Der Tenorist Vincenzo Calvesi, der mit seiner Frau im April 1785 zuerst in Wien auftrat (Wiener Ztg. 1785, Nr. 33 Anh.), ist derselbe, für den 1785 die Einlagen zur Villanella rapita geschrieben wurden. 1786 sang er in Storaces Gli Equivoci einen Antipholus, Kelly den anderen (Kelly, Remin. I 237). 1781 sang er in Venedig (Wiel p. 361), 1787 in Neapel (Florimo IV 353).

Das erste Finale (18) beginnt mit einem breit ausgesponnenen, durch ein langes Ritornell eingeleiteten Duett der beiden Bräute, das abermals dem Gefühl ihrer Verlassenheit Ausdruck geben soll. Der Grundton ist weiche, wiederum stark sinnlich gefärbte Sehnsucht. Darein mischt sich mit den gaukelnden Flötenfiguren aber sofort ein Zug von Koketterie; die Lebenslust ist diesen Damen trotz dem sterbenstraurigen Texte doch noch keineswegs abhanden gekommen. Man vergleiche dazu nur den Satz ah che un mar pien di tormento mit seiner Bläserbegleitung, in den dann die beiden zum Tode entschlossenen Liebhaber mit ihrem gellenden verminderten Septakkord hereinplatzen. Ihre atemlos hervorgestoßenen Phrasen heben sich scharf von dem langgezogenen Schrei der Damen ab[1]. Mit dem heroischen Ruck nach Bdur (l'arsenico mi liberi) nehmen sie das Gift. Der Eindruck auf die Schwestern zeigt sich alsbald in dem nun immer wiederkehrenden hilflosen Orchestermotiv:



Die Harmonik wendet sich auf lange Zeit nach dem tragischen Gmoll, unterstützt von dem rollenden Orchestermotiv:

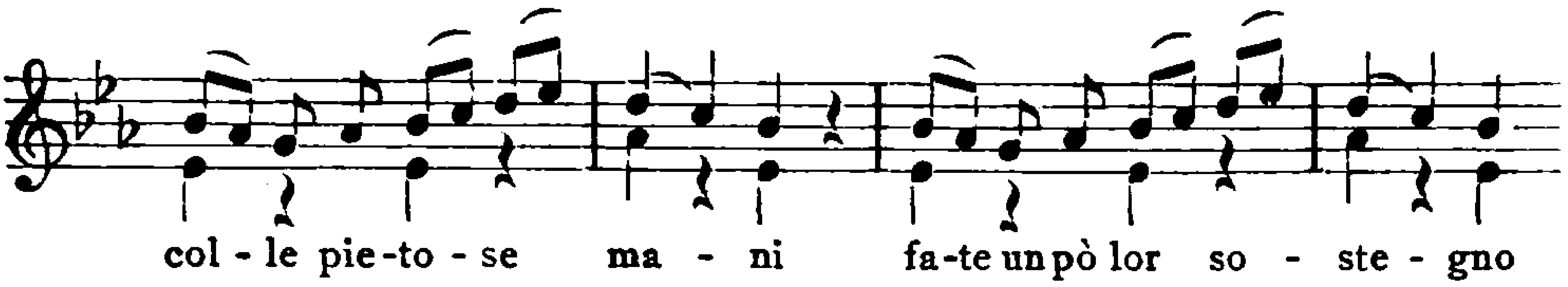


Nichts ist bei diesem tragischen Bild vergessen, das fassungslose Entsetzen der Schwestern, das ironische Bedauern Alfonsos und der heroische, mit Wehmut gemischte Abschied der Männer. Schließlich beginnt ihr Herzschlag zu stocken, und in diesem Augenblick schließen sich die Mädchen ihrer Gruppe an und erleben alles unmittelbar mit, den Fieberanfall[2] wie das Hinschwinden der Kräfte — sie scheinen schon halb gewonnen. Nach dem Umsinken der Männer tritt mit dem feierlichen Esdur Alfonsos eine Stimmung ein, die fast an eine Ombraszene erinnert — man beachte nur den feierlichen Bläserklang.

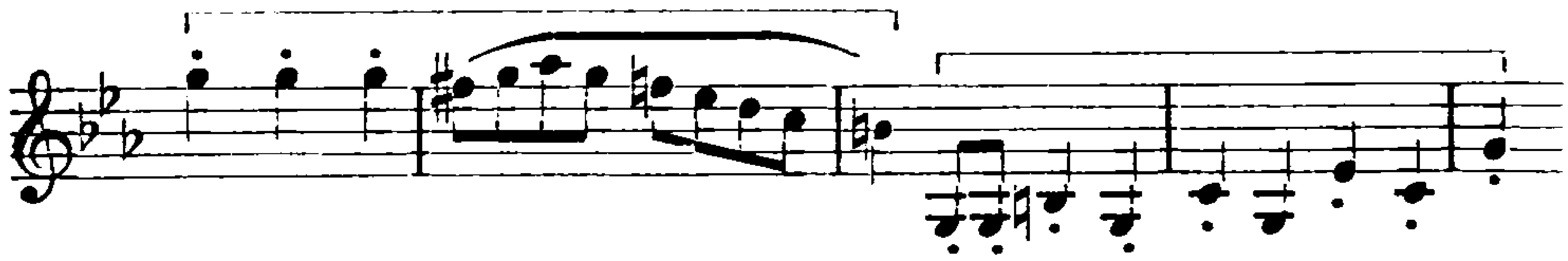
[1] Charakteristisch ist das kurze, nervöse Abreißen ihrer Schreie auf dem Rhythmus .

[2] Deutlich tritt dabei der Anklang an den Beginn von Donna Annas Rezitativ im Don Giovanni (2) hervor.

Um so drastischer wirken die Hilferufe der Mädchen und das heuchlerische Bedauern Despinas mit ihren Zerlinenklängen (morti i meschini io credo)[1]. Das Stück entwickelt sich in ganz ungezwungener Weise weiter, wobei das Orchester immer wieder auf die alten Motive zurückgreift und so für Geschlossenheit und Übersichtlichkeit sorgt. Despina erweist sich als vollendete Komödiantin, wenn sie die Schwestern auffordert:



und dann den Alfonso kategorisch auffordert, mit ihr zum Arzt zu gehen. Dann sind die beiden Paare allein. Die Mädchen sind immer noch äußerst besorgt, während die Männer sich mit bestem Humor ihrer komischen Rolle freuen; besonders Ferrando, Stimmungsmensch wie immer, zeigt die heiterste Laune. Da tritt ein neues, wichtiges Doppelmotiv auf:



Die Beiden scheinen sich mit fliegendem Pulsschlag am Boden zu krümmen. Damit übernehmen die Instrumente die Führung, und über ihren beiden Schelmenmotiven entfaltet sich ein entzückendes Spiel der beiden Mädchen, die sich voll sinnlicher Neugier an die schönen Männer heranmachen und das entschwindende Leben untersuchen; richtig entzündet sich daran ihr Mitleid. Das stimmt nun aber die Männer wieder höchst bedenklich — sollte Alfonso doch recht behalten? Nach dem Verschwinden jener beiden Motive kommt es zu einer ganz merkwürdigen, ängstlichen Spannung, die sich in einer gedrängten imitatorischen Polyphonie mit chromatischen Motiven äußert. Die Mädchen sind vor Mitleid schon den Tränen nah, die Männer dagegen aufs äußerste bekümmert über die unwillkommene Wendung, die das so lustig begonnene Spiel zu nehmen

[1] Ah lasciatemi andar via im 1. Finale des Don Giovanni.

droht. Darin liegt echte Komik: die wahren und aufrichtigen Empfindungen beider Parteien beruhen auf ganz anderen Voraussetzungen und nehmen auch eine ganz andere Richtung, als es äußerlich scheint. Dieser Teil des Finales von jenem Doppelmotiv an bis zum Erscheinen der verkleideten Despina, der sich von geistvoller Situationskomik allmählich bis zum feinsten ironischen Humor steigert, ist nach Idee und Ausführung ein wahres Meisterstück. Mit dem Auftreten des Arztes wird das schwere Emoll unvermittelt durch das auf die frühere Situation zurückgreifende Gdur abgelöst[1], und wir befinden uns wieder mitten in der Buffosphäre drin. Charakteristisch ist für diesen Abschnitt das Festhalten an dem Rhythmus mit seiner Verkleinerung . Auf dieser Grundlage wird gefragt und geantwortet, gekichert und wichtig getan, kurz alle Sprühteufel der Buffokunst losgelassen. Der vermeintliche Medikus stellt zunächst den Befund fest, unter wachsender Erregung des Trios Fiordiligi-Dorabella-Alfonso, beruhigt sie dann in ergötzlichster Weise und spielt schließlich bei der Wendung nach der Unterdominanttonart Cdur gravitätisch seinen letzten Trumpf aus: die magnetische Therapie nach Dr. Mesmer, die schließlich während einer unvergleichlich komischen Bläserstelle voll gespreiztem Pathos[2] auch gleich angewandt wird. Wieder müssen die Mädchen, in einer drangvollen Stelle mit Synkopen und Tremolo, mit Hand anlegen; würdevoll konstatiert der Arzt den Erfolg der Kur und erntet dafür das Lob der erleichterten Mädchen und des spöttischen Alfonso: ah questo medico vale un Perù. Der ganze Satz sprudelt in echter Komödienlaune dahin, ohne jede Übertreibung, und ist dabei von bewundernswerter Einheitlichkeit. Unerschöpflich ist die Fülle von immer neuen Gestalten, die Mozart jenem Grundrhythmus zu entlocken versteht, und die die Szene schon rein musikalisch zum Genuß macht. Wiederum erfolgt ein plötzlicher Umschlag der Tonart (von G- nach Bdur).

[1] Der Tonartenwechsel ist bewegter als in den ersten Finales des Figaro und Don Giovanni. Die Folge ist Ddur–Gmoll–Esdur–Emoll–Gdur–Bdur–Ddur.

[2] Die Wiederholung der Partie che poi sì celebre là in Francia fù durch die Bläser fehlt in der Originalpartitur und ist von fremder Hand nur für Flöten und Fagotte auf einem Beiblatt notiert; daß sie aber von Mozart selbst herrührt, ist wohl sicher. Wahrscheinlich ist ihm dieser komische Einfall erst während der Proben gekommen. Vgl. R.-B. S. 102.

Die Männer glauben zunächst im Elysium zu erwachen — ein in der damaligen Operndichtung sehr beliebter Zug —, und demgemäß stimmt auch das Orchester, in dem die Flöten, Oboen und Hörner von den Klarinetten, Fagotten und Trompeten abgelöst werden, eine fremdartige Musik an, nach Rokokoart halb feierlich, halb verschnörkelt, an der es den ganzen Satz hindurch festhält. Die Liebhaber benützen die gehobene Stimmung, um, von den Bläsern kräftig unterstützt, den Damen eine schwärmerische Liebeserklärung zu machen. Diese geraten bei der neuen Wendung bedenklich aus der Fassung und antworten bereits, wenn auch schüchtern, mit derselben holden Liebesmelodie, während die Männer gleichzeitig das Komische der Situation empfinden. Alfonso und Despina endlich, die dritte Gruppe, suchen mit heuchlerischen Worten den Mädchen zuzureden. Noch einmal raffen sich diese am Schlusse zusammen, und Fiordiligi bekräftigt ihren Stolz abermals mit einer funkelnden Koloratur; so schließt das Stück in voller Spannung ab. Es ist der Kernsatz des Finales: während das Orchester andauernd von elysischen Wonnen singt, bereitet sich in den Singstimmen die entscheidende Wendung in dem ganzen Liebesspiele vor. Più resister non poss' io singen die Mädchen und befinden sich bereits auch melodisch am Gängelband der neuen Liebhaber. Tatsächlich ist es nicht ihr Verdienst, wenn deren täppische Zudringlichkeit im Folgenden sie noch einmal auf den Weg der Pflicht zurückruft. Das Schlußallegro zeigt schon durch die veränderte Instrumentation, Flöten und Geigen im Einklang und zitternde Achtelbewegung in den Mittelstimmen, daß jene den höchsten Trumpf sinnlicher Verführungskunst auszuspielen entschlossen sind: sie verlangen, gleichsam aus ihrer überirdischen Vision erwachend, einen recht irdischen Kuß. Das ist den Damen doch zu viel. Mit gewaltigen Hornstößen unterbrechen sie den Schwall und brechen in hellen Zorn aus. Gilt er der Werbung als solcher oder nur der ungeschickten, aufdringlichen Form, in der sie vorgebracht wurde? Nach dem Übermaß von Leidenschaft, das die Mädchen entfalten, scheint dies das wahrscheinlichere. Sie sind wütend darüber, daß jene sich's plötzlich so leicht machen: gerade von ihnen hätten sie ein anderes, manierlicheres Vorgehen erwartet. So nimmt der Zorn, weil er aus Enttäuschung heraus geboren ist, von selbst einen übertriebenen Ausdruck an, bei dem selbst den Männern schließlich bange wird. Das Ganze verrät wieder einmal den gewiegten Kenner der Frauenseele. Der

Abschnitt ist ein ausgedehnter zweiteiliger Satz mit Stretta[1]. Die drei Gruppen werden festgehalten, doch bleiben nur die Mädchen das ganze Stück hindurch geschlossen beieinander. Die beiden anderen Gruppen schließen sich dagegen bald zu einem heimlichen Gekicher[2] zusammen. Unterdessen schwillt die Wut der Damen immer höher an und steigert sich bei dem chromatischen Aufstieg nach Bdur bereits ins Hochtragische. Gleich darauf erscheint eine echt Mozartsche Kombination. Während die Übrigen sotto voce ihre Schelmenweise anstimmen, entlädt sich bei Fiordiligi der Zorn in einer aufgeregten Achtelmelodik mit abschließender Koloratur auf furor, indes Dorabellas Stimme in widerhaarigen Vorhalten aufwärts strebt. Der zweite Teil bringt alles in gesteigerter Form, namentlich unter Zusammenschluß der bisher getrennten Gruppen zum vollen Ensemble. In der Coda behauptet sich Fiordiligi mit ihrem durchdringenden langen a'' eine Zeitlang siegreich gegen alle Übrigen, und das bringt nun wieder in höchst ergötzlicher Weise den guten Ferrando melodisch ganz aus der Fassung; ihm wird ganz angst und bange bei diesem Gebaren. Darauf türmt Mozart nun aber noch das Presto, um die Verwirrung vollständig zu machen. Es beginnt mit einem der bei ihm häufigen abwärtsgehenden Skalenmotive mit synkopiertem Auftakt, die alle etwas Atemloses haben[3]. Dabei wird die Gruppe der Männer aufgelöst; Ferrando tritt zu den Damen, Guglielmo zu Alfonso und Despina. Seinen Höhepunkt erreicht der Tumult in dem gewaltigen chromatischen Crescendoaufstieg aller sechs Stimmen; da scheinen aus den gebrochenen Oktaven der auf d verharrenden Streicher geradezu die Flammen auszuschlagen. Ein echt Mozartscher Aktschluß: die bei allen Beteiligten ins Wanken geratene Fassung treibt sie in einen tollen Wirbel widersprechendster Gefühle hinein. Den Mädchen ist es nicht recht ernst mit ihrem Zorn, die Männer werden in ihrem Komödienspiel unsicher und schöpfen Verdacht, und auch Alfonso und Despina sind jetzt, wo es anscheinend das Letzte gilt, in gelinder Aufregung. Da aber keiner aus eigener Kraft Herr der Lage zu werden vermag, so entsteht eine allgemeine Verwirrung,

---

1 Bei der Wiederholung wird das Hauptthema von vier auf drei Takte verkürzt. 2 Zu der abgehackten Melodik des un quadretto più giocondo vgl. das Terzett (7) des Figaro, wo sie gleichfalls ironisch gemeint ist. 3 Vgl. im Don Giovanni das Sextett (20): mille torbidi pensieri und Leporellos Arie (21).

eine Spannung ohne Ziel, ein buntes Durcheinanderquirlen der Empfindungen, das hier um so komischer wirkt, als die Leute sich gegenseitig anzulügen versuchen und doch keiner den Mut hat, herzhaft zuzugreifen. So führt die Liebe dieses Völkchen am Narrenseil, all ihr Tun und Treiben bleibt im Grunde scheinhaft, unfrei, erbärmlich, und doch nehmen sie sich wunder wie wichtig. Dieser Irrgarten der Gefühle war für Mozart wie geschaffen. Auch er nimmt das alles nicht tragisch, sondern führt mit lächelnder Schöpferfreude seine närrischen Geschöpfe im Zirkeltanze herum. In allen seinen früheren Finales schwingen mehr oder minder dunkle Töne mit, hier hat er sein Meisterstück eines reinen Buffofinales nach seinem Sinne geschaffen, ohne grobe stoffliche Effekte, kaum einmal leicht karikierend, vielmehr dem heiteren Maskenspiel einfach seinen natürlichen Lauf lassend und es durch den ganzen Reichtum seiner reifen musikalischen Meisterschaft verklärend. Die Italiener haben auch diese Oper mit ihrem feinen Rasseninstinkt als ihnen wesensfremd abgelehnt. Sie ist tatsächlich ebenfalls keine italienische, sondern eben eine Mozartsche opera buffa.

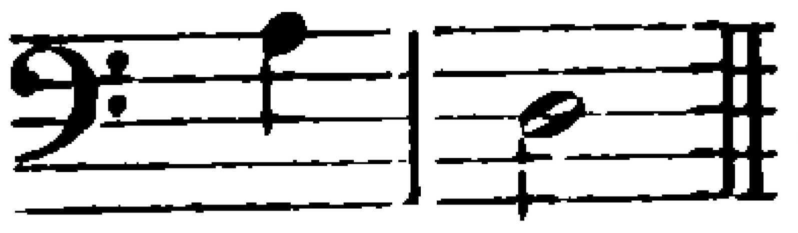
Im zweiten Akt gibt zunächst Despina ihre ars amandi in einer Arie zum besten (19), zur einen Hälfte Siziliano, zur anderen rascher Walzer, voll sprudelnder, schnippischer Laune, als sänge sie ein ganz altbekanntes Trällerliedchen. Eigentlich komisch darin sind nur einzelne Stellen, wie das anspruchsvolle e qual regina dall' alto soglio und das selbstgefällig auf dem Nonenakkord sich auf und ab schaukelnde viva Despina che sà servir. Im raschen Teil gerät sie ordentlich ins Feuer und schmettert ihre Herrscheransprüche mit fast tragischem Pathos heraus, da lockt sie in der ganz überraschend angehängten Coda, einem entzückenden Einfall, das Orchester wieder in den früheren Ton zurück, und ganz zum Schlusse bekommt sie mit der schmeichlerischen Dreiklangsmelodik noch einen echt Mozartschen Kranz auf ihr verschlagenes Köpfchen gedrückt.

In dem folgenden Duett (20) entschließen sich die Mädchen, auf das Abenteuer einzugehen; ihren Zorn haben sie natürlich bereits wieder vergessen, und Sinnlichkeit und Neugier regen sich aufs neue. Sie fassen das Abenteuer zunächst nur als ein Spiel auf, das ihre Treue den Verlobten gegenüber nicht weiter berühre. Dorabella hat als die weit Impulsivere den Vortritt, Fiordiligi folgt, zuerst in größerem Abstande, nachher aber, wenn die Sinne wärmer geworden

sind, in kleinerem. Der Text schwelgt ganz nach der Art der galanten Lyrik in anmutigen äußeren Vorstellungen und Bildern, und auch die Musik geht, mehr als sonst bei Mozart üblich ist, darauf ein, wie z. B. die schalkhafte Doppelkoloratur und der immer wieder hinausgezogene Schluß beweisen[1]. Aber sie läßt daneben doch auch das starke sinnliche Begehren der Beiden immer deutlicher durchschimmern und schafft so den Boden für die nunmehr folgende entscheidende Entwicklung. Die Liebhaber erscheinen und stimmen eine aus dem damaligen Leben gegriffene, gefühlvolle Bläserserenade mit Chor (21) an. Allein noch fehlt ihnen der Mut zum letzten Angriff, deshalb müssen in dem folgenden Quartett (22) Despina und Alfonso für sie einspringen[2]. Die Männer sind in diesem wichtigen Augenblick höchst ergötzlich als bloße Puppen Don Alfonsos gezeichnet, die ihm seine Phrasen wie ein Echo nachlallen, und ausgezeichnet ist auch der bei allem Humor stark aufreizende Ton getroffen, in dem er sie ins Feuer schickt. Auch Despina beginnt entsprechend mit den Mädchen, mischt aber dabei auch noch ein offenbar auf Fräulein Fiordiligi berechnetes pathetisches Rezitativ ein. Indessen bleibt das Echo der Mädchen aus, und nur die Bläser antworten. Das entspricht gewiß der Situation. Aber daß die Schwestern ganz aus dem Spiele bleiben und sich kein großes Sextett entwickelt, worin sich die eigentliche Annäherung der Paare vollzogen hätte, ist entschieden eine Schwäche des Textes. Welch ein Vorwurf hätte sich da gerade Mozart geboten! Die ganze doppelte Verführungsgeschichte hätte sich auf diese Art weit schlagender und kürzer abgespielt als so, wo der Dichter auf den eintönigen Verlauf von Arien und Duetten angewiesen war. Das Ensemble verpufft auf diese Weise in einem echten, spöttischen Buffoduett der beiden Gelegenheitsmacher; auch die geistvolle Variation des Anfangsthemas[3] vermag an der Tatsache nichts zu ändern, daß hier eine besonders günstige dramatische Gelegenheit verpaßt wurde.

---

1 Die Akkordfolge IV V V I erscheint da sechsmal hintereinander. 2 Hier war ursprünglich etwas anderes beabsichtigt. Das Rezitativ schloß vollständig ab:



, daneben steht segue l'aria di Don Alfonso, dann ist das d ausgestrichen und attacca daneben geschrieben. Hier war also ursprünglich eine Soloarie geplant, vielleicht mit folgendem Ensemble. Die Stelle beweist, daß Mozart die hier vorliegende Schwäche seines Textes zum Bewußtsein gekommen ist. 3 Das ist ein Piccinnischer Zug. Vgl. I 427.

Das Verführungsspiel vertauscht die Rollen: es bringt den weichen Stimmungsmenschen Ferrando mit der hochfahrenden Fiordiligi und den ritterlichen Lebenskünstler Guglielmo mit der leichtlebigen Dorabella zusammen. In dem Duett (21) zeigt es sich, daß Dorabella für galante Artigkeit besonders empfänglich ist. Sie kann dem hier als vollendeter Kavalier auftretenden Guglielmo nicht länger widerstehen. Sein Werben hat etwas außerordentlich Sprechendes. Das zeigen nicht allein die zahlreichen Fermaten, sondern auch die aufschlagende Quarte mit Harmoniewechsel am Phrasenschluß — das erinnert fast an Don Giovannis La ci darem la mano [1]. Und Dorabella geht auch gleich auf diesen Ton ein, selbst die unvermeidliche Malerei des Herzklopfens fehlt nicht. Nur einmal (Nel petto un Vesuvio etc.) ergreift sie in heißerer Gefühlswallung die Initiative, von Guglielmo mit überlegener Artigkeit begleitet, aber alle Abschnitte dieses Satzes beschließt der verführerische Liebesblick:

in irgendwelcher Gestalt; er beherrscht schließlich auch vollkommen den Zwiegesang am Schluß, wobei sich wiederum die Bläser an dem unersättlichen Schwelgen im galanten Liebesglück ausgiebig beteiligen.

Schwieriger gestaltet sich die Lage Ferrandos. Getreu ihrem Wesen gibt ihm Fiordiligi in einem übertrieben pathetischen, dialogisch sehr bewegten Akkompagnato den Laufpaß, allerdings nicht ohne ihm am Schluß durch das Orchester einen verführerischen Schlangenblick zuzuwerfen. Daran knüpft nun Ferrando in seiner Arie (24) an, die Mozart ausdrücklich mit „lietissimo (sehr fröhlich)" bezeichnet hat. Es ist psychologisch durchaus richtig, daß er sich hier alles Karikierens enthalten hat und das Stück selbst in diesem Augenblick der äußeren Verstellung allein aus dem Charakter Ferrandos ableitet. Dieser geht abermals als richtiger Sanguiniker auf sein Ziel los und stürzt sich in einen wahren Strudel hoffnungsfroher Empfindungen, die von Hause aus gewiß als Heuchelei gedacht sind, aber ihn alsbald derart mit sich fortreißen, daß er sich jener Unechtheit gar nicht mehr bewußt ist. Der Temperamentsmensch, der sich verstandesgemäß ein Ziel

[1] S. o. S. 494.

setzt, aber in dessen Verfolgung von seinem Temperament in ganz andere Bahnen hineingerissen wird! Ferrando weiß gar nicht, daß sein jugendliches Herz aus dem ursprünglich beabsichtigten Spiel ganz unter der Hand, für den Augenblick wenigstens, Ernst macht, und eine weitere Ironie liegt darin, daß er gerade dadurch der Fiordiligi weit gefährlicher wird als durch bewußtes Komödienspiel. So fließt der schwellende Strom dieser Arie dahin, in beständiger Unruhe, ohne daß die Instrumente einmal allein zu Worte kämen, eine einzige, übermächtige Temperamentswallung. Im allgemeinen Charakter gemahnt sie an die nachkomponierte Arie der Elvira[1], nur ist sie weit erregter und entbehrt auch deren motivischer Geschlossenheit. Sie ist zweiteilig, das angehängte Allegro verlegt im Übermaß des Gefühls das Hauptthema wie im Quartett (22) in freier Umbildung ins Orchester; im weiteren Verlauf stellt sich noch ein deutlicher Anklang an Zerlines erste Arie (pace, pace, o mia vita) ein.

Auf die zurückbleibende Fiordiligi, bei der die Gefühlsseite ja ebenfalls stark entwickelt ist, macht dieser Erguß einen tiefen Eindruck, allerdings nicht im Sinne Alfonsos und Despinas. Sie empfindet Reue über ihren leichtfertigen Schritt und erneute Sehnsucht nach ihrem früheren Liebesglück. Beide Gefühle stürmen im Rezitativ, ihrer aufbrausenden Art gemäß, auf sie ein, dann aber tritt in den leuchtenden E dur-Klängen ihrer Arie (25) das Bild des abwesenden Geliebten deutlich vor ihre Seele, und es ist, als sänke sie mit dem halb schluchzenden Portamentoanfang des Adagios reuevoll vor ihm nieder[2]. Mit der Arie Ferrandos (17) zusammen enthält dieses Adagio die berauschendste melodische Blüte der Oper, und sie überragt jene noch dadurch, daß ihr der ironische Beigeschmack fehlt. Ihre Empfindung ist durchaus wahr, wenn auch, wie alle Äußerungen dieser Mädchen, stark sinnlich gefärbt. Dazu tragen die konzertierenden Bläser nicht wenig bei, die die sehnsüchtigen Rufe bald echoartig nachhallen lassen, bald mit selbständigen Motiven unterstützen (besonders schön bei perderà la rimembranza). Daß wir freilich trotz aller Gefühlsschwelgerei auch hier die alte Fiordiligi vor uns haben, lehren schon im Adagio die eingestreuten pathetischen Intervallsprünge und noch

[1] S. o. S. 557. [2] Die Verwandtschaft dieser Arie in Tonart, Form und Stimmung mit Leonores Arie „Komm, Hoffnung, laß den letzten Stern“, in Beethovens Fidelio ist unverkennbar. J II[4] 520 weist mit Recht auf die Parallele mit der für dieselbe Ferraresi nachkomponierte Figaroarie (S. 356) hin.

mehr die funkelnde Bravour des Allegros, nach Bau und Thematik eines Sartischen Rondos[1]. Dieser Typus ist hier gut am Platze; er verhindert, daß die Grundstimmung sich allzusehr ins Seriöse verliert, und knüpft wieder an den Ton der Komödie an.

Ferrando ist über Dorabellas Untreue, die ihm Guglielmo berichtet, ganz entsetzt und gibt sich in einem wilden Akkompagnato seiner Verzweiflung hin[2]. Auch Guglielmo stellt in seiner Arie (26) Betrachtungen an, allerdings nach seiner weltmännisch-ironischen Art; er glaubt jetzt sogar insofern mit besonderem Rechte den Überlegenen spielen zu können, als er einerseits seinen Freund bei Dorabella ausgestochen hat, andererseits der Treue seiner Fiordiligi nach dessen Bericht sicher sein darf. Daß das freilich auch einmal anders werden könnte, daran denkt er nicht, und darin liegt die Komik der Situation. Die Arie wendet sich in launiger Breite unmittelbar an die früher von ihm so hochgeschätzten und doch leider so wankelmütigen Damen, halb Strafpredigt, halb Huldigung. Sie ist ein Rondo mit einem kriegerischen und einem sentimental angehauchten Mittelsatz, und die Art, wie Guglielmo immer wieder auf sein vorwurfsvolles ma quel farla a tanti e tanti zurückkommt, ist von guter komischer Wirkung. Das Stück hebt sich aber auch sonst noch von seiner Umgebung ab, nicht nur durch seine beträchtliche Länge, sondern auch durch die bequeme, fast nachlässige Art seines Ausdrucks, die sich gleich in der Metrik seines Hauptgedankens offenbart. In behaglichem Flusse plätschert das Thema dahin; gleich am Anfang bringen es Flöten, Geigen und Fagotte in zwei Oktaven übereinander. Dieser bewegliche Schalk schlüpft immer wieder hervor, den Guglielmo gewissermaßen zur Sache rufend, und bringt namentlich nach der zweiten Episode mit seinem Gekicher das ganze Orchester in volle Unruhe.

Auf Ferrando macht das freilich keinen Eindruck. In dem folgenden, motivisch besonders einheitlichen Akkompagnato wühlt er sich förmlich in seinen Schmerz ein. In der schönen Kavatine (27) dagegen verflackert sein Zorn schon nach sieben Takten, worauf in den Bläsern das leuchtende Bild der immer noch Geliebten aufsteigt.

[1] I 255. Schon der Auftakt mit den vier Achteln und die leichtgeschürzte Melodik beweisen es. [2] Das Rezitativ schloß ursprünglich mit den Worten Dammi consiglio! in Emoll ab, worauf die Notiz folgt: Segue l'aria di Guillelmo. Später sind die beiden letzten Takte gestrichen und auf einem andern Blatt das Rezitativ in seiner jetzigen Fassung fortgeführt, mit derselben Bemerkung am Schlusse.

Es ist eine Sehnsuchtsweise, die in ihrem Ausdruck bereits an Beethoven gemahnt; wie vorher Fiordiligi, so ist es jetzt auch Ferrando heiliger Ernst mit seiner Treue. Nochmals wallt der Zorn in ihm kurz auf, da erscheint jene Melodie wieder, aber jetzt mit ganz besonders schöner Wirkung in C dur und in den Oboen statt der Klarinetten, und wirft ihren verklärenden Glanz über den ganzen Rest des Stückes hin. Ferrando bleibt sich auch hier treu, ein Mann von viel Gefühl, aber wenig Tatkraft — er wird Alfonso noch viel Mühe bereiten. Auch Dorabella gibt sich in ihrer nächsten Arie (28) ganz ihrem oberflächlichen, sinnlichen Wesen entsprechend. Die Liebe, die sie da preist, ist ein prickelndes Gefühl des Augenblicks, ein galantes Spiel, das die Sinne angenehm anregt, aber niemals in die Tiefe geht, ganz entsprechend dem Gemeinplatz der Buffooper, den der Text bringt. Auch Mozart hat es nach italienischem Muster als sizilianohaftes Rondo mit variiertem Hauptthema behandelt[1], schalkhaft, graziös, aber ohne Tiefe; die stark hervortretenden Bläser, besonders die Klarinetten, sorgen dafür, daß der sinnliche Zug ihres Wesens zum Ausdruck kommt.

Unterdessen hat Fiordiligi den romantischen Entschluß gefaßt, dem Verlobten in Männerkleidern nachzureisen. Ferrando überrascht sie bei den Vorbereitungen dazu in hochgespannter Erwartung; auch er ist durch das Vorangegangene aufs höchste erregt. So ergibt sich die Situation für das eigentümlichste Stück der ganzen Oper außer den Finales, das Duett zwischen Beiden (29), das allein schon durch seine freie Form bemerkenswert ist. Im Adagio gibt sich Fiordiligi noch einmal der schwärmerischen Stimmung ihrer letzten Arie hin. Ihre Seele ist ganz eingehüllt in weiche, süße Sehnsucht, und bereits beginnen in dem E dur-Satz (Con moto) ihre Pulse rascher zu schlagen, da tönt plötzlich in E moll eine Liebesklage an ihr Ohr, ihrem eigenen Sehnen verwandt und doch aus einer andern Welt: es ist Ferrando, der hier abermals in diesem Gefühlskreis den eigentlichen Zweck seiner Komödie vergißt. Der Glanz des A dur erlischt plötzlich, Fiordiligi zieht sich nach C dur zurück (Allegretto), wie eine duftende Blume, die ihren Kelch vor unberufener Berührung schließt. Nur noch eine Phrase entringt sich ihren Lippen, dieselbe, die im Quintett (7) die erste Abweisung der Mädchen begleitet hatte, nur jetzt noch härter,

[1] Der Anfang erinnert stark an Paisiellos Satz E vero sò fegliuola (Amanti comici, zweites Finale), der gleichfalls in B dur steht.

selbst die flackernde Begleitung der Geigen ist dieselbe. Aber in dem seltsamen Zwielicht drängt sich nun mehr und mehr Ferrando vor. Jene Phrase soll für ihn zum Symbol des Todes von ihrer Hand werden. Wie beredt klingt sein Mahnen bei e se forza, oh Dio, non hai, io la man ti reggerò! Schon hier beginnt sie zu wanken, wie ihre hilflose, halb rezitativische Melodik bei taci ahimè etc. deutlich offenbart. Von da an hat er sie melodisch bereits im Schlepptau: er beginnt mit Fagotten, sie folgt mit Oboen, und bei incomincia a vacillar strömt der Gesang Beider bereits eine verdächtige Wärme aus. Noch einmal sucht sie sich dem süßen Zauber durch abgerissenes Flehen zu entringen, indessen flattert sie bereits bei den Worten ah non son, non son più forte wie ein gefangener Vogel im Käfig hin und her; zugleich steigt das verführerische A dur immer drängender am Horizont auf. In dem folgenden Larghetto leuchtet es aus Ferrandos Gesang mit gesteigerter Zaubermacht hervor; es ist eine Weise von einer Sinnenschönheit, wie sie nur im Blütengarten dieser Oper reift, und zugleich der Gefühlssphäre Fiordiligis aufs engste verwandt. Aber auch den Ferrando reißt der Zauber dieser Stunde über sich selbst hinaus. Er denkt nicht mehr an Schauspielerei, sondern genießt den schönen Augenblick in vollen Zügen. Echt Mozartisch erfolgt die endgültige Umstimmung Fiordiligis trotz dem vorangehenden Crescendo nicht in einem erregten Ausbruch des Gefühls, sondern piano zu einer Oboenmelodie voll stiller Seligkeit. Wer denkt bei dieser ganzen Liebesszene daran, daß sie eigentlich nur ein heuchlerisches Spiel sein soll? Fiordiligi hat ihren Verlobten, Ferrando seine Rolle und der Zuhörer den ganzen dramatischen Zusammenhang über der Musik, der eigentlichen Siegerin in diesem Liebeskampf, vergessen. So erhalten auch diese wesensarmen Geschöpfe einen flüchtigen Blick in das Mozartsche Paradies der Liebe. Und ist es nicht ein altes Vorrecht der Buffooper, um der Musik willen die dramatische Logik mitunter auf den Kopf zu stellen[1], ein Vorrecht, von dem Mozart hier den edelsten Gebrauch gemacht hat? Wer denkt bei dieser schwelgerischen Seligkeit an Logik, wer noch an da Ponte?[2] In einem Andante — rasche Tempi gibt's in diesem Stücke überhaupt nicht — strömt das Glücksgefühl der Beiden in voller Innigkeit hervor, zuerst in volkstümlichen Terzen- und Sextengängen, als handelte sich's um eine er-

[1] I 402 f. [2] Auch J II[4] 521 ist von solchen Bedenken noch nicht frei.

löste Märchenprinzessin, dann wieder in kleinen Kanons, immer höher anschwellend, als könnte die Seligkeit gar kein Ende nehmen. Erst in der nächsten Szene verfliegt die schöne Illusion, und die Handlung macht ihr Recht wieder geltend. In gut berechnetem Kontrast zieht der Erzrationalist Alfonso, für den es natürlich keine Seitensprünge ins Irrationelle gibt, die Folgerung aus dem Geschehenen nach seiner Art, die in der Moral Così fan tutte gipfelt. Diese Arie (30) ist auch melodisch der gerade Gegensatz zum Duett: an die Stelle der blühenden Melodik ist hier ein selbstgerechtes, gespreiztes und dabei trockenes Deklamieren getreten. Höchst ergötzlich wirken dabei auch die pointierte Dynamik und der Orchestersatz mit; man vergleiche dazu den Gegensatz von Legato und Stakkato, sowie den selbstgefälligen Ton bei ed a me par necessità del core. Dieses Räsonnieren spitzt sich immer schärfer zu, bis es schließlich in die aus der Ouvertüre bekannte und dann gleich von den nunmehr bekehrten Liebhabern wiederholte Schlußmoral ausmündet. Daß diese platte Weisheitslehre gerade auf jene Liebesszene folgt, ist wieder ein Zug feiner Ironie und mahnt uns daran, daß auch diese Oper nicht als eine Folge beliebiger Musikstücke, sondern als ein Ganzes betrachtet sein will, dessen Teile innerlich miteinander verbunden sind.

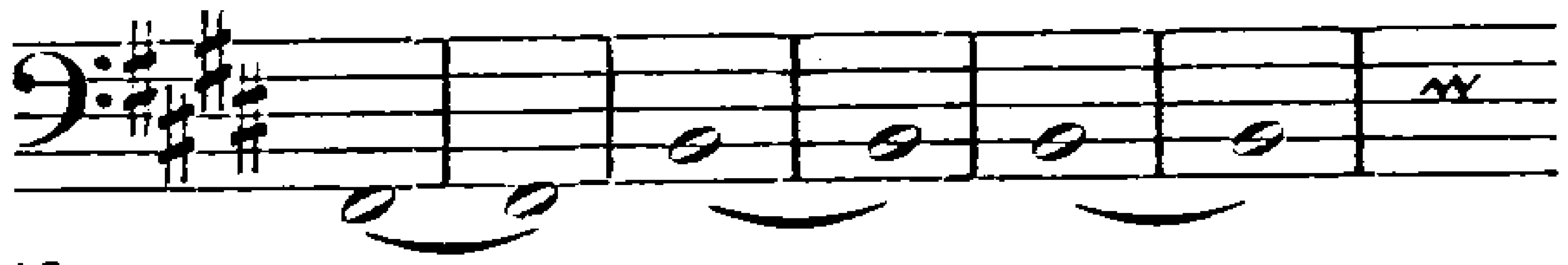
Das zweite Finale (31) beginnt, wie das erste des Don Giovanni, mit der geschäftigen Vorbereitung zum folgenden Feste. Auch die sprudelnde Heiterkeit der Musik ist verwandt, nur daß es hier behaglicher, gemütlicher, bürgerlicher hergeht als dort. Alfonso spielt mit launiger Würde den Festordner und schleicht sich am Schlusse mit Despina zusammen mit halblautem Gekicher über den gelungenen Spaß davon. Dann folgt mit dem unvermittelt eintretenden, feierlichen Es dur die ersichtlich nach dem damaligen Leben gezeichnete[1] Schilderung des Hochzeitsfestes der beiden Paare. Zunächst beginnt in einem schwungvollen Satze der Chor; sein männlicher Teil begrüßt die Bräutigame, der weibliche die Bräute. Aber auch Musik haben die Leute mitgebracht; sie beendet den Chorgesang mit einem festlichen Tusch. Der Chor schließt mit seiner Wiederholung einen Ensemblesatz

[1] Derartige Anspielungen auf Bräuche und Sitten des Alltags haben wir bereits im Figaro und noch mehr im Don Giovanni vorgefunden. Sie zeigen den Zusammenhang der Mozartschen Oper mit der älteren Kunst überhaupt, die, wie die Bachschen Passionen z. B. lehren, auf derartige Beziehungen besonderen Wert legt.

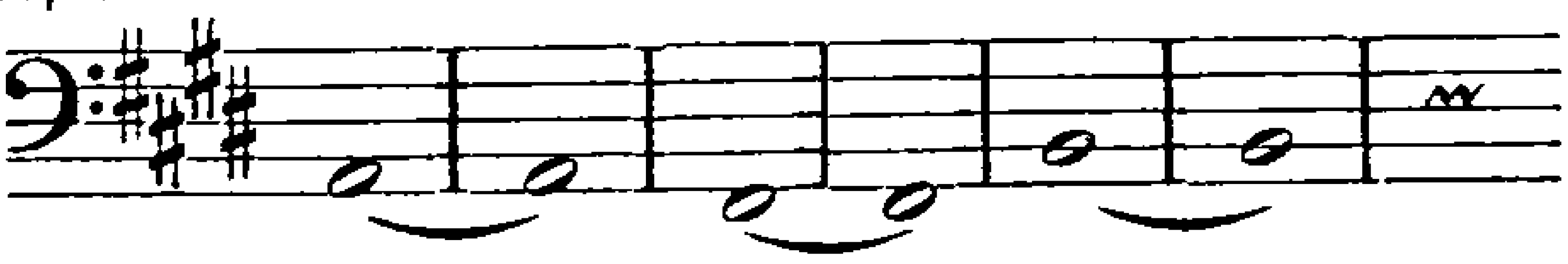
der Paare ein, der unter weichen Bläserklängen ihrem Glücksgefühl einen schwellenden Ausdruck verleiht, und abermals treten Fiordiligi und Ferrando mit feurigen Koloraturen aus ihren Gruppen heraus. Wiederum ist der Zwang der Täuschung völlig vergessen; die Männer geben sich dem Glück der Stunde mit demselben Feuer hin wie die Mädchen. Dann setzt man sich zu Tische, wobei eine Tafelmusik ertönt, und trinkt sich unter verliebten Blicken zu; lustig klingen die Gläser im Orchester aneinander. Den Höhepunkt des Mahles bildet, ebenfalls der Zeitsitte entsprechend, der von Fiordiligi angestimmte Kanon. So erzielt Mozart eine kaum noch für möglich gehaltene Steigerung dieses Schwelgens in holdestem Liebesglück. Noch in weit höherem Sinne, als es der Text andeutet, tauchen in dieser Flut von Schönheit und Wohllaut alle Gedanken an das Vergangene unter. Nur der kühl überlegene Guglielmo läßt sich nicht von dem süßen Taumel hinreißen[1], sondern verwünscht voll leisen Ingrimms die ganze Komödie und hält so das Band mit der äußeren Handlung aufrecht. Freilich bleibt er ganz abseits stehen, denn gerade jetzt treten die Bläser zu dem Kanon hinzu.

Mit dem überraschenden enharmonischen Ruck von As- nach dem grellen Edur beginnt die Buffoszene des Notars[2]. Nach italienischem

[1] Ursprünglich war es geplant, wurde aber dann wieder fallen gelassen. Rietz, R.-B. S. 104, vermutet, der Kanon wäre für Guglielmos Stimme zu hoch gewesen, indessen wäre Mozart dieses technischen Hindernisses, wenn er gewollt hätte, sicher Herr geworden. [2] In dieser Szene (S. 322, T. 8 der G.-A.) nimmt Gugler (AMZ 1866, 30, Nachwort zur Don Juan-Ausgabe) ein Versehen Mozarts an und ändert den im Autograph enthaltenen Baß

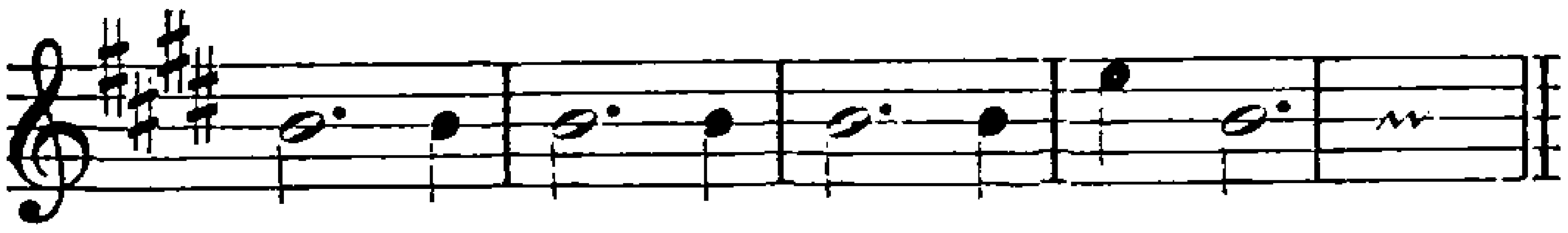


in folgender Weise:



wobei die Singstimme mit dem Baß gehen würde. Chrysander (AMZ 1876, 534 f.) und Köchel (Handschr. Zus.) stimmen zu, Rietz in seiner Ausgabe dagegen. Auch die neue Ausgabe gibt die Urfassung, ändert aber dabei deren Violastimme. Das hätte der R.-B. wohl hervorheben dürfen, er läßt sich jedoch auf die Stelle überhaupt nicht ein. Ich teile die Bedenken von Deiters (J II[4] 539) gegen die Änderung. Sie schwächt die Wichtigtuerei des Arztes, die in dem Septakkord auf Fis gut zum Ausdruck kommt, und verdirbt vor allem den trefflichen Effekt der frei eintretenden None auf stipulato. Ein berechtigter Grund, an Mozarts eigener Handschrift zu ändern, liegt nicht vor.

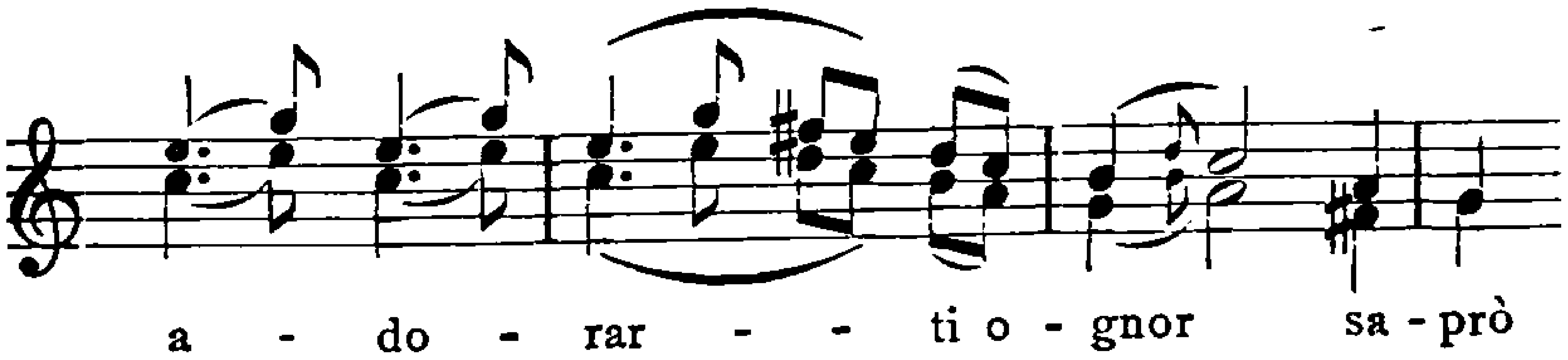
Brauch hebt Mozart an ihm die steifleinene Schreiberwürde hervor, wie zuvor an dem Arzte die Marktschreierei. Schon bei der Begrüßung erhält er ein allerliebstes Zöpfchen in den Geigen, bei der Verlesung des Ehekontraktes aber setzt er seine ganze gewichtige Amtsmiene auf in dem immer wiederholten, »pel naso« zu singenden drastischen Motiv:



Das Orchester erfindet dazu immer neue und schalkhaftere Begleitfiguren, die den ungeduldigen Ausruf der Brautleute förmlich herausfordern. Trommelwirbel und ein schriller Flötenpfiff leiten mit plötzlicher Wendung von A- nach D dur die Wiederkehr des Chors aus dem ersten Akt (8) ein, der jetzt pp aus der Ferne erklingt. Von hier ab beginnt in der Musik eine Reihe kleiner Sätze. Der Zuhörer kennt den Ausgang des Spiels im voraus und verlangt rasche Abwicklung. So begnügt sich auch der Komponist damit, die einzelnen Züge in bestimmter Charakteristik herauszuheben und diese Glieder möglichst kurz zu gestalten; zu einem großen, freien, rondomäßigen Zusammenschluß kommt es nicht mehr. Der geheuchelte Schrecken Alfonsos wird durch den plötzlichen Eintritt des Es dur wirksam unterstützt. Der Satz ist, namentlich rhythmisch, der Arztszene des ersten Finales verwandt. Der Anfang bringt eines der im Dreiklang absteigenden und dann kurz abreißenden Motive, die bei Mozart immer höchste Affektentfaltung bedeuten[1], gleich darauf wiederholen es die Damen in gedrängterer Form. Bei aller Kürze ist der Satz doch äußerst einheitlich gebaut und überaus spannend. Seine zweite Hälfte ruht auf zwei gleichgebauten harmonischen Bogen (zuerst auf F, dann vermittelst Trugschlusses auf Es). Geradezu bejammernswert klingt das Geflatter der Singstimmen in ihren kleinen Terzen über den verminderten Akkorden, das dann bei dem Taktwechsel ganz realistisch zu Boden sinkt. Um so mehr wirkt der halb ritterliche, halb treuherzige Ton der angeblich Zurückkehrenden mit den liebevollen Fermaten an den Zeilenschlüssen[2]; sie wissen die Rolle der Ahnungslosen trefflich zu spielen. Die beiden Drahtzieher spinnen unterdessen heimlich

[1] Vgl. das Quà la chiave des Grafen im Figaro (15) und unten die Stelle Giusto ciel! Voi qui scriveste! [2] Man beachte auch das Zusammengehen der Bratschen mit den Geigen in der unteren Oktave.

den Faden der Komödie weiter. Köstlich ist dabei namentlich Despinas Lüge von dem Maskenball wiedergegeben: der treuherzige Ton des Anfangs schlägt da plötzlich in ein schalkhaftes Gekicher um. Die Entdeckung des Ehekontrakts ruft bei den Männern einen Ausbruch von tragischem Pathos hervor, dem man die Parodie ohne weiteres anmerkt. Um so stärker wirkt die Erwiderung der gänzlich zerschmetterten Mädchen. Der Text bewegt sich auch hier noch auf dem tragischen Kothurn, der Komponist aber erbarmt sich seiner Geschöpfe und läßt sie einfach singen, wie es ihnen in ihren geängstigten Mädchenherzen wirklich zumute ist; ein rührender Zug ist es, wenn sie sich auf die Worte il mio fallo tardi vedo mit einem Male zu jener Begrüßungsmelodie der Männer flüchten, als könnte ihnen davon die Rettung kommen. Nach wenigen Augenblicken ratloser Angst erfolgt die Demaskierung der beiden Albanier sehr witzig in einer Reihe ganz kurzer Sätzchen, wobei Guglielmo zuerst die Melodie seines Liebesduetts (23) und dann mit Ferrando zusammen die des Arztes aus dem ersten Finale zitiert, auch das Orchester hält noch einige Zeit an seinem Motiv aus jener Szene fest. Dann nimmt Alfonso in dem für ihn charakteristischen Tone verschwiegen lächelnder Ironie (auch das leise Raunen in den Mittelstimmen fehlt nicht) die Maske ab. Sehr hübsch ist, daß die Mädchen ihn gänzlich ignorieren und sich mit aller Schmeichelkunst, die ihnen zu Gebote steht, um die Verzeihung ihrer Geliebten bemühen; wieder müssen ihre angestammten schimmernden Terzenketten das Beste tun. Wie inbrünstig klingen ihre Fermaten, wie unwiderstehlich die echte Così-fan-tutte-Phrase:



Die Männer gewähren, wenn auch vorerst noch zurückhaltend, die Verzeihung, während die Stimme Despinas, die hier sogar so etwas wie Gewissensbisse fühlt, unruhig durch das Ensemble dahinflattert. Die volle Versöhnung bringt erst das Schlußallegro, und zwar ganz im Gegensatz zu der an dieser Stelle üblichen tollen Ausgelassenheit der Italiener mit einem leisen, gesangsmäßigen Satz der Bläser, den die Singstimmen gleichfalls zunächst sotto voce aufnehmen; das Glücksgefühl äußert sich ohne alle grellen und übertreibenden Akzente. Wohl

geht Mozart im weiteren Verlaufe auf einzelne Begriffe seines ledernen Textes ein, von dem ogni cosa über die casi, das piangere, den riso und die turbini bis zur bella calma, aber er nimmt diese Weisheit so wenig ernst wie seine Gestalten. Sie sind die letzten, die sich ihr Glück in diesem Augenblick durch da Pontes Moral versauern ließen, sondern genießen es mit der ganzen Impulsivität ihres Wesens, und namentlich in dem schönen Bläsersatz vor bella calma troverà blitzt die helle Seligkeit aus ihren Augen. Es ist, als nickte ihnen hier die Liebe, die sie in einem so tollen Zirkeltanz umhergewirbelt hat, lächelnd Verzeihung zu. Und mit einem stillen, wehmütigen Lächeln läßt auch der Meister den Vorhang über sein Spiel fallen.

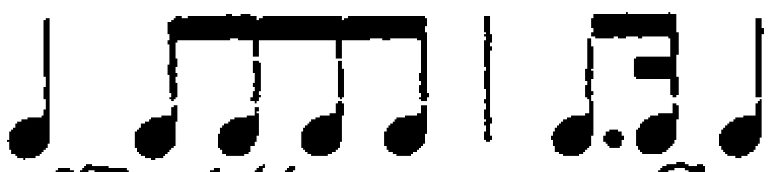
Die Rezitative dieser Oper tragen ganz besonders ausgeprägten Buffocharakter, d. h. sie sehen weit mehr auf Schlagfertigkeit als auf Ausdruck. Das Secco zwischen dem zweiten und dritten Terzett enthält einen Dialog, der meist aus ganz kurzen, wie Bälle hin und zurück fliegenden Sätzen besteht; meist ist es derselbe Akkord, auf dem sich das Wortgefecht abspielt. Darum ist das Wesen der Rezitative noch flüssiger und schmiegsamer als in den früheren Opern. Sie gehen nicht allein häufig ohne vollen Abschluß in die folgenden Gesänge über, sondern mischen sich mitunter auch ganz zwanglos mit kleinen Akkompagnatos (I 12). Daher rührt ferner auch das häufigere Auftreten bewegter Bässe. So hat Alfonso vor der entscheidenden Szene mit Despina I 10 ein siebenmal wiederkehrendes, sorgfältig harmonisiertes Motiv im Basse, das seine Bedenken treffend wiedergibt. Sonst sind freilich die affektvollen Stellen weit seltener als in den übrigen Opern. Das kleine Rezitativ am Beginn von I 3 ist ein guter Beleg dafür, ebenso I 9[1], wo Alfonso der Despina seinen Vergiftungsplan zuraunt. II 8, wo Ferrando von Dorabellas Untreue erfährt, gibt es sogar einen chromatischen Aufstieg im Basse nach der Art Glucks[2], ebenso geht mit den beiden Damen gelegentlich das Temperament durch, wie I 4 der Fiordiligi und I 9 der Dorabella[3]. Da die Paare endlich häufig in geschlossenen Gruppen auftreten, so stoßen wir auffallend oft auf mehrstimmige Rezitative, wie I 4 auf fünf volle Takte der Männer[4]; einmal wird durch den Hinzutritt Alfonsos sogar die Dreistimmigkeit erreicht[5].

[1] Part. S. 86, Syst. 3 v. o. [2] S. 257, Syst. 7. Vgl. oben S. 366. [3] S. 50, Syst. 2 (lasciami questo ferro), S. 79, Syst. 3 (un Guglielmo, un Ferrando?). [4] S. 50, Syst. 3. [5] S. 299, Syst. 3.

Wie jede ihrer großen Vorgängerinnen, so hat auch diese Oper ihren ganz bestimmten, eigenen Stil, der sich für Mozart ganz natürlich aus seiner Grundauffassung von seinem Stoffe ergab. Der Unterschied gegenüber jenen ist sogar noch erheblich größer als der zwischen Figaro und Don Giovanni. Denn Così fan tutte ist weit mehr ein Triumph des Musikers als des Charakteristikers Mozart. Der herben Sachlichkeit des Don Giovanni tritt hier ein wahres Schwelgen im rein Musikalischen mit all seinen sinnlichen Reizen gegenüber[1]. Es offenbart sich in der Bevorzugung der Tonmalerei so gut wie in der in allen Farben schillernden, klangschönen Instrumentation, für die der weiche Klarinettenklang besonders charakteristisch ist, und namentlich in der mit allen Reizen Mozartscher Anmut und Süßigkeit ausgestatteten Melodik. Sinnlich berückendere Liebesgesänge hat Mozart nicht zum zweiten Male geschrieben. Gewiß lauern dahinter nicht wie im Figaro und Don Giovanni die schicksalsschweren Urtriebe der menschlichen Seele, sie sind galante Lyrik und als solche stets an die Fessel der Gesellschaft gebunden. Aber innerhalb dieser Sphäre tragen sie doch den ganzen liebenswürdigen Schmelz dieser Rokokokunst an sich, und zwar ohne jede selbstgefällige Aufdringlichkeit. Das unterscheidet die Oper auch von der italienischen opera buffa, mit der sie sonst das Überwiegen des Musikalischen vor dem Psychologischen gemein hat. Ihre tollen, karikierenden Späße werden nur gestreift, statt dessen herrscht ein überlegener, weit aristokratischerer Humor, der auch in diesem Maskenspiel alle Vorgänge durch sich selbst wirken lassen will und auch im Unzulänglichen und Oberflächlichen noch das Menschliche zu erkennen und zu lieben versteht. So erschließt diese Oper eine Seite des Mozartschen Weltbildes, die wir unter keinen Umständen an ihm missen möchten. Wir haben allen Grund, uns vor dem Genius zu beugen, dessen Vielseitigkeit zwischen den hochragenden Stämmen des Don Giovanni und der Zauberflöte diesen duftigen Rosenbusch emporgezaubert hat.

Unter den Arien aus dieser Zeit ist die unbedeutendste „Schon lacht der holde Frühling" (K.-V. 580) für Josepha Hofer, allerdings nur im Partiturentwurf erhalten. Offenbar um der mäßigen musikalischen Begabung seiner Schwägerin willen hat Mozart hier nochmals auf die von ihm längst verlassene alte Dacapo-Arie zurück-

[1] Auch die Rücksichtnahme auf die Eigentümlichkeiten der Darsteller gehört hierher.

gegriffen und nur den Schluß des Dacapo variiert. Höher stehen die drei Einlagen für die Villeneuve (K.-V. 578, 582, 583)[1]. Die zweiteilige erste (Alma grande), von kräftigem Ausdruck, ohne erhebliche Ansprüche an Umfang und Geläufigkeit der Stimme, enthält in der Begleitung einige wirksame Ansätze zu imitatorischer Verarbeitung des Hauptthemas durch die Instrumente, die zweite (Chi sà, chi sà), ein einziger Andantesatz, ragt mehr durch schöne Bläserbehandlung als durch Tiefe des Ausdrucks hervor, die dritte endlich (Vado, ma dove?) bringt die seltene Folge eines raschen und eines langsamen Satzes. Das Andante, das sich schließlich aus dem Sturm des Allegros entwickelt, schwebt auf dem Mozartschen Menuettrhythmus 3/4  mit einer Kantilene heran, die in ihrem weichen Wohllaut an Così fan tutte gemahnt, ebenso verrät die Instrumentation dieselbe Meisterhand.

[1] K.-V. 578 wurde in einer Abschrift, die wahrscheinlich aus Mozarts Nachlaß herrührt, in C. Andrés Besitz 1865 von O. Jahn entdeckt. Mehrere Worte auf dem Titel stammen von Nissens Hand.

Gehäufte Not und Arbeit

Die Thronbesteigung Kaiser Leopolds II., der am 13. März 1790 in Wien eintraf, schien für die Pflege der Musik und der Oper nicht viel Gutes zu versprechen. Der neue Herr galt für keinen besonderen Freund und Kenner der Musik. Jedenfalls hörte unter ihm jener persönliche Zug auf, den Joseph II. dem Wiener Musikleben aufgedrückt hatte. Bewußt oder unbewußt führte er auch auf künstlerischem Gebiete eine scharfe Reaktion herbei: die alten Lieblinge der Fürstenhöfe, Ballett und opera seria, kamen wieder in Aufnahme. Es hieß, ein neues Opernhaus solle erbaut werden, dessen Logen gleich auch zum Kartenspiel eingerichtet werden sollten[1]; Salieri sei aus Unzufriedenheit darüber entschlossen, seinen Abschied zu nehmen, und werde durch Cimarosa ersetzt werden[2]. Zunächst zeigte Leopold II. überhaupt keine Teilnahme für Oper und Musik: noch im Juli 1790 hatte er weder das Theater besucht noch Konzerte bei sich veranstaltet. Nur seine Gemahlin, die Kaiserin Louise, sah man in der Oper, sie schien auch Verständnis dafür zu haben, aber von der Wiener Musik wenig befriedigt zu sein. Auch die Prinzen erhielten Musikunterricht[3]. Allmählich trat der Kaiser jedoch aus seiner Zurückhaltung heraus, und gerade die Günstlinge Josephs II. bekamen den Umschwung zuerst zu spüren. Am 25. Januar 1791 erhielt Graf Rosenberg seine Entlassung und wurde durch den Grafen Ugarte ersetzt[4], dasselbe Schicksal traf die Ferraresi und da Ponte, der die Thronbesteigung des Kaisers noch mit gewohntem Pathos verherrlicht hatte[5]. Salieri, dem

---

[1] Auch das war alter italienischer Brauch, vgl. den drastischen Bericht von de Brosses, Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740, 2. A. Paris 1858, II 357: »Les échecs sont inventés à merveille pour remplir la vide de ces longs récitatifs et la musique pour interrompre la trop grande assiduité aux échecs.«
[2] Mus. Wochenbl. S. 15. Lange, Selbstbiogr. S. 167. [3] Mus. Korresp. 1790, S. 30. [4] Wlassak, Chronik des Burgtheaters, S. 67. [5] Da Ponte, Mem. I 2, p. 114 f.

Leopold II. besonders ungnädig gesinnt war[1], wartete ein weiteres Vorgehen gar nicht ab, sondern zog sich freiwillig von der Leitung der Oper zurück; an seine Stelle trat Joseph Weigl, wie es hieß „um im Schüler den. Meister zu ehren"[2].

Mozart hatte gewiß nicht zu den Günstlingen der alten Regierung gehört. Er durfte im Amte bleiben. Das war aber auch alles, im übrigen kümmerte man sich noch weniger um ihn als früher und behandelte ihn mitunter mit offener Geringschätzung. Das zeigte sich gleich bei seinem unter Mitwirkung van Swietens unternommenen Versuch, die zweite Kapellmeisterstelle und den Klavierunterricht der Prinzen zu erhalten. Anfang April lebte er noch der besten Hoffnung, wie seine Worte an Puchberg zeigen[3]:

> Als ich letzthin von Ihnen nach Hause kam, fand ich beyliegendes Billett von B. Swieten. Sie werden so wie ich daraus sehen, daß ich nunmehro mehr Hoffnung habe als allzeit. Nun stehe ich vor der Pforte meines Glückes — verliere es auf ewig, wenn ich diesmal nicht Gebrauch davon machen kann. Meine gegenwärtigen Umstände sind aber — daß ich, bey allen meinen angenehmen Aussichten, ohne der Hilfe eines biederen Freundes, meine Hoffnung zu meinem ferneren Glücke ganz verlohren geben muß. Sie werden an mir die Zeit her immer etwas Trauriges bemerkt haben — und nur die zuvielen Gefälligkeiten, die Sie mir schon erwiesen haben, hießen mich schweigen: aber nur noch einmal und zum letzten Male, im allernotwendigsten Augenblicke, welcher mein ganzes ferneres Glück entscheidet, rufe ich Sie voll des Zutrauens in Ihre mir bewahrte Freundschaft und Bruderliebe an, mir nach Ihrer ganzen Möglichkeit beizustehen. Sie wissen, wie mir meine dermaligen Umstände, wenn sie kund würden, in meinem Gesuche bey Hofe schaden würden — wie nötig es ist daß dies ein Geheimnis bleibe, denn man urteilt bey Hofe nicht nach den Umständen, sondern leider blos nach dem Schein.

Im Mai ging er noch einen Schritt weiter und wandte sich an den Erzherzog Franz um seine „gnädigste Fürsprache"; nicht unwichtig ist dabei der Nachdruck, den er auf seine Tätigkeit für die Kirche legt[4], dadurch hoffte er sich ganz besonders empfehlen zu können, weil Salieri dieses Gebiet ganz vernachlässigt habe. Noch am 17. Mai ist er voll guter Hoffnung, da der Kaiser seine Bittschrift zurück-

---

[1] Nach da Ponte II 135 nannte er ihn einen egoista insupportabile che non vorrebbe che piacessero nel mio teatro che le sue opere e la sua bella; egli non è solo nemico vostro, ma lo è di tutti i maestri di cappella, di tutte le cantanti. [2] Mosel, Salieri S. 138. Mus. Wochenbl. S. 62. [3] B II 311, vgl. Spitta a. a. O. S. 419. [4] B II 315. S. Beil. I 12.

behalten habe[1]. Aber dann hören wir nichts mehr von der Sache, und Mozart war wieder um eine Enttäuschung reicher. Ganz übergangen wurde er ferner bei der Anwesenheit des Königs Ferdinand und der Königin Caroline von Neapel, die nach Wien gekommen waren (14. September), um die Doppelhochzeit ihrer Töchter Maria Theresia und Louise mit den Erzherzögen Franz und Ferdinand zu feiern (19. September). Der König, der außer für die Jagd[2] nur für die Musik noch einigen Sinn hatte und selbst die Leier spielte, bekam am 15. September als neue Oper Weigls Caffetiera bizzarra zu hören[3]; am 21. September erschien der Kaiser zum ersten Male mit ihm im Theater in Salieris Axur. Zur Feier der Vermählung selbst aber fand während der offenen Tafel im großen Redoutensaale auf der Galerie ein Konzert unter Salieris Leitung statt, worin die Cavalieri und Calvesi sowie die Gebrüder Stadler mitwirkten. Auch wurde eine Sinfonie von Haydn aufgeführt, die der König auswendig kannte und laut mitsang. Haydn wurde ihm vorgestellt, von ihm nach Neapel eingeladen und mit Aufträgen beehrt[4]. Von Mozart war überhaupt nicht die Rede: er wurde nicht einmal aufgefordert, vor dem König zu spielen, was ihn tief kränkte[5].

So wurde seine Lage immer trauriger. Die Kränklichkeit seiner Frau hielt an und machte im Sommer 1790 eine Kur in Baden bei Wien notwendig. Auch mit seinem Unterricht hatte er wenig Erfolg: im Mai 1790 hatte er nur zwei Schüler und mußte seine Freunde bitten, ihm behilflich zu sein, daß er es auf acht bringen könne. Der treue Puchberg half aus, wo er nur immer konnte, vermochte es aber doch nicht zu verhindern, daß Mozart in demselben Mai Wucherern in die Hände fiel und dadurch seine Lage noch mehr zerrüttete[6]. Auch die beiden neuen Quartette für Friedrich Wilhelm II., die im Mai und Juni entstanden (in B- und Fdur, K.-V. 589, 590, S. XIV. 22, 23), mußte er „für ein Spottgeld hergeben, nur um Geld in die Hände zu bekommen“[7]. Sie waren außer der Bearbeitung von Händels Cäcilienode und Alexanderfest die einzigen Arbeiten, die sein Verzeichnis aus dem Jahre 1790 zwischen Così fan tutte und dem Dezember aufführt. Zu allem hin begann er selbst auch noch zu kränkeln und klagte im April und Mai über starke Kopf- und Zahnschmerzen. Dann ging es ihm

[1] B II 315. [2] Wiener Ztg. 1791, Nr. 29. [3] Ebda. 1790, Nr. 75, Anh. [4] Pohl, Haydn II 245. [5] B II 324. [6] I 1026. [7] B II 315.

wieder besser; im Juni dirigierte er eine Aufführung von Così fan tutte. Aber schon am 14. August schreibt er an Puchberg[1]:

So leidentlich als es mir gestern war, so schlecht geht es mir heute; ich habe die ganze Nacht nicht schlafen können vor Schmerzen: ich muß mich gestern von vielem Gehen erhitzt und dann unwissend erkältiget haben; stellen Sie sich meine Lage vor, krank und voll Kummer und Sorge — eine solche Lage verhindert auch die Genesung um ein merkliches. In 8 oder 14 Tagen wird mir geholfen werden — sicher — aber gegenwärtig habe ich Mängel. Könnten Sie mir denn nicht mit einer Kleinigkeit an die Hand gehen? — mir wäre für den Augenblick mit allem geholfen.

Kaum genesen faßte er in seiner Not den Plan zu einer neuen Kunstreise. Am 9. Oktober 1790 sollte die Kaiserkrönung Leopolds II. zu Frankfurt stattfinden. Salieri als Hofkapellmeister, Ign. Umlauf als Substitut und fünfzehn Kammermusiker wurden, als zum Gefolge des Kaisers gehörig, dorthin vorausgeschickt. Mozart ging auch diesmal leer aus. So beschloß er, allein hinzureisen, in der Hoffnung, bei dem Feste ebenfalls auf seine Kosten zu kommen. Sein Silberzeug mußte er zuvor freilich versetzen[2], um das Reisegeld zu erhalten. Am 23. September reiste er mit seinem Schwager, dem Violinisten Franz Hofer[3], den er gleichfalls an den erhofften Einnahmen teilnehmen lassen wollte, im eigenen Wagen ab und kam am 28. in Frankfurt an, wo die Beiden wegen der Überfüllung mit Fremden nur mit Mühe unterkamen[4]. Über die Reise schreibt er Konstanze[5]:

In Regensburg speisten wir prächtig zu Mittag, hatten eine göttliche Tafelmusik, eine Englische Bewirtung und einen herrlichen Mosler-Wein. Zu Nürnberg haben wir gefrühstückt — eine häßliche Stadt. Zu Würzburg haben wir unsern theuern Magen mit Kaffee gestärkt, eine schöne, prächtige Stadt — die Zehrung war überall leidentlich — nur 2 und $^1/_2$ Post von hier in Aschaffenburg beliebte uns der Hr. Wirth erbärmlich zu schmieren. — Ich warte mit Sehnsucht auf Nachricht von Dir, von Deiner

[1] B II 316. [2] I 1025. [3] Über Franz de Paula Hofer vgl. E. Blümml, MM II 17. [4] Ihr erstes Quartier war in einem Gasthof in Sachsenhausen, dann zogen sie in ein Zimmer in der (nicht mehr vorhandenen) Adlerapotheke an der Tönges- und Hasengasse. Dort wohnte auch der Theaterdirektor Böhm (I 761), dessen Truppe seit 1780 in Frankfurt spielte. Er hat am 12. Oktober 1790, zwei Tage vor Mozarts Konzert, die Entführung und am 22. die verstellte Gärtnerin aufgeführt. Vgl. E. Mentzel, Frankf. Generalanzeiger vom 15. und 16. Oktober 1890. Auch in der Frau des Schauspielers Porsch vom Frankfurter Nationaltheater traf Mozart daselbst eine alte Bekannte vom „Auge Gottes" in Wien her. [5] B II 317 f.

Gesundheit, von unseren Umständen etc. — nun bin ich fest entschlossen meine Sachen hier so gut als möglich zu machen und freue mich dann herzlich wieder zu Dir. Welch herrliches Leben wollen wir führen, ich will arbeiten — so arbeiten — um damit ich durch unvermuthete Zufälle nicht wieder in eine so fatale Lage komme.

Meine Liebe (schreibt er am 30. September weiter), ich werde zweifelsohne gewiß etwas hier machen, so groß aber wie Du und verschiedene Freunde es sich vorstellen, wird es sicherlich nicht seyn. Bekannt und angesehen bin ich hier genug, das ist gewiß. Nun, wir wollen sehen. — — — Ich freue mich wie ein Kind wieder zu Dir zurück — wenn die Leute in mein Herz sehen könnten, so müßte ich mich fast schämen — es ist alles kalt für mich — eiskalt. Ja, wenn Du bey mir wärest, da würde ich vielleicht an dem artigen Betragen der Leute gegen mich mehr Vergnügen finden — so ist es aber so leer. Adieu, Liebe ...

Zunächst lebte Mozart in Frankfurt „ganz retiré" und arbeitete. Abends besuchte er das Theater, wo er verschiedene Bekannte traf, so den Hornisten Franz Lange und den „alten Wendling mit seiner Dorothé" aus Mannheim. Mit ziemlicher Unlust arbeitete er in jenen Tagen an einem „Adagio für den Uhrmacher", er hoffte es erzwingen zu können, aber vergebens. „Ja wenn es eine große Uhr wäre und das Ding wie eine Orgel lautete, da würde es mich freuen; so aber besteht das Werk aus lauter kleinen Pfeifchen, welche hoch und mir zu kindisch lauten[1]." Tatsächlich ist das Stück erst im Dezember fertig geworden (K.-V. 594).

Das ruhige Leben dauerte indessen nicht lange. Am 5. Oktober plante die kurmainzische Schauspielergesellschaft eine Aufführung des Don Giovanni, die freilich nicht zustande kam[2]. Aber auch sonst wollte man Mozart „überall haben", und er mußte sich's gefallen lassen, sowenig es ihm behagte, sich „überall so begucken zu lassen"; stand doch seine Akademie vor der Türe. Zum Teil war er recht enttäuscht: „es ist alles Prallerey, was man von den Reichsstädten macht — die Leute sind hier noch mehr Pfenningfuchser als in Wien"[3]. Nur der Gräfin Hatzfeld und dem Schweitzerschen Hause glaubte er es zu verdanken, wenn sein Konzert Erfolg haben sollte[4]. Auch verkehrte er in dem auf der Zeil gegenüber dem Gast-

[1] B II 319. [2] Vgl. E. Mentzel in der Wochenschrift Die kleine Chronik, Frankfurt 1887, Nr. 22 ff. S. o. S. 429. [3] B II 321. [4] Die Gräfin lebte in Heddernheim bei Frankfurt. Das Schweitzersche Haus ist vermutlich das des Bankiers und Geheimrats Franz Maria Schweitzer, des Gatten der Paula Maria Allessina, der 1766 nach Frankfurt gekommen war. Zwischen diesem und

hof zum Römischen Kaiser gelegenen Hause des Arztes Dr. Joh. Friedr. Wilhelm Dietz, der zum Direktor des Stadttheaters, Hofrat Tabor, enge Beziehungen unterhielt und gegen Künstler große Gastfreundschaft übte. Mozart hat in diesem Hause viel verkehrt und auch musiziert[1].

Nach Ablauf der Krönungsfeier, am 15. Oktober, fand sein Konzert im Stadttheater statt. Er berichtet darüber[2]:

Heut ·11 Uhr war meine Academie, welche von Seiten der Ehre herrlich, aber in Betreff des Geldes mager ausgefallen ist. Es war zum Unglück ein groß Dejeuné bei einem Fürsten und großes Manöver von den hessischen Truppen, so war aber alle Tage meines Hierseyns immer Verhinderung. Die — — — kannst Du Dir nicht vorstellen — ich war aber ohngeacht diesem allem so gut aufgelegt, und gefiel so sehr, daß man mich beschwor, noch eine Academie künftigen Sonntag zu geben. — Montag reise ich dann ab[3].

Das Programm des Konzerts enthielt nur Mozartsche Kompositionen; er spielte höchstwahrscheinlich die beiden Klavierkonzerte in F- und Ddur (K.-V. 459 und 537)[4]. Als Sängerin trat Margarethe Schick geb. Hamel auf, die Mozart durch ihre Leistung zu dem begeisterten Wort hingerissen haben soll: „Nun will ich nicht weiter singen hören[5].“ Sonst wird noch erzählt, daß er mit dem alten Beecké[6], den er hier wieder traf, ein vierhändiges Klavierkonzert[7] und mit seinem Schwager Hofer ein Duo concertante für Klavier und Violine spielte. Der Kontrabassist Ludwig, der bei dem Konzert mitwirkte, wußte zu erzählen, wie der kleine, sehr leben-

---

dem Dietzschen Hause bestanden enge Beziehungen. Deiters (J II[4] 548) weist auch auf den Senator und Schöffen Friedrich Karl Schweizer, Göthes Jugendfreund, hin. Vgl. Löper, Zu Göthes Dichtung und Wahrheit III 382. [1] Vgl. Dr. Al. Dietz, Der Superintendent und erste Hofprediger M. Joh. Hektor Dietz, seine Vorfahren und Nachkommen. Ein Familienbuch. S. 110 [D.]. Die Briefe und Notenautographe Mozarts aus dem Besitz der Familie sind leider verschollen. [2] Rats- und Schöffenratsprotokoll der Reichsstadt Frankfurt zur Wahl und Krönung des Kaisers Leopold, S. 400: „Mittwoch 13. Oktober 1790. Als vorkame, daß der Kayserl. Conzert-Meister Mozart um die Erlaubniß nachsuchte, Morgen Vormittag im Stadtschauspielhaus ein Concert geben zu dörfen: solle man ohne Consequenz auf andere Fälle hierunter willfahren.“ Das Konzert fand nach dem Theaterzettel und B II 322 am 15., nicht am 14. Oktober statt. [3] Das zweite Konzert fand nicht statt; an jenem Sonntag war Mozart bereits in Mainz (B II 323). [4] Vgl. oben S. 202. [5] Lewezow, Leben und Kunst der Frau Schick, S. 14 f. Sie war die Frau des Mainzer Hofkapellmeisters und sang Blondchen, Susanne und Zerline, vgl. Mentzel a. a. O. [6] I 546 f. [7] Lipowsky, Baier. Musiklex. S. 16.

dige und bewegliche Meister bei der Probe öfters von dem Flügel auf der Bühne über den Souffleurkasten hinweg ins Orchester gesprungen und nach einer sehr lebhaften Unterhaltung mit den Musikern ebenso rasch wieder auf die Bühne geklettert sei. Mit dem Konzertmeister Hoffmann soll er sich näher befreundet und gewöhnlich des Abends mit ihm und anderen die Weinwirtschaft von Kran (in der Bleidenstraße, der kl. Sandgasse gegenüber) besucht haben. Hesse berichtet[1], er habe in Frankfurt einen alten früheren Organisten der Katharinenkirche kennen gelernt, der 1790 als Knabe der Schüler seines Amtsvorgängers gewesen war; dieser erzählte:

Eines Sonntags nach beendigtem Gottesdienste kommt Mozart auf das Orgelchor zu St. Katharina und bittet sich's bei dem alten Organisten aus, etwas auf der Orgel spielen zu dürfen. Er setzt sich auf die Bank und folgt dem kühnen Fluge seiner Phantasie, als ihn plötzlich der alte Organist in der unhöflichsten Weise von der Orgelbank stößt und zu dem Schüler sagt: merke dir diese letzte Modulation, welche Herr Mozart gemacht; das will ein berühmter Mann sein, und macht so grobe Verstöße gegen den reinen Satz?

Der Schüler hatte sich die Modulation gemerkt, und Hesse fand sie schön und nicht einmal ungewöhnlich.

Von Frankfurt aus besuchte Mozart auch Offenbach, wo er mit der Familie André in persönlichen Verkehr trat. Es darf vermutet werden, daß er wiederholt dort war,

das eine Mal aber, von welchem es konstatirt, und das hier gemeint ist, hatte es sich also gefügt, daß Mozart bei einem solchen Besuche allda eine heitere, ungezwungene Tanzgesellschaft antraf, und da an Tänzerinnen Mangel war, rasch entschlossen sich die schönste Falzerin der André'schen Notendruckerei engagirte, und mit dieser seinen Tanz machte. — — Diese „schönste Falzerin" aber rühmte sich ihr Lebenlang, daß der große Mozart sie einmal zum Tanze geholt habe, und durch ihre Tochter, welche später mit dem Einnehmer Becker am Kanalthor zu Hanau verheirathet war, kam die Sache wieder an den Tag[2].

Spätestens am 17. Oktober wurde die Rückreise über Mainz angetreten, wo Mozart vor dem Kurfürsten von Erthal spielte, aber nur „magere 15 Carolin" erhielt[3]. Hier soll Tischbein das be-

[1] Breslauer Ztg. 1855, Nr. 240, S. 1366. Nach E. Mentzel war Mozart auch in der Karmeliter- und Dreikönigskirche und hörte dort die Konzerte des Abtes Vogler (I 572 ff.). [2] Pirazzi, Bilder und Geschichten aus Offenbachs Vergangenheit, S. 188. [3] B II 323. Übertrieben ist Arentz' Mitteilung, Mozart habe „sehr oft" beim Kurfürsten gespielt. Vgl. Engl, Mozart, S. 45, 48 nach Andrés Mitteilung [D.].

kannte Porträt Mozarts gemalt haben, und zwar sogar für den Kurfürsten[1]; indessen liegen so gewichtige Gründe gegen die Identität dieses Bildes mit Mozart vor, daß diese Geschichte auf sich beruhen kann[2]; ebenso wie die angebliche Komposition der Arie Io ti lascio, die gar nicht von Mozart, sondern von Gottfried von Jacquin herrührt[3].

Bezüglich der Weiterreise schwankte Mozart zuerst zwischen Regensburg und Mannheim—München. Auch scheint ihn Konstanze wieder mit ihrer Eifersucht gequält zu haben, als sie von seinen vier Frankfurter Briefen längere Zeit keinen erhielt[4].

Dann glaubte ich zu bemerken, daß Du an meiner Accuratesse oder vielmehr an meinem Eifer zweifelst Dir zu schreiben, welches mich sehr schmerzet. Du sollst mich doch besser kennen — o Gott! liebe mich nur halb so wie ich Dich liebe, dann bin ich zufrieden.

P. S.[5] Als ich die vorige Seite schrieb, fiel mir auch manche Thräne aufs Papier, nun aber lustig — fange auf — es fliegen erstaunlich viele Busserl herum . . . was Teufel! . . . ich sehe auch eine Menge . . . ha! ha! . . . ich habe drei erwischt — die sind kostbar! —

Die Entscheidung fiel schließlich für Mannheim, wo er mehrere Tage mit den früheren Freunden, soweit er sie noch vorfand, alte Erinnerungen auffrischte. Am 24. Oktober besuchte er Schwetzingen, „um den Garten zu sehen", vor allem aber hielt ihn die Aufführung des Figaro an demselben Abend in Mannheim fest. Auch die Hauptprobe am 23. mußte er auf das Drängen des Personals mitmachen[6]. Der Schauspieler Backhaus notierte in seinem Tagebuch der Mannheimer Schaubühne: „Ich kam in große Verlegenheit mit Mozart. Ich sah ihn für einen kleinen Schneidergesellen an. Ich stand an der Thür, als wir Probe hielten. Er kam und fragte mich nach der Probe, ob man zuhören dürfe. Ich wies ihn ab. Sie werden doch dem Kapellmeister Mozart erlauben, zuzuhören? Jetzt kam ich erst recht in Verlegenheit[7]." Der ehemalige Hoforganist an der Trinitatiskirche Schultz erinnerte sich noch als Achtzigjähriger mit Freude

[1] André teilte unter Berufung auf den Musiker Haunz mit, daß der Kurfürst 1792 das Bild dem Hofmusiker Stutzl geschenkt habe. Engl S. 46. [2] Schurig, L. Mozart, Reiseaufzeichnungen 1920, S. 97. Mozart II 364. [3] S. o. S. 64. [4] B II 322. [5] Dieses Postskriptum gehört nicht, wie Jahn und Nohl annahmen, zu dem Brief vom 30. September (vgl. Deiters bei J II[4] 551), sondern wahrscheinlich zu dem verloren gegangenen Mainzer vom 17. Oktober. [6] B II 323 [7] Nohl, Musikal. Skizzenbuch, S. 190.

daran, wie Mozart, der bei seinem Vater verkehrte und mit ihm Orgel spielte, in der Probe des Figaro die langsamen Tempi des Kapellmeisters Fränzel rügte und lebhaftere angab[1]. Auch Hofrat André, der im Orchester mitgeigte, berichtet, er habe in der Probe klein und schmächtig ausgesehen, sei blaß von Gesichtsfarbe gewesen und habe hervorstechende Augen und eine große Nase gehabt[2].

In München, wo er am 29. Oktober ankam und bei seinem alten Freunde Albert, dem Weinwirt zum Schwarzen Adler in der Kaufinger Gasse[3], wohnte, wollte er nur einen Tag bleiben, wurde aber durch die Aufforderung des Kurfürsten zurückgehalten, in dem Konzert zu Ehren des Königs von Neapel zu spielen, der sich auf der Rückreise von Frankfurt zwei Tage in München aufhielt[4]. „Eine schöne Ehre für den Wiener Hof", schreibt er, „daß mich der König in fremden Landen hören muß." So konnte er sich auch den alten Münchner Freunden nach Herzenslust widmen[5]:

Daß ich mich mit Cannabichischen, la bonne Ramm, Marchand und Brochard gut unterhalten und recht viel von Dir meine Liebe gesprochen wird, kannst Du Dir wohl einbilden. — Ich freue mich auf Dich, denn ich habe viel mit Dir zu sprechen; ich habe im Sinne zu Ende künftigen Sommers diese Tour mit Dir, meine Liebe, zu machen, damit Du ein anderes Bad versuchst, dabey wird Dir auch die Unterhaltung, Motion und Luftveränderung gut thun, so wie es mir herrlich anschlägt. — — Verzeihe, wenn ich Dir nicht so viel schreibe, als ich gern möchte, Du kannst Dir aber nicht vorstellen wie das Gereiß um mich ist. — Nun muß ich zu Cannabich, denn es wird ein Concert probirt.

Nicht lange nach seiner Rückkehr kam Salomon aus London nach Wien und veranlaßte Haydn durch ein glänzendes Angebot, ihm dorthin zu folgen und für die Salomon-Konzerte eine Reihe von Kompositionen zu liefern[6]. Auch mit Mozart wurde vorläufig verabredet, daß er nach Haydns Rückkehr unter ähnlichen Bedingungen nach London kommen sollte. Kurz vorher war er schon durch O'Reilly, den Direktor der italienischen Oper in London, aufgefordert worden, dorthin zu kommen, bis Juni 1791 zu bleiben und wenigstens zwei

[1] Koffka, Iffland und Dalberg S. 185. Mit der Besetzung und Aufführung erklärte er sich sehr zufrieden. [2] Henkel, Der Klavierlehrer XIII 1. [3] Kurfürstl. gnädigst privil. Münchner Wochen- und Anzeigeblatt 1790, Nr. 44. [4] Nach derselben Zeitung 1790, Nr. 173—175 war bei der Ankunft des Königs am 4. November Hofgala und Hofakademie, am folgenden Tage Hofjagd und abends Lustspiel im Theater und Souper. [5] B II 324. [6] Pohl, Mozart und Haydn in London II 101 ff.

Opern zu schreiben, wofür er 300 Pfd. Sterling erhalten sollte[1]. Daß er dieser Einladung nicht sofort folgte, ist leicht erklärlich; im folgenden Jahre aber verhinderten ihn seine Prager und Wiener Arbeiten. Wir kennen den schweren Abschied bereits, den er damals von seinem einzigen Freunde Haydn nahm[2].

Sein Ziel, endlich einmal von Nahrungssorgen ungestört ganz der Arbeit leben zu können, hat er weder durch die Frankfurter Reise, noch durch seine anderen Finanzgeschäfte[3] erreicht. Aber sein künstlerisches Schaffen ließ sich auf die Dauer nicht einengen. Im Gegenteil, es nahm nach der Pause von 1790 gerade in den letzten zwölf Monaten seines Lebens noch einmal einen ungeahnten Aufschwung, als gälte es von der reichen Ernte vor Einbruch des Dunkels noch möglichst viel unter Dach zu bringen.

Den Beginn machte im Dezember 1790 das Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Cello in Ddur, dem am 12. April 1791 ein gleiches in Esdur folgte (K.-V. 593, 614, S. XIII. 7, 8). Beide sind, wie es in der Anzeige des Verlegers heißt „auf eine sehr tätige Aneiferung eines Musikfreundes" geschrieben[4], der ohne Zweifel mit diesem Auftrag Mozart in seiner bedrängten Lage beispringen wollte. Ob daneben auch noch Kammermusik für Bläser entstanden ist, steht

1 Der Brief O'Reillys vom 26. Oktober 1790 (Nottebohm S. 67) lautet: Par une personne attachée à S. A. R. le Prince de Galle j'apprends votre dessein de faire un voyage en Angleterre, et comme je souhaite de connoître personellement des gens à talent, et que je suis actuellement en état de contribuer à leurs avantages, je vous offre Monsieur la place de Compositeur ont eus (= entre eux) en Angleterre. Si vous êtes donc en état de Vous trouver à Londres envers la fin du mois de Decembre prochain 1790 pour y rester jusqu'à la fin de Juin 1791 et dans cet espace de tems de composer au moins deux Opéras ou sérieux ou comiques, selon le choix de Direction, je vous offre trois cents livres Sterling avec l'avantage d'écrire pour le concert de la profession ou toute autre salle de concert à l'exclusion seulement des autres Théatres. Si cette proposition peut vous être agréable et vous êtes en état de l'accepter faites moi la grâce de me donner une réponse à vue, et cette lettre vous servira pour un Contract. Ob und was Mozart antwortete, ist unbekannt. 2 S. o. S. 58.
3 Über diese enthalten die Briefe vom 28. und 30. September und 8. und 23. Oktober Andeutungen, die nicht völlig verständlich sind (B II 317, 318, 321, 323). Es handelt sich dabei um ein Geschäft mit Hoffmeister, der ihm eine größere Summe vorstrecken sollte, wogegen Mozart sich verpflichtete, für ihn zu schreiben. Vgl. I 1026. Diese Pläne wurden offenbar vor Puchberg geheim gehalten. 4 Wien. Ztg. 18. Mai 1793, S. 1462. Die Ausgabe von Artaria vermerkt zu K.-V. 614: composto per un Amatore Ongarese.

nicht fest, ist aber wahrscheinlich, obgleich sie Mozart in seinem Verzeichnis nicht aufführt. Die Sammelausgaben für Harmoniemusik aber, die Verleger wie Simrock und Breitkopf veranstalteten, mischen Originalkompositionen und Bearbeitungen bunt durcheinander, so daß es sehr schwer ist, das Ursprüngliche herauszustellen. Die neueste Forschung[1] rückt das kanonische Adagio in Fdur für zwei Bassetthörner und Fagott, sowie das Adagio in Fdur für zwei Klarinetten und drei Bassetthörner in diese Zeit herab (K.-V. 410, 411, S. X. 15, 16), worauf bei jenem die reife Satzkunst, bei diesem der ganze Ausdruck hinzudeuten scheint. Ebenso offen bleibt die Frage bei den fünf Divertimenti für zwei Klarinetten und Fagott (S. XXIV. 62, vgl. K.-V. 229 Anh.), bei denen die Echtheit zudem nicht dokumentarisch feststeht[2]. Daß sie von Mozart sind, scheint freilich zweifellos, nur die Zeitbestimmung macht Schwierigkeiten. Der Ansatz zwischen 1783—1785 scheint reichlich früh, namentlich im Hinblick auf die ganze Haltung und den fortgeschrittenen Satz der Menuette, der eher auf die Zeit des Don Giovanni und der drei großen Sinfonien hinweist. Andererseits ist es nicht ausgeschlossen, daß Stücke aus verschiedenen Zeiten hier vereinigt sind. Sicher gehört dagegen in diese Zeit (23. Mai) das Adagio und Rondo in Cmoll für Harmonika[3], Flöte, Oboe, Viola und Cello (K.-V. 617, S. X. 18) und wohl auch das kleine Adagio in Cdur für Harmonika (K.-V. 356, S. X. 17). Beide Stücke sind wohl für die blinde Harmonikavirtuosin Marianne Kirchgäßner (geb. 1770), eine Schülerin Schmittbauers[4], geschrieben, die bei ihrem Wiener Besuch 1791 Mozarts

---

[1] WSF II 421, wo übrigens das zweite Stück irrtümlich als in Bdur stehend angegeben ist. [2] Der Herausgeber E. Lewicki hat das Verdienst, den Satz von den höchst ungeschickten Hörnerzutaten gereinigt zu haben. Er vermutet in den Stücken Kompositionen für den Jacquinschen Kreis aus den Jahren 1783—1785. [3] Instrument aus abgestimmten Glasschalen, die mit der feuchten Fingerspitze gerieben wurden. B. Franklin befestigte 1762 sämtliche Schalen an einer gemeinsamen Achse, die durch ein Pedal in Umdrehung versetzt wurde. Schmittbauer erweiterte den Umfang auf c–f³ und dann auf c–c⁴. Vgl. Pohl, Zur Gesch. der Glasharmonika 1862. C. Sachs, Reallexikon d. Musikinstr. 1913, S. 159f. [4] Mus. Corr. 1790, S. 170f. 1791, S. 69. Sie kündigte an, daß sie am 19. Juni 1791 ein „ganz neues, überaus schönes Konzertantquintett mit blasenden Instrumenten, begleitet von Hr. Kapellmeister Mozart" spielen werde. Wiener Ztg. 1791, Nr. 66, Anh. Mus. Corr. 1792, S. 146. AMZ III 127f. Die Skizze eines weiteren Quintetts befindet sich im Salzburger Mozarteum (K.-V. 92, Anh.).

Teilnahme erregt hatte. Sie erntete mit der Mozartschen Komposition stets reichen Beifall[1].

Weitere Kuriositäten für die heutige Zeit sind die Kompositionen „für ein Orgelwerk in einer Uhr", das Adagio und Allegro in F, beendet im Dezember 1790[2] (K.-V. 594, S. XXIV. 27a, nur für vier Hände herausgegeben), die Phantasie in Fmoll vom 3. März 1791 (K.-V. 608, S. X. 19) und das Fdur-Andante (K.-V. 616, S. X. 20) vom 4. Mai 1791. Dieses letzte Stück ist, wie höchstwahrscheinlich auch die übrigen, im Auftrag des Grafen Deym (Pseudonym Müller) für das Müllersche Kunstkabinett auf dem Platz zum Stock im Eisen geschrieben[3]. Mit den späteren Übertragungen für Klavier hat Mozart nichts zu tun.

Am Anfang und am Ende dieser Periode steht je ein Konzert. Für sich selbst schrieb Mozart, offenbar zu einer Akademie[4], sein letztes Klavierkonzert in Bdur am 5. Jan. 1791 (K.-V. 595, S. XVI. 27) und zwischen dem 28. Sept. und 7. Okt. 1791 „für Herrn Stadler den Älteren"[5] das Adur-Konzert für Klarinette und Orchester (K.-V. 622, S. XII. 20). Daneben geht während des ganzen Zeitraums wieder eine emsige Tätigkeit für die Ballfestlichkeiten des Hofes in Form von Tänzen her (s. oben)[6].

Während die Klaviermusik nur noch durch einige Kleinigkeiten, wie das kleine Albumblatt für J. B. Cramer in Esdur (K.-V. 236, S. XXII. 15)[7], das Ddur-Menuett (K.-V. 355, S. XXII. 6)[8] und die Acht Variationen über Schikaneders Lied „Ein Weib ist das herrlichste Ding" (K.-V. 613, S. XXI. 15) vertreten ist, nimmt die Gesangsmusik, auch abgesehen von den beiden Opern und dem Requiem, einen breiteren Raum ein. Den Anfang machen die angeb-

---

1 In Berlin und Leipzig tadelte man ihre allzu virtuose Manier. Reichardt, Mus. Monatsschrift, S. 25, Berl. mus. Ztg. 1793, S. 150, AMZ II 254. 2 S. o. S. 688. 3 Wien. Ztg. 1791, Nr. 66, Anh. kündigte Müller an, es sei bei ihm zu sehen „das prächtige, dem großen Feldmarschall Laudon errichtete Mausolee. Dabei überrascht eine auserlesene Trauermusik von der Composition des berühmten Herrn Capellm. Mozart, die dem Gegenstand, für welchen sie gesetzet wurde, ganz angemessen ist". 4 Vielleicht für die des Klarinettisten Beer am 4. März, I 1019. 5 I 1033. 6 Auch die K.-V. 106 angeführten Kontertänze mit einer Ouvertüre fallen wohl ins Jahr 1790. Vgl. WSF II 422. 7 Czerny führt es unter dem Jahr 1790 an. 8 Das Stück kann nach seiner Harmonik unmöglich ins Jahr 1780 fallen, sondern trägt in seinem Stil alle Merkmale der letzten Periode an sich.

lich für eine Kinderzeitschrift bestimmten „Drei teutschen Lieder" (K.=V. 596—598, S. VII. 37—39) vom 14. Januar, darunter das bekannte „Komm lieber Mai" (K.=V. 596); am 8. März folgte die Baßarie mit obligatem Kontrabaß und Orchester Per questa bella mano, ein Gelegenheitsstück für Gerl, den Darsteller des Sarastro und den Kontrabaßvirtuosen Pischlberger (K.=V. 612, S. VI. 46), am 20. April der Schlußchor Viviamo felici für Sartis Gelosie villane (K.=V. 615, „für Dilettanti", unbekannt geblieben), im Juli die Ziegenhagensche Kantate (K.=V. 575)[1] und am 15. Nov. die „kleine Freimaurerkantate" (K.=V. 623)[2]. Noch wichtiger sind die geistlichen Kompositionen, die sich jetzt nach langer Pause wieder einstellen und im Requiem gipfeln.

Da ist zunächst der von Streichquartett und Orgel begleitete motettenhafte Chor Ave verum corpus (K.=V. 618, S. III. 31) vom 17. Juni 1791 zu nennen. Mozarts Frau hatte, wie wir wissen[3], im Sommer und Herbst 1790 in Baden die Kur gebraucht und ging im Sommer 1791, da sie sich bei vorgerückter Schwangerschaft sehr schlecht befand, mit ihrem Sohne Carl wieder dorthin. Dort hatte Mozart in dem Schullehrer und Regenschori Stoll einen eifrigen Verehrer gefunden, der ihm bei allerhand Besorgungen hilfreich zur Hand ging und 1791 für Konstanze eine kleine Wohnung bestellen sollte: „sie braucht nur 2 Zimmer oder ein Zimmer und ein Kabinettchen, das notwendigste aber ist, daß es zu ebener Erde seye"[4]. Auch Stoll mußte sich, wie alle Leute seinesgleichen, Mozarts übermütige Laune gefallen lassen. Gleich der erste Brief an ihn schließt mit den Worten: „Das ist der dümmste Brief, den ich in meinem Leben geschrieben habe, aber für Sie ist er just recht"[5], und der vom 12. Juli beginnt[6]:

Liebster Stoll!
Bester Knoll!
Größter Schroll!
Bist Sternvoll!
Gelt das Moll!
Tut Dir wohl!

---

[1] S. o. S. 78f. [2] S. o. S. 78. [3] S. o. S. 686. [4] Er zeigt da die Ankunft seiner Frau auf „Samstag oder längstens Montag" an; sein erster Brief war vom 5. Juni, einem Sonntag, also war Konstanze wohl am 4. angekommen. [5] B II 331. [6] B II 349.

Dafür half er ihm auch mit seinen Kirchenwerken aus und lieh ihm unter anderem seine Messen in B- und C dur (K.-V. 275, 317) zur Aufführung. Dabei kam es vor, daß die Solosopranistin sich Mozarts Anweisungen nicht fügen wollte. Er ersetzte sie kurzerhand durch seinen kleinen Liebling Antonia Huber, die 10—11jährige Tochter eines v. Doblhoffschen Beamten in Baden und Stolls Schwägerin. Nach einer Woche eifrigen Studiums mit ihr war er mit ihr so zufrieden, daß er ihr nach der Aufführung zurief: „Brav, Tonerl, recht brav", und ihr mit einem Kuß einen Dukaten gab. Ein anderes Mal sagte er zu ihr: „Tonerl, mach, daß du groß wirst, damit ich dich nach Wien mitnehmen kann"[1]. Ohne Zweifel hat Mozart bei einem Besuch in Baden auf Stolls Veranlassung auch das Ave verum komponiert, dem Texte nach vielleicht für den Fronleichnamstag[2].

Konstanzes Abwesenheit, die wahrscheinlich bis 11. Juli dauerte[3], hatte für Mozart ein ziemlich unruhiges und ungeordnetes Leben zur Folge, das aus seinen Briefen an sie sehr drastisch hervorgeht. Wir hören da von häuslichen und geschäftlichen Ereignissen, von Arbeiten, musikalischen Aufführungen, neuen und alten Bekannten, und überall blickt die zärtlichste Sorge um das Wohlergehen Konstanzes hindurch. Unter den Personen und Familien, mit denen er lebhaft verkehrte, treffen wir neben den alten Bekannten auch neue an, wie Montecuculi[4], die Familien von Schwingenschuh, Rehberg, Wildburg, mit denen die Beziehungen allerdings nur lose und oberflächlich waren. Wildburgs werden in Verbindung mit einem Kleide Konstanzes genannt[5], Rehbergs scheint er überhaupt nicht besonders geschätzt zu haben[6]; sie wohnten nahe bei seinem alten Freunde Leutgeb. Den Schwingenschuhs besorgte er einmal eine Loge im Theater[7] und warnt ein anderes Mal Konstanze, mit ihnen ohne ihn selbst „auf die Casino" zu gehen[8]. Den Mittag und Abend brachte er meist außer dem Hause, bei Freunden oder im Wirtshause zu; da er

1 Nach Tonerls Erzählung, der späteren Frau Haradauer in Graz. Wiener Fremdenbl. 1856, 22. Januar. Vgl. R. Lewicki, Ant. Haradauer, MM II 105 ff.
2 Ob die Hymne Adoramus te für 4 Singstimmen, Baß und Orgel (K.-V. 327, S. III. 30) auch in diese Zeit gehört (WSF II 424), scheint doch zweifelhaft.
3 Spitta, AMZ 1880, 403. Der Sohn Wolfgang wurde am 26. Juli in Wien geboren. 4 Wohl Markgraf Ludwig Franz Marchese di M., später Ordenskomthur der Malteser von Maidelberg in Österr.-Schlesien. Deiters bei J II[4] 557. Vielleicht war er Mozarts Schüler. 5 B II 334. 6 B II 336 f. 7 B II 333.
8 B II 337.

seinem Dienstmädchen, „der Lorl", das »consilium abeundi« hatte geben müssen, so kam es vor, daß er mitunter auch bei Freunden, z. B. bei Leutgeb, schlief[1]. Das alles wird Konstanze mit der gewohnten guten Laune und Herzlichkeit, bisweilen sogar auf französisch, mitgeteilt.

„Mit unbeschreiblichem Vergnügen", schreibt er am 7. Juni[2], „habe Dein letztes vom 6ten erhalten und daraus ersehen, daß Du wohl und gesund bist — recht gescheut — daß Du aussetzest. O Gott! wie hätte es mich gefreut, wenn Du mit den Wildburgischen zu mir gekommen wärest! — ich hatte genug mit mir zu streiten, daß ich Dich nicht herein zu fahren hieße — allein ich scheuete die Unkosten. Aber auf diese Art wäre es charmant gewesen. Morgen früh 5 Uhr fahren wir 3 Wagen voll weg — ich hoffe also zwischen 9 und 10 all das Vergnügen zu fühlen, was ein Mann, der seine Frau so liebt wie ich, nur immer fühlen kann[3].

Gestern speiste ich mit Süßmaiern bey der ungarischen Krone zu Mittag, weil ich noch um 1 Uhr in der Stadt zu thun hatte — S. früh speisen muß und die S., die mich gerne diese Tage einmal zu Mittage gehabt hätte, schon nach Schönbrunn engagirt war[4]. Heute weißt Du ohnehin, daß ich bei Schicaneder esse, weil Du auch darzu eingeladen warst. — Brief ist noch keiner von der Duschek da — werde aber heute noch nachfragen. — — —"

Der Brief ist wichtig, weil er zum ersten Male in diesen Tagen die bekannten Namen Süßmayers und Schikaneders nennt. Jener war, wie aus den Briefen ersichtlich ist, für ihn eine ähnliche Zielscheibe übermütiger Laune, wie etwa Leutgeb.

Wie am 8., so besuchte Mozart die Seinigen noch mehrere Male in Baden, zuletzt am 10. Juli, um sie wieder nach Wien abzuholen, er war verdrießlich, als ihm am 12. Juli die Gelegenheit des Besuches verloren ging, da das auf den 13. Juli angesetzte Konzert Marianne Kirchgäßners[5] unverhofft auf den 19. verschoben wurde. Er schrieb am 11. Juni[6]:

Criés avec moi contre mon mauvais sort! — Mad^selle^ Kirchgessner ne donne pas son Academie Lundi! — par consequent j'aurais pu vous posséder, ma chère, tout ce jour de Dimanche — mercredi je viendrai sûrement.

[1] B II 332. [2] B II 333 f. Die ungarische Krone ist ein Wirtshaus in der Himmelpfortgasse in Wien. [3] Er fuhr in Begleitung der Schwingenschuhs. Vgl. B II 332. Über seinen mehrfachen Aufenthalt in Baden vgl. H. Rollett, MM II 109 ff. [4] Nissen hat aus irgendwelchen Gründen die Namen durchstrichen. Hier könnte der Komponist B. Schack gemeint sein, dessen Frau, eine Altistin, die dritte Dame in der Zauberflöte sang. [5] S. o. S. 694. [6] B II 335.

Ich muß eilen, weil es schon $^3/_4$ auf 7 Uhr ist — und der Wagen geht um 7 Uhr — — Nimm Dich im Baad in acht daß Du nicht fallest, und bleibe nie allein — auch würde ich an Deiner Stelle einen Tag aussetzen, um das Ding nicht zu gähe anzupacken. Ich hoffe, es hat jemand diese Nacht bei Dir geschlafen. — Ich kann Dir nicht sagen, was ich darum geben würde, wenn ich anstatt hier zu sitzen bey Dir in Baaden wäre. — Aus lauter langer Weile habe ich heute von der Oper eine Arie componirt[1] — ich bin schon um halb 5 Uhr aufgestanden — — — Adieu — Liebe! — Heute speise ich bei Puchberg — ich küsse Dich 1000 mal und sage in Gedanken mit Dir: Tod und Verzweiflung war sein Lohn!

Die verdrießliche Stimmung nahm während des Tages noch zu.

„Warum", schreibt er am 12.[2], „habe ich denn gestern Abends keinen Brief bekommen? Damit ich länger des Baades wegen in Aengsten leben muß? — dieses und noch etwas verdarb mir den ganzen gestrigen Tag; — ich war Vormittag bei N. N. und er versprach mir Parole d'honneur zwischen 12 und 1 Uhr zu mir zu kommen, um alles in Ordnung zu bringen. Ich konnte also deßwegen nicht bey Puchberg speisen, sondern mußte warten, — ich wartete — es schlug halb 3 Uhr, — er kam nicht, ich schrieb also ein Billet und schickte das Mensch zu seinem Vater, — ich gieng unterdessen zur ungarischen Krone, weil es überall zu spät war — sogar da mußte ich alleine essen, weil die Gäste alle schon fort waren — in den Aengsten, die ich Deinetwegen hatte und dem Unwillen des N. N. wegen, kannst Du Dir mein Mittagessen vorstellen, — Für mich ist es gar nicht gut alleine zu seyn, wenn ich etwas im Kopf habe, — um halb 4 Uhr war ich schon wieder zu Hause — das Mensch war noch nicht zurück — ich wartete — wartete — um halb 7 Uhr kam sie mit einem Billet. — Warten ist gewiß allezeit unangenehm — aber noch viel unangenehmer wenn die Folge davon der Erwartung nicht entspricht — ich las lauter Entschuldigungen, daß er noch nichts bestimmtes hätte erfahren können, und lauter Betheuerungen, daß er mich gewiß nicht vergessen und ganz gewiß Wort halten würde, — ich gieng dann um mich aufzuheitern zum Kasperl in die neue Oper der Fagottist[3], die so viel Lärm macht — aber gar nichts daran ist. — Im Vorbeigehen sah ich nach ob nicht Löbel[4] im Kaffeehause sey — aber auch nicht. — Zu Nacht esse ich (um nur nicht allein zu seyn) wieder bey der Krone, — da hatte ich doch wenigstens Gelegenheit zu reden — gieng dann gleich zu Bette — um 5 Uhr früh war ich wieder auf — zog mich gleich an — gieng zu Montecuculi — diesen traf ich — dann zu N. N., der war aber schon ausgeflogen — mir ist nur leid daß ich unverrichteter Sache wegen Dir nicht heute früh schreiben konnte — ich hätte Dir gerne geschrieben!

[1] Die Zauberflöte, die auch im Folgenden zitiert wird. [2] B II 335 f.
[3] Kaspar, der Fagottist von Wenzel Müller, zum erstenmal am 8. Juni aufgeführt.
[4] Vielleicht Loibl, vgl. I 1027.

Nun gehe ich hinaus zu den Rehbergischen, zur großen Freundschaftstafel — hätte ich es nicht so feyerlich versprochen und wäre es nicht so äußerst unhöflich auszubleiben, so würde ich auch da nicht hinausgehen — doch was würde es mir auch nützen? — nun fahre ich auf Morgen weg von hier und zu Dir hinaus! — wenn nur meine Sachen in Ordnung wären! — wer wird nun anstatt meiner den N. N. stupfen? — wird er nicht gestupft, so wird er kalt — ich war nun alle Morgen bey ihm, sonst würde er nicht einmal das gethan haben. —"

Die Angelegenheit, die ihn in solche Unruhe versetzte, betraf offenbar wieder ein Darlehen, da er am 25. Juni Puchberg die Rückzahlung von 2000 fl. in Aussicht stellt[1]. Der Unbekannte scheint ihm auch weitere Hoffnung gemacht zu haben, wie er nach einem weiteren Besuch in Baden erfuhr, und nun kam die alte Laune wieder zum Vorschein.

Heute (schreibt er am 25. Juni[2]) machte ich dem N. N. eine Ueberraschung — ich gieng zuerst zu den Rehberg'schen — und da schickte die Frau eine Tochter hinauf, ihm zu melden, daß ein alter guter Bekannter aus Rom da sey — er wäre schon alle Häuser durchlaufen, und hätte ihn nicht finden können! — er schickte zurück ich möchte nur ein wenig warten, unterdessen legte sich der arme Mann an, wie an einem Sonntag. Das schönste Kleid und prächtig frisiert — Du kannst Dir vorstellen, wie wir ihn dann auslachten, ich muß halt immer einen Narren haben — ist es N. N. nicht, so ist es N. N. und Snai[3]. — — — Dem Süßmayer werde ich mündlich antworten — mir ist leid ums Papier. — — Morgen werde ich mit einer Kerze in der Hand in der Josephsstadt mit der Procession gehen! Snai! — Vergiß meine Ermahnungen wegen Morgen- und Abendluft — wegen zu langem Baaden nicht — an Graf und Gräfin Wagensperg meine Empfehlung. — —

Ende des Monats Juni war er wieder in Baden; im Juli aber wird der Briefwechsel mit Konstanze besonders lebhaft, so daß wir fast von jedem Tage einen Brief haben. Seine größte Sorge war, Konstanze könnte sich bei ihrem Zustande durch allzu häufiges und langes Baden Schaden tun. Daneben erfahren wir auch einiges über den Fortgang der Arbeit an der Zauberflöte. So läßt er am 2. Juli Süßmayer, dem „dalketen Buben", sagen, er solle ihm vom ersten Akt, von der Introduktion an bis zum Finale seinen Spart schicken, damit er instrumentieren könne[4]. Auch von dem Gelingen jenes Geschäfts hofft er das Beste (3. Juli), speist bei Puchberg und Schika-

[1] B II 340. [2] B II 338, vgl. das vorhergehende undatierte Billett. N. N. ist in diesem Fall wohl Leutgeb, mit dem Mozart 1773 in Italien zusammengetroffen war (B I 40). [3] Wohl Süßmayer. [4] B II 341.

neder „mit dem Obristlieutenant, der auch in Antoni Baad ist“[1], und schickt seiner Frau Geld zur Bezahlung des Bades, zuerst 3, dann 25 fl. (4. und 5. Juli)[2]. An diesem Tage ließ er noch einen längeren Brief folgen, der seiner Sehnsucht nach Ruhe und nach der Gegenwart seiner Frau einen warmen Ausdruck verleiht[3]:

Ich hoffe Dich Samstag [den 9. Juli] umarmen zu können, vielleicht eher, sobald mein Geschäft zu Ende ist, so bin ich bey Dir — denn ich habe mir vorgenommen, in Deinen Armen auszuruhen; — ich werd' es auch brauchen — denn die innerliche Sorge, Bekümmerniß und das damit verbundene Laufen mattet einen doch ein wenig ab. Das letzte Paquet habe auch richtig erhalten und danke Dir dafür! — Ich bin so froh, daß Du nicht mehr badest, daß ich es Dir nicht sagen kann — mit einem Wort mir fehlt nichts als — Deine Gegenwart — ich meine ich kann es nicht erwarten; ich könnte freylich Dich nun ganz hereinlassen, wenn meine Sache zu Ende ist — allein — ich wünschte doch noch ein paar schöne Tage bei Dir in Baaden zu verleben. — N. N. ist nun bey mir und sagt ich soll es mit Dir so machen — er hat einen gusto auf Dich, und glaubt fest, Du müßtest es spühren.

Was macht denn mein zweiter Narr? — mir thut unter den 2 Narren die Wahl wehe! — als ich gestern Abends zur Krone kam, so fand ich den englischen Lord ganz abgemattet da liegen, weil er noch immer auf den Snai wartet. — Heute, als ich zum Wezlar ging, sah ich ein paar Ochsen an einen Wagen gespannt, und als sie zu ziehen anfiengen, machten es die Ochsen mit dem Kopf accurat so, wie unser närrischer N. N. — Snai! — — — — Der Carl soll sich gut aufführen, so werd ich vielleicht seinen Brief beantworten.

Auch am 6. Juli ist das rätselhafte Geschäft noch nicht abgeschlossen[4].

Eben jezt wird Blanchard entweder steigen — oder die Wiener zum 3ten male foppen. Die Historie mit Blanchard ist mir heute gar nicht lieb — sie bringt mich um den Schluß meines Geschäftes — N. N. versprach mir, bevor er hinausführe, zu mir zu kommen, — kam aber nicht, — vielleicht kömmt er wenn der Spaß vorbey ist, — ich warte bis 2 Uhr, dann werf ich ein Bissen Essen hinein — und suche ihn aller Orten auf. — Uns ist ein nicht gar angenehmes Leben. — Gedult! es wird sich schon bessern, ich ruhe dann in Deinen Armen aus! Ich danke Dir für Deinen Rath, mich nicht ganz auf N. N. zu verlassen, aber in dergleichen Fällen muß man nur mit einem zu thun haben — wendet man sich an zwei oder drei — und das Geschäft geht überall — so erscheint man bey den

[1] B II 342 f. [2] B II 343. [3] B II 344 f. [4] B II 345 f. Am 6. Juli stieg der Luftschiffer **Blanchard** mit seiner Montgolfière im Prater auf und kam bei Groß-Enzersdorf nieder. Wiener Ztg. 1791, Nr. 55.

andern, wo man es dann nicht annehmen kann, als ein Narr oder unverläßlicher Mann. —

Nun kannst Du mir aber kein größeres Vergnügen machen, als wenn Du vergnügt und lustig bist — denn wenn ich nur gewiß weiß, daß Dir nichts abgeht — dann ist mir alle meine Mühe lieb und angenehm, — denn die fataleste und verdrehteste Lage, in der ich mich immer befinden könnte, wird mir zur Kleinigkeit, wenn ich nur weiß, daß Du gesund und lustig bist — und nun lebe recht wohl — benutze Deinen Tischnarren — denkt und redet oft von mir — liebe mich ewig wie ich Dich liebe, und sey ewig meine Stanzi Marini, wie ich ewig sein werde

Dein
Stu! Knaller paller
Schnip — schnap — schnur
Schnepeperl —
Snai! —

Gieb dem N. N. eine Ohrfeige, und sag Du hättest eine Fliege todt schlagen müssen, die ich sitzen gesehen hätte! adieu — paß auf — fang auf — br — br — br 3 Busserln, zuckersüße fliegen daher!

Am 7. Juli[1] berichtet er von der großen Mühe, die es ihm mache, „den N. N. nicht echappieren zu lassen"; alle Tage früh um sieben Uhr sei er schon bei ihm. Dann kommt er wieder auf Blanchard zu sprechen, den er nicht besucht habe, neckt seinen „Sauermayer" ein wenig und fährt dann fort:

Nun wünsche ich nichts mehr, als daß meine Sachen schon in Ordnung wären, nur um wieder bey Dir zu seyn, Du kannst nicht glauben, wie mir die ganze Zeit her die Zeit lang um Dich war! — ich kann Dir meine Empfindung nicht erklären, es ist eine gewisse Leere — die mir halt wehe thut, — ein gewisses Sehnen, welches nie befriediget wird, folglich nie aufhört — immer fortdauert, ja von Tag zu Tag wächst; — wenn ich denke wie lustig und kindisch wir in Baaden beysammen waren — und welch traurige, langweilige Stunden ich hier verlebe — es freuet mich auch meine Arbeit nicht, weil, gewohnt bisweilen auszusetzen und mit Dir ein paar Worte zu sprechen, dieses Vergnügen nun leider eine Unmöglichkeit ist — gehe ich ans Klavier und singe etwas aus der Oper[2], so muß ich gleich aufhören — es macht mir zu viel Empfindung — Basta! — wenn diese Stunde meine Sache zu Ende ist, so bin ich schon die andere Stunde nicht mehr hier. — —

Der letzte Brief vom 8. Juli gibt der Wiedersehensfreude humorvollen Ausdruck, wenn die Besorgnis wegen des Geschäftes auch noch hindurchklingt[3].

[1] B II 346 f. [2] Die Zauberflöte. [3] B II 348.

Deinen Brief vom 7ten sammt Quittung über die richtige Bezahlung, habe richtig erhalten; nur hätte ich zu Deinem Besten gewunschen, daß Du einen Zeugen mit hättest unterschreiben lassen, — denn wenn N. N. nicht ehrlich seyn will, so kann er Dir heute oder Morgen noch in Betreff der Aechtheit und des Gewichtes einige Angelegenheit machen; — da blos Ohrfeige steht, so kan er Dir unvermutet eine gerichtliche Forderung über eine derbe oder tüchtige oder gar aggio Ohrfeige überschicken — was willst Du dann machen? Da soll dann augenblicklich bezahlt werden, wenn man oft nicht kann! Mein Rath wäre Dich mit Deinem Gegner gütlich zu vergleichen und ihm lieber ein paar derbe 3 tüchtige und 1 aggio Ohrfeige zu geben, auch mehrere noch, so im Falle er nicht zufrieden sein sollte, denn ich sage, mit Gutem läßt sich alles richten, ein großmüthig und sanftmüthiges Betragen hat schon öfters die ärgsten Feinde versöhnt. — —

Liebstes Weibchen ich hoffe Du wirst mein gestriges Schreiben richtig erhalten haben; nun kommt die Zeit, die glückliche Zeit unseres Wiedersehens immer näher, habe Geduld, nur muntre Dich soviel möglich auf. Du hast mich durch Dein gestriges Schreiben ganz niedergeschlagen, sodaß ich fast wieder den Entschluß faßte, unverrichteter Sache hinaus zu fahren, und was hätten wir dann davon? — daß ich gleich wieder herein müßte oder daß ich anstatt vergnügt, in Ängsten leben müßte; in ein paar Tagen muß die Geschichte ein Ende nehmen — Z.[1] hat es mir zu ernstlich und feyerlich versprochen — dann bin ich gleich bey Dir. Wenn Du aber willst, so schicke ich Dir das benöthigte Geld, Du zahlst alles und kommst herein! — mir ist es gewis recht; — nur finde ich daß Baaden in dieser schönen Zeit noch sehr angenehm für Dich seyn kann und nützlich für Deine Gesundheit, die prächtigen Spaziergänge betreffend. — Dieses mußt Du am besten fühlen; — findest Du daß Dir die Luft und Comotion gut anschlägt, so bleibe noch — ich komme dann Dich abzuholen, oder Dir zu gefallen noch etliche Tage zu bleiben — oder wie gesagt wenn Du willst, so kommst Du morgen herein; schreibe es mir aufrichtig. — Nun lebe recht wohl, liebste Stanzi Marini! — Ich küsse Dich millionenmal und bin ewig Dein Mozart.

Schließlich ist er seiner ursprünglichen Absicht gemäß am 9. nach Baden gegangen, hat dort am 10. seine B dur-Messe aufgeführt und ist am 11. mit den Seinigen nach Wien zurückgekehrt[2].

Die Briefe erwähnen bereits öfters Schikaneder und die Zauberflöte. Auch die obengenannte Kontrabaßarie weist auf diesen Kreis hin, denn Pischlberger sowie Franz Gerl und dessen Frau, geb. Reisinger gehörten der Schikanederschen Gesellschaft an. Frau Gerl soll übrigens nach zeitgenössischen Berichten durch ihre Reize Mozart

[1] Der Buchstabe ist unsicher; die Abschrift bei Breitkopf & Härtel hat B. (Bridi? Bauernfeind?). [2] Mit ziemlicher Sicherheit weist dies Spitta a. a. O. S. 403 nach.

völlig in ihre Netze gezogen haben. Jedenfalls bestand zwischen ihm und dem Unternehmen Schikaneders ein lebhafterer Verkehr, der auch für seine Kunst folgenschwer werden sollte.

Joh. Emanuel Schikaneder[1] ist im Jahre 1751 zu Regensburg in den dürftigsten Verhältnissen geboren. Als Jüngling schlug er sich als vagierender Musikant („Lyrant") durch die Welt, trat dann 1773 einer wandernden Schauspielertruppe, wahrscheinlich der Schopfschen, bei, deren Vorstellungen er in Augsburg angewohnt hatte, und wirkte hier nicht bloß als Schauspieler, sondern auch als Sänger und bald als Regisseur mit. 1776 heiratete er seine Kollegin Eleonore Ardtin (Artim) und trat mit ihr zur Moserschen Truppe über, deren Direktion er 1778 übernahm. Damit begann ein ebenso bewegtes wie ruhmreiches Wanderleben, das ihn in den nächsten zehn Jahren nach Schwaben, Bayern, Steiermark, Kärnten, Krain und auch zweimal nach Wien führte. Seine Truppe gehörte damals mit Recht zu den angesehensten in ganz Deutschland, denn sie brachte stets Shakespeare — Schikaneder selbst war ein viel gerühmter Hamlet —, Lessing und Göthes und Schillers erste Dramen, in der Oper aber Gluck, Mozart, Haydn und zahlreiche deutsche Singspiele. Außerdem entfaltete Schikaneder eine reiche Tätigkeit als Dichter und Bearbeiter und legte gerade dabei eine fast unglaubliche, allerdings in ihren Mitteln wenig wählerische Erfindungsgabe an den Tag, wenn es galt, auf das große Publikum zu wirken. So ließ er in Salzburg, wo er mit seiner Truppe vom 17. Sept. 1780 bis Fasten 1781 gastierte[2], in einer Aufführung von Törrings „Agnes Bernauerin" zum allgemeinen Jubel nicht die unschuldige Agnes, sondern den bösen Vizedom ertränken. In Graz aber spielte er Möllers „Grafen von Walltron" im Freien in einem Lager von 200 Zelten, mit berittenen Offizieren und einem wirklichen Reisewagen der Gräfin. Alle diese Erfolge machten ihn zu einem wohlhabenden Manne, bis in Preßburg sein Stern zu erbleichen begann. Seine Vorstellungen verloren ihre Zugkraft, und eine Vogelkomödie, deren Helden eine Gans und lauter Hühner waren, gab ihm durch ihren Mißerfolg den Rest; er mußte seine Truppe auflösen und begab sich im Herbst 1784 mit wenigen Getreuen nach Wien, wo es ihm gelang, für seine Auf-

[1] Vgl. die grundlegende Schrift von Dr. E. v. Komorzynski, Em. Schikaneder, Berlin 1901. [2] Hier trat er auch mit Mozarts Familie in Beziehungen und veranlaßte Wolfgang zu Kompositionen, s. I 761.

führungen deutscher Singspiele im Kärntnertortheater die Teilnahme Josephs II. zu erregen. Aber auch diese Herrlichkeit dauerte nicht lange. Infolge von Liebesgeschichten löste sich die Truppe auf, und Schikaneder war froh, vom 1. April 1785 bis 28. Febr. 1786 als Schauspieler am Nationaltheater unterzukommen, wo er sich infolge von Mißerfolgen in ernsten Rollen bald fast ganz auf die komischen beschränkte. Allein in dieser untergeordneten Stellung hielt es der unruhige Mann nicht lange aus. Nach erneuten Irrfahrten erhielt er 1787 die Theaterleitung in seiner Vaterstadt Regensburg, wo er durch unerhörte Spektakelvorstellungen alle seine bisherigen Leistungen noch weit überbot[1]. Das wurde schließlich dem Publikum und namentlich der Kritik zu viel. 1788 war seine Stellung in Regensburg unhaltbar, und Anfang 1789 zog er mit seiner ganzen Truppe abermals nach Wien. Dort hatte seine Frau, von der er sich infolge ihres Liebesverhältnisses mit dem Schauspieler Joh. Friedel schon 1786 getrennt hatte, mit diesem 1788 das 1786 neu erbaute Theater im Starhembergschen Freihause auf der Wieden übernommen. Friedel trennte sich indessen schon bald darauf von seiner Genossin und starb 1789. Da sprang der gewandte Schikaneder ein, versöhnte sich mit seiner Frau und wurde am 1. April 1789 Mitdirektor des „k. k. privilegierten Theaters im Freihause auf der Wieden" und damit der Hauptkonkurrent Marinellis und seines Theaters in der Leopoldstadt. Mit gewohnter Anpassungsfähigkeit wurde er hier sehr bald dergestalt zum Wiener, daß er der weiteren Entwicklung des dortigen Volkstheaters seinen Stempel aufdrücken konnte. Er traf den aus Naivität, Sentimentalität und Ironie gemischten Wiener Volkston ganz ausgezeichnet, und auch auf den Wiener Lokalpatriotismus verstand er sich wie kein zweiter. Schließlich gelang es ihm sogar, dem Marinellischen Kasperl in dem von ihm in sieben Possen geschaffenen „Dummen Anton" einen erfolgreichen Konkurrenztypus gegenüberzustellen. Seinen Leuten aber, die er stets als seine „Kinder" bezeichnete, war er ein ausgezeichneter Prinzipal, der sich namentlich auch der Anfänger annahm; der weibliche Teil freilich mußte bei seinem entzündlichen Herzen stets auch auf außerkünstlerische Annäherungsversuche gefaßt sein. So war dieser merkwürdige Mann

[1] So gab er „Die Räuber oder den Fall des Moorischen Hauses" im Freien als großes Schlachtenstück mit dem Brand des Moorschen Schlosses. Komorzynski S. 18.

ein echter Sohn seiner Zeit, in der Schwindler und geniale Naturen so nahe beieinander wohnten. Seine Bildung war kaum den Künsten des Schreibens und Rechnens gewachsen, sein Charakter besaß alle Eigenschaften des geborenen Vagabunden, Gutmütigkeit, schlagfertigen Mutterwitz, Renommistentum und eine unglaubliche moralische Skrupellosigkeit, die er doch immer wieder mit Anmut und Humor zu verdecken verstand. Mit einem unleugbaren Geschäftssinn verband er eine starke Verschwendungssucht und den Hang zu großartigem Auftreten, so daß ihm sein Reichtum immer wieder unter den Händen zerrann. Sein flottes Leben und seine Gastereien imponierten nichtsdestoweniger den Wienern ebensosehr wie seine zahlreichen Liebschaften [1]. Und doch war Schikaneder als Künstler trotz all seinen Entgleisungen weit mehr als ein Schmierendirektor gewöhnlichen Schlages. Er verstand, Mozartisch gesprochen, das Theater wie kein zweiter und hatte das nicht bloß einer ungewöhnlichen Routine zu verdanken, sondern seinem angeborenen genialen Blick für alles Bühnenwirksame, mit dem er vielen weit gebildeteren Dichtern hoch überlegen war. Das zeigt sich namentlich in seinen Opernbüchern; die Zauberflöte ist der beste Beleg dafür.

Das Freihaustheater, das ihm eine solche Berühmtheit verdankt, hatte die Form einer rechteckigen Kiste, war aus Holz erbaut und nicht größer als das Josephstädter Theater [2].

In Wien erneuerte Schikaneder die alte Bekanntschaft mit Mozart, dessen Schwägerin Josepha Hofer bald nach ihrer Verheiratung (1788) in den Verband seiner Truppe eintrat [3]. Sie hat hier die Mozartsche Einlage in Paisiellos Barbier (s. o.) gesungen. Dagegen ist das Duett „Komm, liebes Weibchen, ziehst mit mir", das Mozart für Schikaneders „Stein der Weisen" am 11. September 1790 komponiert haben soll (K.-V. 625, S. VI. 47), zum mindesten zweifelhaft; es ist ein durchaus bescheidenes Stück im Stile der zeitgenössischen Komik, das man Mozart nur ungern zutraut. Noch enger wurden die Bande zwischen ihm und Schikaneder durch dessen Eintritt in Mozarts Frei-

[1] Charakteristik von Seyfried, NZfM XII 180. Am 21. September 1812 starb er in Wien im Wahnsinn. [2] Vgl. außer der bei Komorzynski S. 26 angegebenen Literatur noch Hermine Cloeter, Häuser und Menschen von Wien, 3. A. Wien 1916, wo S. 39 auch die lange Zeit unsichere Lage des Theaters bestimmt wird: zwischen dem ersten und sechsten Hof des Freihauses. [3] Vgl. E. Blümml, MM I, Heft 3, S. 14.

maurerloge „Zur gekrönten Hoffnung im Orient in Wien". Der einflußreiche Orden schien ihm offenbar zur Förderung seines Unternehmens besonders geeignet.

In einem Augenblick dringender Geldverlegenheit wandte er sich im Frühjahr 1791 —. wie es heißt, am 7. März — an Mozart und stellte ihm vor, daß er sich ohne ein neues Zugstück nicht mehr halten könne[1]; er habe einen ausgezeichneten Stoff zu einer Zauberoper entdeckt, der für Mozart wie geschaffen sei. Dessen angeborene Hilfsbereitschaft, namentlich einem Ordensbruder gegenüber, sein unwiderstehlicher Drang zur Oper und, wie es heißt, auch die Fürsprache der Mad. Gerl bestimmten ihn zuzusagen, freilich mit dem Vorbehalt: „wenn wir ein Malheur haben, so kann ich nichts dazu, denn eine Zauberoper habe ich noch nicht komponiert". Schikaneder teilte ihm darauf den ersten Entwurf der Zauberflöte mit, und da er seine Saumseligkeit im Schreiben kannte, so räumte er ihm, um ihn besser unter Aufsicht zu halten, das kleine Gartenhaus auf dem Hofe des Freihauses dicht neben dem Theater ein[2]. Hier und in Josephsdorf auf dem Kahlenberg (wo man im Kasino noch sein Zimmer zeigt)[3] ist der größte Teil der Oper entstanden. Ihren Spuren sind wir bereits in den Briefen vom 11. Juni und 7. Juli begegnet, am 2. hatte Mozart die Absicht, an die Instrumentation des im Entwurfe bereits fertigen ersten Aktes zu gehen[4]. Im Juli war die Arbeit so weit vorgerückt, daß er die Oper als wesentlich vollendet in sein Verzeichnis eintragen konnte. Die Proben wurden schon begonnen, als in der Partitur nur die Singstimmen mit dem Baß standen; wie gewöhnlich sollte die Instrumentation erst später ausgeführt werden. Da erfolgte durch die Aufträge des Requiems und des Titus eine Unterbrechung der Arbeit, anscheinend bis zum September. Der Chor „O Isis und Osiris", die Papagenolieder und das zweite Finale sollen nach dem 12. September geschrieben sein[5]; am 28. September, also zwei Tage vor der Aufführung, vollendete Mozart als letzte Stücke

[1] Vgl. zur Entstehungsgeschichte der Zauberflöte Treitschke, Orpheus, Mus. Taschenb. 1841, S. 242 f., Illustr. Familienbuch des österr. Lloyd 1852, II 119 f., Monatsschrift für Theater und Musik 1857, September, S. 444 f. Freilich ist hier die gute Überlieferung sehr oft mit nachweislich Falschem vermischt. [2] Dieses Mozarthäuschen wurde später nach Salzburg auf den Kapuzinerberg übergeführt. Engl, MJB 1891, 69 f. [3] Allg. Wiener Mus. Ztg. 1841, S. 128. [4] B II 341. [5] Treitschke, Orpheus 1841, S. 246. Monatsschr. f. Theat. u. Mus. 1857, S. 445.

die Ouvertüre und den Priestermarsch. Über das Zusammenarbeiten des Dichters und des Komponisten ist schon viel gefabelt worden. Das Lied „Ein Mädchen oder Weibchen“ soll Mozart sogar nach mehreren Versuchen aus einer ihm von Schikaneder vorgebrummten Melodie eigener Erfindung hergestellt haben, und ebenso soll dieser die Musik der Duette „Bei Männern, welche Liebe fühlen“ und „Papageno“ mehr oder minder entscheidend beeinflußt haben. Allein jene Liedmelodie beruht auf altem deutschen Volksgut[1], und die beiden Duette sind so unverfälscht Mozartisch, daß jeder Anteil Schikaneders an der Musik, wenn je ein solcher überhaupt vorhanden war, daneben völlig verschwindet. Dazu kommt folgendes Billett Schikaneders[2]:

Lieber Wolfgang! Derweilen schicke ich Dir Dein Pa-Pa-Pa zurück, das mir ziemlich recht ist. Es wirds schon thun. Abends sehen wir uns bei den bewußten beweisen. — Dein E. Schikaneder.

Das klingt nicht, als hätte sich Mozart unter allen Umständen seinem Dichter gefügt. Gewiß war dieser darauf bedacht, eine gute und dankbare Rolle für sich zu bekommen. Seine Baßstimme war zwar weder stark noch besonders geschult, aber er vermochte diese Mängel durch sein musikalisches und mimisches Talent mehr als auszugleichen. Aber das Entgegenkommen Mozarts hatte doch auch seine Grenzen. Man wird sich die Entstehung der Zauberflöte überhaupt nicht so vorstellen dürfen, als hätte der Dichter seinen Musiker mit dem fertigen Buche überrascht, sondern zunächst hat er ihm wohl nur den Stoff mitgeteilt, dann wurde, höchstwahrscheinlich gemeinsam, der „Plan“ entworfen, auf den Mozart ja stets besonderen Wert legte[3], und schließlich ging Schikaneder, nach wie vor in enger Fühlung mit Mozart, an die Ausführung. Dieses unausgesetzte Zusammenarbeiten, das in dieser Ausdehnung bei keiner früheren Oper Mozarts ein Seitenstück hat, ist dem Ganzen nur zugute gekommen. Es war aber auch ganz nach Mozarts Sinne. Hier hatte er wirklich den lang vermißten Dichter gefunden, der, wenn irgendeiner, „das

[1] Vgl. den Beginn des Volksliedes „Es freit ein wilder Wassermann“ bei Erk-Böhme, Deutscher Liederhort I 1, und Fr. Äm. Kunzens Romanze Au bord d'une fontaine bei Friedländer, Das deutsche Lied I 300, ferner im vorliegenden Werke I 431, 451, 666. Auf Höltys Lied „Üb' immer Treu und Redlichkeit“ ist Mozarts Melodie später, frühestens 1793, übertragen worden. [2] Befand sich in Aloys Fuchs' Sammlung. [3] I 942.

Theater verstand und selbst etwas anzugeben imstande war"[1]. Die weiteren Schicksale des Textes bis zu seiner Vollendung werden uns später zu beschäftigen haben.

Inzwischen tat Schikaneder auch äußerlich alles, um seinen Meister bei guter Laune zu erhalten. Er lud den Vereinsamten öfters zu Tische ein, wo es jederzeit hoch herging, und machte ihn mit seiner lockeren Gesellschaft bekannt, zu der auch jener Klarinettist Stadler unrühmlichen Angedenkens gehörte. Mozart ist dabei gewiß kein Spielverderber und nach seiner Art jedenfalls diesem Kreise höchst willkommen gewesen. Aber zu den später ausgesprengten Gerüchten von seiner Völlerei und Liederlichkeit[3] lag nicht der geringste Grund vor. Das beweisen allein seine oben angeführten Briefe an Konstanze mit ihrer Sehnsucht nach Frau und Familie und ihrem Gefühl der Leere und Verlassenheit, das keine Schikanedersche Orgie zu bannen vermochte. Hatten ihn doch auch Kränklichkeit und Sorgen in jenen Tagen immer ernster gestimmt.

Während der Arbeit an der neuen Oper meldete sich auch sein alter Dichter da Ponte wieder bei ihm mit dem Vorschlag, ihn nach London zu begleiten und dort bei der italienischen Oper tätig zu sein. Mozart war nicht abgeneigt, verlangte aber bis zur Vollendung und Aufführung der Zauberflöte einen Aufschub von einem halben Jahr, worauf sich jener nicht einlassen konnte[4].

Im Juli erhielt er einen anderen, merkwürdigen Besuch. Es erschien ein unbekannter Bote, ein langer, hagerer Mann in grauer Kleidung, eine höchst auffallende Erscheinung, mit einem anonymen Brief, der unter schmeichelhafter Anerkennung seiner Leistungen die Frage enthielt, ob und um welchen Preis er eine Totenmesse schreiben wolle, und in welcher Zeit er sie vollenden könne. Mozart zog seine Frau zu Rate und gestand ihr seine Bereitwilligkeit, den Auftrag anzunehmen. Drängte es ihn doch schon geraume Zeit, sich wieder auf dem Gebiet der Kirchenmusik zu betätigen, wie er sich ja auch bereits dem Kaiser Leopold II. und dem Wiener Magistrat als Kirchenkomponist in empfehlende Erinnerung gebracht hatte[5]. Zudem waren die kirchen-

[1] I 941. [2] I 998. [3] I 1032. [4] Mem. I 2, 124. [5] Zur Entstehung des Requiems vgl. Niemetschek S. 32f. und Nissen S. 551f., darnach ausgeschmückt Rochlitz, AMZ I 149f., 177f., außerdem Zawrzel und Krüchtens Cäcilia VI 212f., 217f., Herzog bei Köchel, Rezensionen 1854, Nr. 48, S. 753f. J II[4] 570f.

musikalischen Neuerungen Josephs II. abgeschafft und die alte Form der Liturgie wieder eingeführt worden[1]. Konstanze redete ihm zu, und so ging Mozart auf das Angebot ein und verlangte 50 (nach andern 100) Dukaten; an eine bestimmte Frist wollte er sich dagegen nicht binden. Darauf kehrte der Bote wieder und überbrachte die verlangte Summe sowie das Versprechen einer Zulage für die fertige Arbeit; die Art der Ausführung sollte Mozart ganz allein überlassen bleiben, nur sollte er sich keine Mühe geben, den Besteller zu erfahren, da ihm das doch nicht gelingen würde.

Nach Mozarts Tode ist dieses Geheimnis völlig aufgeklärt worden. Graf Franz v. Walsegg zu Stuppach wollte das Andenken seiner am 14. Februar 1791 verstorbenen Gattin Anna Edlen von Flammberg feiern und bestellte zu diesem Zwecke durch seinen Verwalter Leutgeb das Requiem. Er war ein großer Musikfreund, ein guter Flötist und mittelmäßiger Cellist, und hielt jeden Dienstag und Donnerstag Quartettaufführungen, Sonntags sogar Theater bei sich, woran er sich mit seiner Familie und Dienerschaft lebhaft beteiligte[2]. Er hatte aber auch die Laune, für einen Komponisten gelten zu wollen, und bestellte z. B. bei verschiedenen Komponisten, stets anonym, gegen gute Bezahlung Quartette[3], schrieb sie dann selbst ab und ließ aus seiner Abschrift die Stimmen ausschreiben. Bei der Aufführung ließ er den Komponisten erraten, und die Mitspielenden taten ihm auch immer den Gefallen, wider besseres Wissen seinen Namen zu nennen, was er dann mit einem Lächeln des Einverständnisses entgegenzunehmen pflegte. Der Fall steht übrigens beim hohen Adel keineswegs vereinzelt da[4]. So erklärt sich die geheimnisvolle Bestellung des Requiems. Auch von ihm nahm der Graf eigenhändig eine Abschrift in Hochfolio (mit dem Titel Requiem composto del conte Walsegg) und ließ darnach die Stimmen ausschreiben; auch dirigierte er die Aufführung am 14. Dezember 1793 persönlich.

Ehe Mozart diese Arbeit noch ernstlich fördern konnte, erhielt er Mitte August einen neuen Auftrag, der keinen Aufschub duldete: zu

---

[1] S. I 1005. [2] Im Jahre 1787 führte Graf Walsegg z. B. Haydns Sieben Worte auf. Cramer, Magazin 1789, S. 51. [3] Nach Niemetschek S. 36 wollte er Mozart durch seinen Boten auch noch zur Komposition einer Anzahl von Quartetten im Jahre veranlassen. [4] Im selben Jahre 1791 (6. März) wurde in Bonn Beethovens Musik zu einem Ritterballett unter dem Namen des Grafen Waldstein aufgeführt, s. Thayer-Deiters, Beethoven I² 285 f.

der bevorstehenden Krönung Leopolds II. zum böhmischen König in Prag die Festoper zu schreiben. Noch einmal trug das große Ansehen Mozarts bei den Pragern seine Früchte. Die böhmischen Stände beauftragten ihn auf Guardasonis Empfehlung mit der Komposition des von ihnen gewählten Textes La Clemenza di Tito von Metastasio, der schon so manches fürstliche Huldigungsfest verschönt hatte. Freilich war höchste Eile geboten, denn aus unbekannten Gründen[1] erreichte der Auftrag Mozart sehr spät, und da die Krönung am 6. September stattfinden sollte, blieben ihm nur ein paar Wochen übrig. Nach den allernötigsten Vorbereitungen reiste Mozart, diesmal mit Konstanze, nach Prag ab. Als sie eben in den Reisewagen steigen wollten, stand der unbekannte Bote wieder da, zupfte Konstanze am Rock und fragte, wie es nun mit dem Requiem aussehen würde. Mozart entschuldigte sich mit seiner Zwangslage und der Unmöglichkeit, den ihm unbekannten Besteller zu benachrichtigen, versprach aber, das Requiem sofort nach seiner Rückkehr in Angriff zu nehmen, falls er bis dahin Frist erhielte; der Bote erklärte sich damit einverstanden.

Schon während der Reise arbeitete Mozart an der Oper, skizzierte im Wagen und führte abends im Wirtshaus aus. Er muß für die Partie des Sesto einen Tenor vorausgesetzt haben, wie die beiden Skizzen (Notenbeil. IX. 1, 2) beweisen; erst in Prag selbst erfuhr er die endgültige Besetzung. Hier wurde mit dem gleichen Eifer weiter gearbeitet, so daß das Ganze in 18 Tagen vollendet und einstudiert war[2]. Als Hilfskraft hatte er seinen jungen Freund und Schüler Franz Süßmayer mitgenommen. Er soll die Seccorezitative geschrieben haben, ein Brauch, der übrigens auch in Italien öfter vorkam[3]; tatsächlich fehlen diese Partien in der Originalpartitur[4]. Dagegen ist die Behauptung irrig, Süßmayer habe auch die Arien der Servilia, des Annio und Publio komponiert und noch andere Stücke

---

[1] Schurig II 247 nimmt als Grund den Widerstand des Wiener Hofmarschallamts an. [2] Im Verzeichnis Mozarts steht: „Den 5. September, La Clemenza di Tito. Opera seria in due atti, per l'incoronazione di sua Maestà l'imperatore Leopoldo II. — ridotta a vera opera dal Sgre. Mazzolà, poeta di sua A. S. l'Elettore di Sassonia — 24 pezzi, aufgeführt in Prag den 6. Sept." Die Partitur auf der Berliner Bibliothek enthält ohne die Ouvertüre 26 Stücke, zählt aber die Akkompagnatos besonders. [3] I 223. [4] Die Seccos sind in mehreren Fassungen erhalten. Die G.-A. enthält die mit dem Textbuch der ersten Aufführung und einer alten Partiturabschrift übereinstimmenden. R.-B. S. 111.

instrumentiert[1]; denn fast alle Stücke sind ganz von Mozarts Hand geschrieben erhalten[2]. Am 2. September wurde auf Befehl des Kaisers und in Anwesenheit der Majestäten und des Hofstaates der Don Giovanni, vielleicht unter Mozarts Leitung, aufgeführt[3], dann folgte am Krönungstage (6. September) nach der Tafel die neue Oper unter größtem Prunk[4] im Nationaltheater, in folgender Besetzung[5]:

Tito Vespasiano, imperator di Roma	Sgre. Baglioni.
Vitellia, figlia del imperator Vitellio	Sgra. Marchetti-Fantozzi.
Servilia, sorella di Sesto	Sgra. Antonini.
Sesto, amico di Tito	Sgra. Car. Perini.
Annio, amico di Sesto	Sgra. Bedini.
Publio, prefetto del pretorio	Sgre. Campi.

Der Erfolg war mäßig. Die Kaiserin soll die Musik als eine porcheria tedesca bezeichnet haben, und auch dem Publikum gefiel die Oper wenig, was der treue Niemetschek mit der allgemeinen Feststimmung erklärt, die die Leute am Genuß dieser Schönheiten verhindert habe[6]. Es war Mozarts erster Mißerfolg in Prag, über den ihn auch sein Honorar von 200 Dukaten nicht zu trösten vermochte[7]. Er war zudem bereits unwohl hingekommen. Wo er gewohnt hat, ist nicht sicher, wahrscheinlich wieder bei den Duscheks auf der Bertramka, die in jenen Tagen der Überfüllung das gegebene Absteigequartier für

[1] Seyfried, Cäcilia IV 295. [2] Es fehlt nur das Duettino (3), das aber in einer von Abbé Stadler revidierten Abschrift des Originals beiliegt, und das Akkompagnato (25). [3] Freissauff, Don Juan, S. 122. [4] Die drei ersten Dekorationen waren von P. Travaglia, im Dienste des Fürsten Esterhazy, die vierte von Preising aus Koblenz erfunden, die Kostüme von Cherubin Babbini aus Mantua. [5] Die Herkunft dieses Personenverzeichnisses ist nach wie vor dunkel. J. Debrois, Urkunde über die Krönung S. M. des Königs von Böhmen Leopolds II. 1818, S. 110, enthält es nicht, zählt dagegen die bei J II² 470 fehlende berühmte Todi als Mitwirkende auf. Freissauff, Don Juan, S. 122. In der Tat erwähnt die Krönungsurkunde den Don Giovanni am 2. September nicht, was das Vertrauen in ihre Verläßlichkeit nicht gerade vermehrt. Es liegt anscheinend eine Verwechslung Jahns hinsichtlich seiner Quellenangaben vor; jedenfalls macht das von ihm angegebene Personenverzeichnis durchaus den Eindruck der Authentizität. Vgl. auch Prochazka, Mozart in Prag, S. 161 f. In dem Tagebuch der böhmischen Königskrönung, Prag 1791 (Freissauff S. 122) heißt es: „Abends war Freyopera, in welche sich Se. Majestät mit der Durchlauchtigsten Familie und dem Hofstaate in die für Höchstdieselben zubereiteten Logen begaben, wohin dieselben ein allgemeines freudiges Vivatrufen durch alle Gassen begleitete, mit welchem Höchstdieselben auch im Theater empfangen wurden." [6] S. 74. [7] Teuber II 267.

ihn war[1]. Allerdings hören wir nichts von einer Wiederholung des lustigen Lebens von 1787. Das hastige Arbeiten und der Mißerfolg hatten Mozarts Befinden nur noch verschlechtert. Niemetschek erzählt[2], daß er damals „unaufhörlich kränkelte und medizinierte. Seine Farbe war blaß und die Miene traurig, obschon sich sein munterer Humor in der Gesellschaft seiner Freunde doch noch oft in fröhlichem Scherz ergoß". Und als der Abschied von den Prager Freunden nahte (Mitte September), da übermannten ihn die Tränen; er ahnte, daß dieses Wiedersehen das letzte gewesen war.

1 Prochazka S. 150f. Über das Erlebnis mit Häusler, das von J II[4] 574f. in diese Zeit gesetzt wird, s. o. S. 413. 2 S. 34.

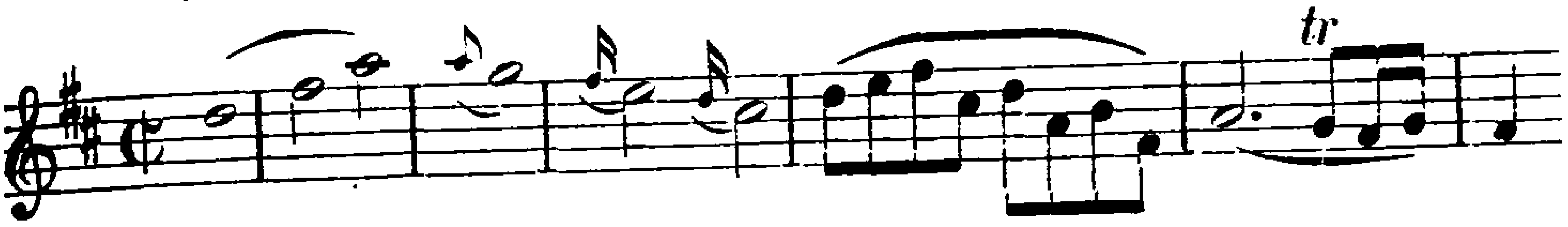
Instrumental- und Gesangswerke der beiden letzten Jahre

Am Anfang dieser Periode stehen die drei Quartette für Friedrich Wilhelm II. (K.-V. 575, 589, 590), denen sich das „Stadlersquintett" mit Klarinette (K.-V. 581) zugesellt. Allen vier Werken merkt man die Nachbarschaft von Così fan tutte an dem großen Wert an, den sie der sinnlichen Schönheit der melodischen Erfindung, überhaupt den Reizen des äußeren Klanges beilegen. Bei dem Quintett führte schon die Mitwirkung der Klarinette darauf hin, bei den Quartetten wirkte die Rücksicht auf den Besteller mit, dessen Instrument, das Violoncello, hier ganz entschieden in den Vordergrund tritt; es wird nicht bloß selbständig, sondern oft geradezu solistisch behandelt und führt mit Vorliebe die Melodie in hoher Tonlage. Aus dem allem erklärt sich der große Unterschied, auch im ganzen Charakter, von den früheren, namentlich den Haydn gewidmeten Quartetten[1]. Dort gab Mozart ganz sich selbst, hier hatte er bei aller Ursprünglichkeit seines Erlebens doch immer noch die durch den äußeren Zweck bedingte besondere Empfindungs- und Bildungssphäre vor Augen. Von einem Rückfall ins Unpersönliche, Konventionelle kann dabei freilich keine Rede sein. Im Gegenteil, es ist höchst reizvoll zu beobachten, wie sich das alte Ideal der Gesellschaftsmusik jetzt, z. B. im Unterschied von den Klavierkonzerten, in seiner Seele widerspiegelt. Statt deren Glanz und ritterlichem Wesen herrscht ein weit stillerer, innerlicherer Geist. Das daseinsfrohe Schwelgen in der Schönheit ist geblieben, aber von einem zarten Duft von Wehmut berührt. Man denkt an Schillers Wort: „Auch das Schöne muß sterben, das Menschen und Götter bezwinget." Es liegt etwas wahrhaft Rührendes in diesen Gebilden, um so mehr als sich jene Wehmut nicht zu bewußtem Pessimismus steigert. Auch ist Mozarts stilistische Entwicklung darum

[1] S. o. S. 169 ff.

keineswegs stehen geblieben. Vielmehr kündigt sich schon in den Quartetten vernehmlich jene grundlegende Wandlung an, die schließlich noch einmal seiner Kunst ein ganz verändertes Gepräge geben sollte.

Gleich das erste Thema des Ddur-Quartetts:



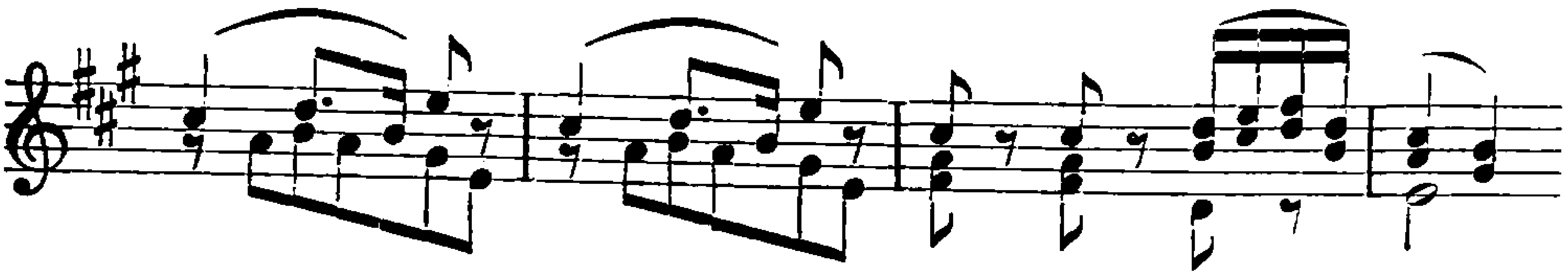
ist typisch für diese Periode. „Singende" Allegrothemen hatte Mozart auch schon früher geschrieben, aber Gesänge von einer solchen schwellenden Schönheit nicht viele; vor allem führt hier das Pathos des vollen Herzens zu einer ganz eigentümlichen Dehnung und Erweiterung der metrischen Verhältnisse[1], und ganz der Art des reifen Mozart entspricht auch die folgende kurze, auf dem Triolenmotiv sich aufbauende Partie, die den Themenschluß unerwartet ins Energische steigert, ein Zug, der, wie das Folgende zeigt, Mozart besonders wichtig war. Sie ist innerlich vorbereitet durch die Begleitung des Hauptthemas, die mit ihren pochenden Vierteln und murmelnden Achteln dem beschaulichen Gesang einen aktiven, allegrohaften Zug beimischt. Aus diesem Material wächst nun eigentlich der ganze Satz heraus, denn auch das zweite, vom Cello angestimmte Thema ist dem Hauptgedanken innerlich verwandt, wie sein im Dreiklang aufsteigender Beginn und sein dritter und fünfter Takt (vgl. T. 5—6 des Hauptthemas) lehren. Gewiß ist das nicht ein Zeichen verstandesmäßiger Klügelei, wohl aber der Stärke und Nachhaltigkeit des künstlerischen Erlebnisses. Und auch hier macht jenes Triolenmotiv den Beschluß, bis gegen Ende der Themengruppe das Hauptthema wiederum einen neuen Schößling hervortreibt. Ein eigentümliches Merkmal aller dieser späten Werke ist übrigens die überleitende Partie, die dem eigentlichen Schluß der Themengruppe folgt. Die Durchführung ist verhältnismäßig kurz, läßt aber in ihrem Verlauf doch ein wichtiges Merkmal des neuen Stiles erkennen, nämlich die Neigung, verschiedene Themen gegen-

---

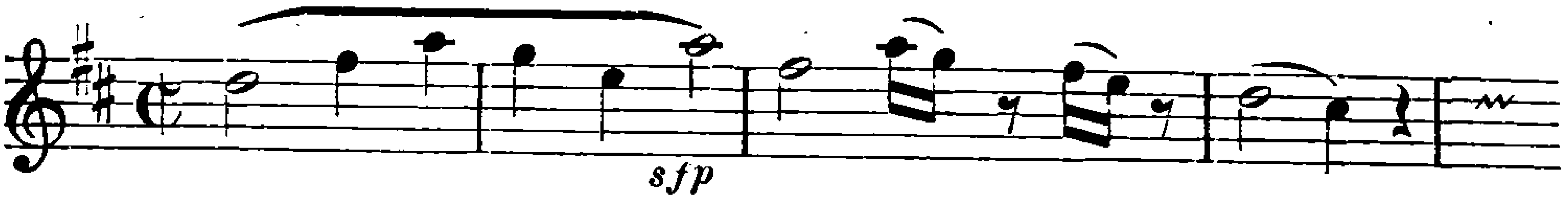
1 Man macht sie sich am besten klar, wenn man die „regelmäßige" Grundform:

daneben hält, auf die Mozart später in der Schlußgruppe selbst anspielt.

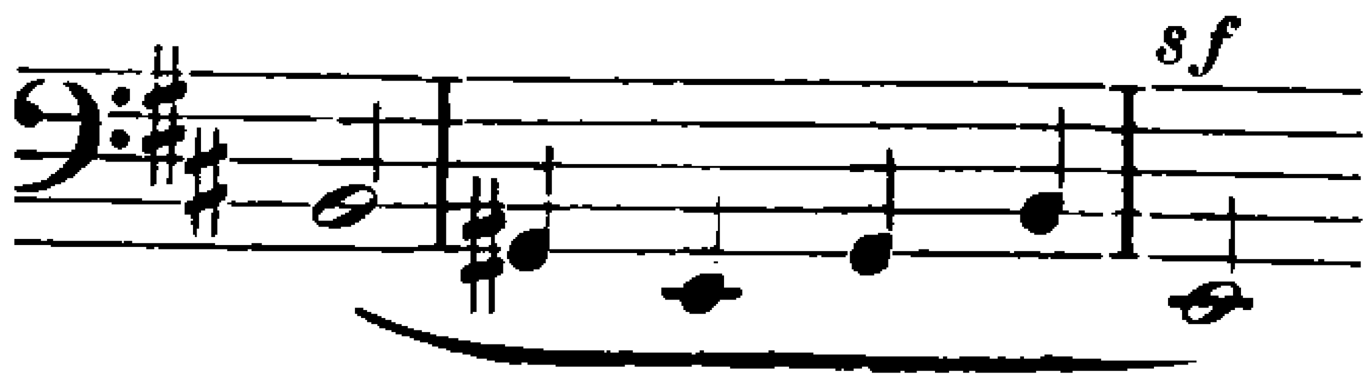
einander kontrapunktieren zu lassen. Auch das Andante ist knapp gehalten. Schon mit seinem Adur-Charakter steigert es das schönheitsdurstige Wesen des ersten Satzes, vor allem aber setzt es das von jenem begonnene Duettieren in erhöhtem Grade fort; die einzelnen Spieler scheinen sich die blühenden Ranken dieser Melodik beständig zuzuwerfen. Der Nachsatz des Hauptthemas:



ist ein alter Lieblingsgedanke Mozarts, dem wir gleich wieder begegnen werden[1]. Im Menuett ist der Träger des Gesanglichen das Trio mit seiner anmutigen Cellokantilene[2]. Für die Geschlossenheit des Ganzen besonders charakteristisch aber ist, daß der letzte Satz mit seinem Hauptthema:



wieder auf Früheres zurückgreift und zwar nicht bloß auf den ersten, sondern auch auf den zweiten Satz (vgl. das obige Notenbeispiel). Aber mit jener wunschlos sich selbst genießenden Schönheit ist es nun zu Ende. Das neue Thema und ihm entsprechend der ganze Satz sind mit Energie förmlich geladen, und ihr Hauptträger ist eine freie Kontrapunktik, die von jetzt ab als Hauptmerkmal des letzten Mozartschen Stils hervortritt. Mozart ist also ähnlich wie Haydn durch die Zwischenstufe des strengen Kontrapunkts — das Finale der Cdur-Sinfonie bildet hier den Höhepunkt — zu einer neuen Schreibart gelangt, die thematische und kontrapunktische Arbeit miteinander kombiniert, nur daß er den Kontrapunkt als solchen noch weit stärker betont als jener. Wendet er doch hier auch schon ein Mittel an, das von nun an immer häufiger bei ihm erscheint: die symmetrische Umkehrung seiner Themen, z. B. des Hauptgedankens:



[1] S. o. S. 333, 507. [2] Ihr geht ein „Auftakt" von zwei Takten voraus, ähnlich wie im Trio des Menuetts in op. 1, Nr. 3 von Beethoven.

Auch in diesem Finale kommt gegen das Hauptthema kaum ein anderes auf. Es ist ein außerordentlich fest gefügter Rondosatz, der aber ganz anders als die früheren nicht auf Mannigfaltigkeit, sondern auf Einheitlichkeit und Geschlossenheit ausgeht. In unerschöpflicher Fülle treibt der Hauptgedanke immer neue Schößlinge und diese immer neue Gegenmelodien hervor; es ist Ph. E. Bachscher Geist, aber von der ganzen Energie und Fülle Mozartscher Erfindungskraft durchdrungen.

Verwandten Geistes, wenn auch minder geschlossen, ist das Bdur-Quartett. Der neue Stil macht sich gleich in der Durchführung des ersten Satzes in einem den Vorgänger noch erheblich überragenden Grade geltend. Wohl möglich, daß Mozart damit die Nebenabsicht verband, den Berlinern sein Können in besonders vorteilhaftem Lichte zu zeigen. Auch in diesem Quartett steigert sich die Energie gegen den Schluß. Schon das Trio des Menuetts, das fast den doppelten Umfang des Hauptsatzes hat, entfaltet ein höchst originelles Leben, das schließlich in einem großen Orgelpunkt noch eine ungeahnte Steigerung erfährt; mit gutem Humor kehrt Mozart am Ende nach diesem Ausflug ins Pathetische in den Menuetton zurück. Der strengste Satz ist wiederum das Schlußrondo, bei dem schon im ersten Takt die Bratsche kontrapunktische Neigungen zeigt. Auch hier durchdringt der Kontrapunkt den ganzen Stil, führt die einzelnen Gedanken gegeneinander, kehrt sie symmetrisch um, bringt aber dazwischen immer wieder thematisch-homophone Abschnitte, wie z. B. nach Bachschem Muster das Hauptthema in dem plötzlich eintretenden entfernten Desdur.

Der erste Satz des Fdur-Quartetts hat mit dem in Bdur die thematische Einheit gemein, die z. B. auch das Seitenthema aus dem Hauptgedanken hervortreibt. Es ist das kapriziöseste der drei und hält an diesem Tone auch bis zum Ende zähe fest. Merkwürdig ist die auffallend gleichmäßige Behandlung der Durchführung in den drei Quartetten: zuerst ein leichtes Spiel mit der vorhergehenden Schlußphrase, das in unserem Falle eine launige Zwiesprache zwischen dem barschen Zweiviertel- und dem sentimentalen chromatischen Achtelmotiv darstellt, dann eine streng kontrapunktisch gehaltene Durchführung einzelner Hauptgedanken mit Abschluß auf der Dominante und schließlich ein einfacher kurzer Rückgang in die Reprise, ohne die in der vorhergehenden Reihe üblichen modulatorischen Feinheiten[1]. Unser Quartett

[1] Auch der zu Beginn der Durchführung sonst übliche modulatorische Ruck findet sich nur in K.-V. 575.

bringt dagegen zwei neue, von jetzt ab gleichfalls wichtige Züge herein: eine starke Veränderung der Reprise und eine auf den Beginn der Durchführung zurückgreifende Coda. Nicht minder einheitlich ist das Andante gebaut, das den launigen Ton in beschaulicher und sozusagen manierlicherer Form fortsetzt. Sein Thema hat etwas von französischem Geiste. Auch hier spielt die Imitation eine große Rolle, dazwischen treibt allerhand bizarres Rankenwerk empor. Im Menuett bedient sich der kapriziöse Geist besonders realistischer Mittel. Es geht von einem jener von den „Teutschen" her bekannten Lockmotive mit Vorschlag aus[1], das im Mittelteil mit einer die ganze chromatische Skala auf und ab steigenden Mittelstimme kombiniert wird und im dritten schließlich in groteskem Brummen im Baß auftaucht. Auch hier bringt das Finale, diesmal in Sonatenform, den Stimmungsgehalt des Ganzen zur vollsten Entfaltung. Das Thema gemahnt in seiner munter sprudelnden Laune an Haydn, und auch die Art, wie es gleich nach seiner Einführung schon in der Themengruppe durchgeführt wird, ist Haydnschen Geistes. Aber schon mit der Dmoll-Episode — ein eigentliches Seitenthema kennt auch dieser Satz nicht — wird der Charakter unverkennbar Mozartisch. Köstlich ist der Eintritt des Emoll mit dem gefühlvollen chromatischen Kontrapunkt und dem Mordent. Das polyphone Gewebe wird immer enger, auch die symmetrische Umkehrung erscheint wieder, und erst in der Schlußpartie mit ihren derben Dudelsackbässen wird der Anschluß an Haydn wieder fühlbarer. Sie beherrscht auch die Durchführung, während die Reprise die üblichen Veränderungen erfährt.

Ein ganz anderes Gepräge trägt das für Stadler geschriebene Klarinettenquintett (K.-V. 581). Das hat man schon getadelt, indem man das Werk mit den Streichquintetten verglich[2], sicher nicht mit Recht. Mozart selbst wußte genau, daß diese Besetzung einen ganz anderen Stil erforderte. Handelt es sich dabei doch nicht um eine Kombination gleichartiger Instrumente, um eine „Unterhaltung von fünf gleichberechtigten geistreichen Personen"[3]; viel-

[1] Der eigentliche Kern dieses merkwürdigen Gebildes erscheint erst im dritten Takt, alles Vorhergehende fällt unter den Begriff des Auftaktes, das Lockmotiv sowohl als die ihm vorangehende musikalische Gebärde. Von gutem musikalischem Humor ist die Art, wie jener primitive Schleifer im eigentlichen Hauptgedanken mit einem Male melodische Bedeutung gewinnt. Auch das Hauptthema des Trios kommt durch einen verlängerten Auftakt auf fünf Takte. [2] J II⁴ 35. [3] S. o. S. 170.

mehr ist die Klarinette ein fremder Gast in diesem Kreis, der seine eigene Gefühlswelt hat und damit seine eigene Art, sie auszudrücken. Vor allem aber tritt etwas hinzu, auf das das reine Saitenquartett, je mehr es sich vergeistigte, desto weniger Wert legte, die Rücksicht auf den äußeren Klang. Das alles erforderte eine ganz neue Art sowohl der Thematik wie namentlich der Arbeit. Die Klarinette bleibt sozusagen stets die Führerin des Reigens, die übrigen Stimmen sind zwar durchaus nicht zu starrer Begleitung verdammt, erkennen aber doch jene Führerschaft stets an. Und da diese in ein Gebiet führt, wo alles in reifer, süßer Sinnlichkeit schwebt[1], so ist das Ganze zu einem Triumph der Kantabilität und zum strahlenden Mittelpunkt dieser in Schönheit schwelgenden Reihe von Werken geworden. Noch ehe sich im ersten Satze die Klarinette überhaupt vernehmen läßt, umfängt uns mit dem herrlichen, echten Adur-Thema die Stimmung eines wolkenlosen Frühlingsmorgens. Schon mit diesem schwellenden Gesang kommen die Streicher der Natur ihrer Genossin gewissermaßen entgegen, und wie beglückt darüber schwingt sich diese gleich darauf in einer zweimaligen Dreiklangsfigur auf und nieder. Die Übergangsgruppe atmet dasselbe überschwengliche Behagen, das alle diese Themen ausströmen. Das Seitenthema[2], gleichfalls von den Streichern gebracht, ist wiederum auf die Klarinette berechnet, und diesmal nimmt diese selbst den schönen Gedanken in der Molltonart der Dominante auf, seinen Ausdruck ins Sehnsüchtige steigernd. Die Durchführung baut sich nach dem gewohnten überraschenden harmonischen Übergang mit dem Hauptthema ganz auf jener ersten Klarinettenfigur auf, die jetzt unaufhörlich in den Saiteninstrumenten der Reihe nach in die Tiefe steigt. Gewiß ist das keine „Arbeit“ im Sinne der Streichquintette, sondern das alte modulatorische Gleiten, wozu in diesem Falle noch die Klangwirkung mit der auf und nieder steigenden Klarinette kommt. Aber auf jene Arbeit kommt es diesem Stücke überhaupt nicht an, schon die Themen sind gar nicht daraufhin erfunden. Das berühmte Larghetto, ein wahres Kleinod an Schönheit und Wohllaut, steigert den edlen Gesang der Klarinette, deren tiefe Töne hier mit besonderer Wirkung verwandt werden, im zweiten Teil zu einem Zwiegesang

[1] Ambros, Grenzen der Musik und Poesie, S. 57. [2] Metrisch weist es denselben, echt Mozartschen Bau auf: dem viertaktigen Vordersatz antwortet ein dreitaktiger Nachsatz. Es findet sich im Terzett (19) der Zauberflöte wieder („Der Götter Wille mag geschehen“).

zwischen ihr und der ersten Geige; die übrigen Teilnehmer begleiten in sanft wiegenden Akkordfiguren. Das Menuett vereinigt in seinem Hauptteil alle fünf Spieler, von den beiden Trios dagegen gehört das erste, das zum ersten Male dunklere Töne anschlägt, den Streichern allein, die bei der Wiederholung das Thema als Kanon zwischen erster Geige und Bratsche bringen, das zweite aber zunächst der Klarinette, die sich dabei als volkstümliches Instrument gibt; allerdings beginnt gleich mit der wiegenden Erweiterung des Themanachsatzes eine höchst geniale Stilisierung des Volkstones, die sich dann auch in dem geheimnisvollen Rückgang in die Wiederholung und in deren Variierung offenbart. Zum Beschluß erscheinen Variationen über ein einfaches, kinderliedartiges Thema, wie sie Haydn liebte, und hier entfaltet die Klarinette nochmals ihre ganze üppige Klangpracht. Sie ruft damit aber auch die erste Geige auf den Plan, dazwischen meldet sich in der Mollvariation die Viola mit einem recht mürrischen Humor, und auch eine Adagiovariation fehlt nicht. Ein lustiger Kehraus im Allegro, der es mit dem Anschluß ans Thema nicht mehr so genau nimmt, beschließt den Satz.

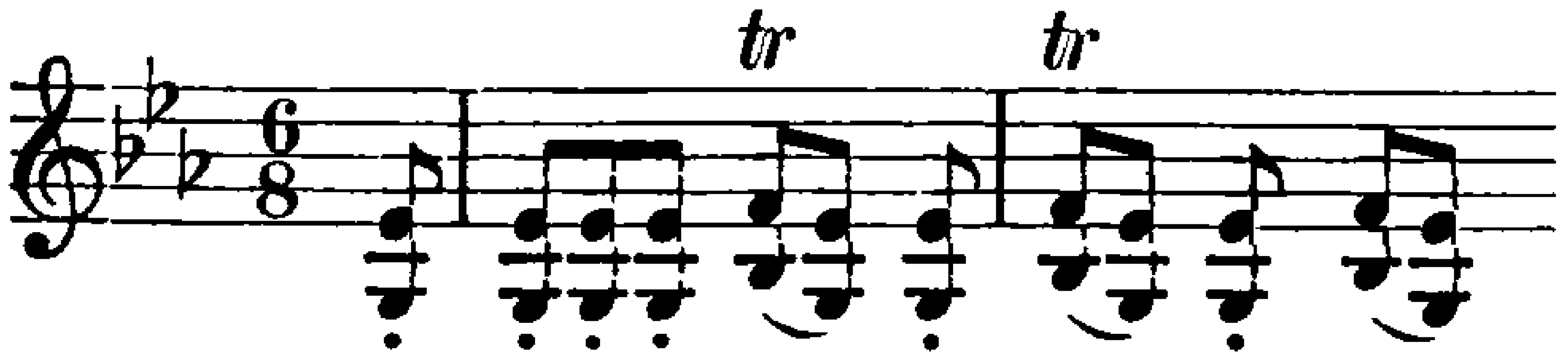
Das erste der beiden Streichquintette in D dur (K.-V. 593) ist wieder echte Kammermusik für Saiteninstrumente. Es ist das einzige seinesgleichen, das dem ersten Allegro eine langsame Einleitung vorausschickt und diese obendrein, ein bei Mozart ganz ungewöhnlicher Fall, ganz am Schluß wiederholt; eine kurze Coda mit dem Allegrothema führt den Satz dann zu Ende. Dieses Larghetto trägt ganz die versonnenen, wehmütigen Züge des letzten Mozart; müde und resigniert senkt sich die melodische Linie schließlich chromatisch zur Dominante herab. Auch das Allegro selbst läßt im Großen und Kleinen den Stilunterschied gegenüber den früheren Quintetten deutlich erkennen. Das streitbare Hauptthema wendet sich gleich im zweiten Takt — ein in dieser Zeit nicht seltener Zug — energisch nach der Molltonart der Unterdominante, läßt dann in mächtiger Spannung mit der unerwarteten Triolenpartie diese selbst folgen und gelangt von hier aus mit gewaltsamen Schlägen über die Dominante zur Tonika zurück; die folgenden, melodisch neuen vier Takte dienen der weiteren Bekräftigung dieses Dominantschlusses. Man vergleiche mit diesem Gebilde nur einmal die weitausladenden Themen der beiden früheren Quintette, und man wird den Unterschied sofort erkennen. Aber auch die Fortsetzung ist neu: da erhält gleich jener Schlußgedanke

eine Durchführung, die sich ganz unversehens zu strenger Kontrapunktik steigert. Das Seitenthema wird, wie häufig in dieser Zeit, aus dem Hauptthema gewonnen, und zwar wiederum durch Kanonik. Die Durchführung leitet ein launiges Spiel mit einem dem Thema entstammenden, rhythmischen Motiv ein, das beständig zwischen p und f schwankt, eine Partie, wie wir sie später bei Beethoven öfters finden, dann geht der Weg mit jenem Triolenmotiv in gewohnter Weise den Quintenzirkel entlang, jetzt aber nicht mehr wie vorher nach einer entfernteren Tonart, aus der dann ebenso kurz wie kühn zurückmoduliert werden müßte, sondern geradewegs auf die Dominante los, von der sich der Rückgang zur Reprise von selbst ergibt. Diese wird erheblich variiert, vor allem durch das Verschwinden der Triolenpartie, den unerwarteten Eintritt des Themas in Moll und die mannigfache Vertauschung der Stimmen. Jene Molltrübung wirkt noch bis in den Schluß hinein nach und bereitet den Wiedereintritt des Larghettos vor, dessen Ausdruck nun gleichfalls durch beständiges Schwanken zwischen Dur und Moll ins Schmerzliche gesteigert wird. Nur krampfhaft ringt sich das Allegro mit der jetzt wiederkehrenden Triolenpartie aus diesem dumpfen Banne los. Das Adagio, das wie das Andante der Cdur-Sinfonie dem Hauptthema einen düster-leidenschaftlichen Seitengedanken (in Dmoll!) gegenüberstellt[1], ist durch eine hochbedeutende Durchführung ausgezeichnet, die das Hauptthema in Bdur bringt und dann mit dem dritten und vierten Thementakt zuerst gruppenweise konzertierend, dann mit sukzessivem Einsatz sämtlicher Stimmen, allmählich in den Anfang zurückführt. Das charaktervolle, kräftige Menuett bringt nach diesem wesentlich homophonen und auf Klangwirkungen aufgebauten Satz den strengen Stil in kanonischer Form wieder zur Geltung und bereitet somit den letzten Satz vor, in dem dieses kontrapunktische Spiel seinen Höhepunkt erreicht. Sein von dem kapriziösen Auftakt eingeleitetes Hauptthema trägt das männliche, fast eigensinnige Gepräge, das allen raschen Themen dieses Werkes zu eigen ist. Es wird dadurch erzielt — und damit stehen wir vor einem weiteren Kennzeichen des neuen Stils —, daß Mozart mehr und mehr auf die früher üblichen, weiblichen Vorhaltsklauseln in der Melodiebildung verzichtet, ebenso wie auf die Spaltung der guten Taktteile nach der sog. lombardischen Manier[2]. Gewiß kommt der-

[1] An seinem Schluß taucht eine ausdrucksvolle Gesangsphrase aus dem ersten Andante der Haffnerserenade (K.-V. 250) wieder auf. [2] S. o. S. 232.

gleichen auch jetzt noch vor, aber lange nicht mehr so häufig, und bei den Vorhaltsklauseln z. B. wächst sichtlich die Neigung, sie auszuharmonisieren. Unsere Allegrothemen sind besonders lehrreiche Belege für diese Stilwandlung: überall geht Mozart gerade auf sein Ziel los, ohne jede Brechung melodischer, harmonischer und rhythmischer Art, und sein ganzer Stil erhält dadurch etwas entschieden Männliches, bei dem man nicht selten an Beethoven erinnert wird. Dem zweiten Thema unseres Satzes merkt man sofort an, daß es auf kontrapunktische Verwendbarkeit hin erfunden ist[1]; wird es doch auch alsbald regelrecht durchgeführt. Die Durchführung des Ganzen beginnt nach dem bekannten, kurz angebundenen Übergang mit der Umkehrung jenes Auftaktmotivs, einem Zug, den Mozart wohl bei den Giguen S. Bachs kennen gelernt hatte, und auch hier entwickelt sich aus einer konzertierenden Partie ein strenges Fugato, das schließlich mit einem großen Dominantorgelpunkt, aber nicht ohne das echt Mozartsche abschließende Solo der ersten Geige, in die Reprise zurückführt. Diese benützt Mozart dazu, das Seitenthema bei seinem Eintritt mit dem Hauptthema kontrapunktieren zu lassen. Auch die Fortsetzung wird erheblich verändert, vor allem dadurch, daß die Harmoniefolge B $\overset{\substack{6\\4}}{\mathrm{A}}$ $\overset{\#}{\mathrm{A}}$ D nach Kräften ausgekostet wird. Das kommt schon während der letzten fünf Jahre häufig vor[2]; neu ist aber der weit kompliziertere Satz.

Das Es dur-Quintett (K.-V. 614) ist in seinem Grundton weit heiterer und liebenswürdiger. Es legt deshalb bei aller Gediegenheit des Stils größeres Gewicht auf die äußere Klangwirkung, namentlich im freien Konzertieren einzelner Gruppen. Wiederum wächst der ganze erste Satz aus dem einfachen Hauptgedanken:



heraus. Dieses zwitschernde Motiv, das auch ins Seitenthema hineinschlüpft, flattert fröhlich in den geistvollsten Kombinationen durch den ganzen Satz dahin bis in die Coda hinein, wo es sogar noch jenes

[1] Der Anfang gemahnt an das Seitenthema im Finale der C dur-Sinfonie, s. o. S. 601. [2] S. o. S. 382.

Lockmotiv mit dem kurzen Vorschlag zuerst in der ersten Geige und dann im Baß auf den Plan ruft. Das Andante gehört einem bekannten, auf französische Muster zurückgehenden Typus an[1]. Es trägt Rondoform, und Mozart hat das behaglich dahinschlendernde Thema bei jeder Wiederkehr mit neuen Variationen ausgestattet, aus denen es wie Vogelrufe und andere Naturlaute zu klingen scheint. Das Menuett stellt einem sinnigen, fein gearbeiteten Hauptsatz ein Trio in derselben Tonart gegenüber, dessen unverfälschte Volksmelodie wie mit magischer Gewalt zuerst die erste Bratsche und dann die zweite Geige anlockt, so daß sie zuletzt in dreifacher Verstärkung erscheint. Der letzte Satz, eine Kreuzung von Sonaten- und Rondoform und thematisch außerordentlich einheitlich, übersetzt den Haydnschen Humor wieder einmal ins Mozartsche. Auch hier schleicht sich ganz unversehens der strenge Satz, zunächst in leicht kanonischer Form, ein; nach der zweiten Wiederkehr des Themas fährt in dessen Vordersatz plötzlich der Nachsatz als Kontrapunkt dazwischen, und es entspinnt sich ein regelrechtes Fugato; auch die Rückkehr aus diesem Wirrwarr ist von höchstem Reiz. Denn hier stimmt die zweite Geige das Thema plötzlich in Moll an, was vor der eigentlichen Reprise noch Anlaß zu einem erheblichen Ausbiegen aus der Grundtonart gibt. Von gutem Humor ist endlich auch der Schluß des Satzes, wo das Hauptthema viermal, mit immer andern Kontrapunkten, das letztemal sogar umgekehrt, auftaucht.

Von den Stücken „für ein Orgelwerk in einer Uhr" ist das Andante in Fdur (K.=V. 616) ein Stück, das thematisch in bekannten Bahnen wandelt, in der Arbeit aber doch die Merkmale des damaligen Stils aufweist. Bedeutender sind die beiden Fmoll-Stücke, von denen das erste (K.=V. 594) nur in einer vierhändigen Bearbeitung für Klavier erhalten ist. Es läßt einem Adagio, dessen harmonische Herbheiten deutlich auf diesen letzten Stil hinweisen, ein Allegro in Fdur folgen, einen kurzen, sehr einheitlichen und im Satze strengen Sonatensatz, dann kehrt das Adagio wieder, das jetzt erst in meisterhafter Veränderung seinen vollen Ausdruck gewinnt und das Ganze beruhigend abschließt. Das zweite, auf vier Systemen notierte Stück beginnt mit einem Allegro, das auf eine

[1] Charakteristisch ist die scharfe Rhythmik und der breit ausladende Beginn mit den beiden Vierteln, vgl. dazu z. B. den entsprechenden Satz der Kleinen Nachtmusik (K.=V. 525).

energische Einleitung eine von einer Meisterhand gearbeitete Fuge folgen läßt. Sie gelangt bis zur Engführung ihres Themas in der Umkehrung, dann führt eine äußerst kühne und erregende Modulation die Einleitung in Fis moll zurück, und nachdem sich die Stimmung beruhigt hat, beginnt der Mittelsatz, ein Andante in As dur. Er trägt ganz die wehmütigen Züge des letzten Mozart und zeichnet sich besonders durch ausdrucksvolle Figurierung aus. Dann kehrt das Allegro wieder, wobei die Fuge durch ein neues Gegenthema zu lebhafter Erregung gesteigert wird; die Leidenschaft zittert dabei bis in die bewegten Schlußtakte hinein. Seinem ganzen Tiefsinn nach verdiente dieses Stück eine weit größere Verbreitung, als sie ihm bis jetzt zuteil geworden ist.

Dagegen ist das Adagio und Rondo für Harmonika, Flöte, Oboe, Viola und Violoncell (K.-V. 617) ganz auf die eigentümliche Klangwirkung berechnet, die freilich nur dann voll erreicht wird, wenn die Harmonika nicht durch das Klavier ersetzt wird. Sie hat keine Baßtöne und ist überhaupt ein richtiges „empfindsames" Instrument, das gefühlvollen, getragenen Gesang verlangt. Dem trägt auch die verschleierte Mondscheinschwärmerei des Adagios in glücklicher Weise Rechnung. Sie mündet in die gehaltene, anmutige Heiterkeit des Rondos aus, das bei aller Durchsichtigkeit im Bau doch in seinem Streben nach Einheit und dem weiten Tonartenkreis, den es durchmißt, die Zeit seiner Entstehung nicht verleugnet[1]. Die bewegliche Art der Wechselchörigkeit zwischen dem Akkord- und den übrigen Instrumenten ist dieselbe wie in den Klavierquartetten und -trios.

Auch dem Klavier ist jener letzte Stil in Mozarts letzter Klaviersonate (K.-V. 576) noch zugute gekommen. Die Neigung zum strengen Satz hat sie mit ihren Vorgängern[2] gemein, übertrifft sie aber noch an thematischer Geschlossenheit[3]; ein Überbleibsel der älteren Art ist nur noch das schöne Schlußthema des ersten Satzes, das bei der merklich veränderten Reprise auch wirklich die Stelle des Seitenthemas vertritt. Nur der Mittelsatz ist, bei gesteigertem Ausdruck, nach alter Weise auf Kantabilität und geschmackvolles Verzierungswesen berechnet. Dagegen kommt der letzte, ein freies Rondo, wieder auf die kontrapunktischen Neigungen des ersten zurück; es ist erstaun-

[1] Sein Thema ist im Charakter dem Rondo des E dur-Klaviertrios verwandt.
[2] S. o. S. 611. [3] Modern ist auch die ganze harmonische Disposition, von der Wiederholung des Hauptthemas auf der zweiten Stufe im Nachsatz an.

lich, was diesem an und für sich gar nicht auf kontrapunktische Behandlung hin erfundenen Thema an Kombinationen abgewonnen wird.

Auch die acht Variationen über das Schikanedersche Lied (K.-V. 613) gehören zu Mozarts besten Beiträgen zu dieser Gattung, obgleich sie, wie die meisten ihrer Art, rein melodischer Art sind. Merkwürdig ist, daß er sich lange nicht entschließen kann, den ersten Abschnitt des Themas zu variieren; er schiebt ihn vor der Mollvariation sogar, ganz leicht verziert, selbständig ein. Besonders bemerkenswert ist die letzte Variation (mit Taktwechsel), zunächst wegen des echt Mozartschen, plötzlichen Ausweichens nach Des dur, das die folgende Kadenz vorbereitet. Diese selbst leitet nun zum Schluß in ein freies Spiel mit dem Thema über, worin dessen einzelne Phrasen gegeneinander kontrapunktieren und schließlich mit der Kadenzformel ein launiges Spiel getrieben wird.

Den Höhepunkt in dieser Reihe für Klavier bildet das B dur-Konzert (K.-V. 595), das letzte seiner Gattung. Es entspricht zwar in Form und Aufbau im allgemeinen durchweg seinen Vorgängern, weicht aber in seiner ganzen Haltung merklich von ihnen ab. Man hat weit mehr den Eindruck, als hätte es Mozart für sich selbst als für das große Publikum geschrieben, denn der alte lebensfrohe Glanz weicht hier einem weit persönlicheren und dabei merkwürdig resignierten Ton, der es auch z. B. von der Leidenschaftlichkeit der beiden früheren Mollkonzerte scharf unterscheidet. Mit seiner kontrapunktischen Kunst hält Mozart bei dieser Gattung mehr zurück als sonst, obgleich z. B. die Durchführung des ersten Satzes auch nach dieser Richtung hin ihre Entstehungszeit nicht verleugnet. Um so deutlicher tritt das Streben nach Einheitlichkeit und Verinnerlichung der ganzen Tonsprache zutage. Trotzdem auch dieses Werk eine glänzende Technik erfordert, so tritt sie doch mehr als früher in den Dienst der musikalischen Gedankenentwicklung, und auch der Begriff des Konzertierens ist schärfer gefaßt. Gerade jene Durchführung begnügt sich nicht mehr damit, den Solisten, begleitet von einfachen Akkorden des Orchesters mit leichten thematischen Andeutungen, seine volle Kunst entfalten zu lassen, sondern läßt beide Parteien in einer schon an Beethoven gemahnenden Weise dialogisieren.

Gleich der Beginn führt aus dem üblichen Gesellschaftston hinaus: dem versonnen auf den Tönen des B dur-Dreiklangs sich wiegenden Thema antwortet ganz unerwartet ein scharfer Kampfruf in den

Bläsern, und dieses Sichaufraffen und Zurücksinken[1] auf engem Raume ist bezeichnend für den ganzen ersten Satz. Die Wagschale neigt sich dabei freilich immer mehr zugunsten der Resignation. Bezeichnend sind dafür verschiedene ganz unvermittelt eintretende, müde Mollpartien, wie z. B. gleich gegen Schluß des Tuttis, und das vom Solisten nach dem Hauptthema eingeschobene Mollsätzchen. Am schärfsten spitzt sich jener Konflikt in der Durchführung zu, einem auch harmonisch höchst ausdrucksvollen Gebilde, worin jener Kampfruf allmählich verhallt und der Hauptgedanke in immer engerer imitatorischer Verschlingung schließlich mit einer aus den Sinfonien bekannten, überraschenden Modulation zur Reprise zurückführt. Ein schöner Zug ist es, wie jener Mollgedanke des Tuttis vom Solisten hier erst ganz gegen den Schluß nachgeholt wird. Das Larghetto greift auf den träumerischen Romanzenton früherer Konzerte zurück, hat aber gleichfalls eine dunklere, wehmütigere Färbung. Von eigentümlicher Wirkung ist es, wenn die Melodie des Themas bei seiner Wiederkehr im Solo schließlich von Flöten und ersten Geigen mitgespielt wird. Auch das Finalrondo weicht schon insofern vom früheren Brauche ab, als es sein Thema nicht immer in der Haupttonart bringt, sondern es gelegentlich — eine geistreiche Modifikation der früheren Mollepisoden — mitten drin nach Moll hinüberspielt und vor allem in den Übergangsgruppen seine einzelnen Bestandteile thematisch verarbeitet. Dieses Thema ist ein unverkennbarer Verwandter der acht Tage darauf komponierten „Sehnsucht nach dem Frühling", und so schließt mit diesem Stimmungsgebiet das Finale das ganze Konzert harmonisch ab.

Mozarts letzte Konzertkomposition war das Klarinettenkonzert (K.-V. 622) für Stadler[2]. Der erste Satz ist uns bereits aus früherer Zeit in einem in Gdur stehenden Partiturentwurf von sechs Blättern für Bassetthorn erhalten, das mit der Klarinettenstimme bis auf wenige Änderungen in den tiefen Tönen genau übereinstimmt. Daß dieses Konzert damals auch vollendet worden wäre, ist kaum wahrscheinlich. Die uns fertig vorliegende Komposition ist jedenfalls bis ins kleinste hinein auf den Charakter der Klarinette berechnet. Die Klangfarbengegensätze der verschiedenen Register sind aufs wirksamste

[1] Charakteristisch sind dafür verschiedene Anklänge an die G moll-Sinfonie.
[2] Es muß nach B II 351 kurz nach dem 7. Oktober 1791 vollendet worden sein. Das Autograph ist unbekannt. Vgl. I 1032f.

benützt, namentlich die tiefen Töne, in der Kantilene wie in den Begleitungsfiguren, deren charakteristische Wirkungen Mozart überhaupt zuerst entdeckt hat. Es gibt kein Ausdrucksgebiet der Klarinette, das sein Klangsinn nicht in vollendeter Weise ausgebeutet hätte, den zarten, schwellenden Gesang wie die schmiegsame Beweglichkeit. Man glaubt ihm förmlich die innere Wärme anzumerken, mit der er sich dem Klangzauber seines Instrumentes hingibt. Es dominiert denn auch wie in keinem zweiten Konzert und hat die breite Anlage und die ganze Art der Konzeption ins Leben gerufen. Die Verwandtschaft mit dem Klarinettenquintett liegt nicht bloß in der gemeinsamen Tonart, sondern geht, wie namentlich im Mittelsatz, bis in Einzelheiten der Tonsprache hinein. Dabei verleugnet sich Mozarts damaliger Stil keineswegs, namentlich in der Harmonik und in einzelnen imitatorischen Partien, wenngleich das Orchester in diesem wesentlich dem Solisten gehörenden Konzert sich mehr auf die Rolle des Begleiters beschränkt.

Von den drei deutschen Liedern (K.-V. 596—598), die als Kinderlieder strophisch und auch sonst sehr anspruchslos gehalten sind, ist das erste, „Komm, lieber Mai" weitaus das gelungenste und hat sich bis heute im Kindermund erhalten. Alte Erinnerungen scheinen in Mozart bei der Komposition erwacht zu sein, denn in der ersten Periode des Liedes klingt vernehmlich eine Volksweise („Ich bin ein Schwabenmädchen") nach, die Mozart ganz leicht, aber mit um so schönerer Wirkung stilisiert hat[1]; der zweite Teil mit seinem unverkennbar Mozartschen Beginn ist ganz sein Eigentum. Wie hoch steht doch dieser echte Herzenston über der gemachten Kindlichkeit des Overbeckschen Textes! Dagegen ist Mozart an Sturms „Im Frühlingsanfange" gescheitert, indem er den Ton des kindlichen Liedes auch auf diese religiöse Poesie hohen Stiles übertrug.

Seine letzte Einzelarie für eine Baßstimme mit obligatem Kontrabaß (K.-V. 625) ist bei aller Gefälligkeit ihres Charakters doch mehr als ein Kuriosum zu betrachten, auf das den Komponisten wohl der findige Schikaneder gebracht hat. Der für damalige Verhältnisse doch recht virtuos behandelte Kontrabaß erweckt im Verein mit der mehr getragenen Führung der Baßstimme trotz dem ernsten Text einen leicht humoristischen Eindruck.

Das berühmte Ave verum (K.-V. 618) unterscheidet sich sehr wesentlich von Mozarts bisherigen kirchlichen Werken. Sein einfacher

[1] Friedländer, Deutsches Lied, II 380 f.

Liedcharakter erklärt sich wohl aus seiner wahrscheinlichen Bestimmung für den Badener Kirchenchor und für das Fronleichnamsfest[1]; seine ganze edle, wehmütige Haltung aber weist es in die Reihe der italienisierenden Motetten, die neben der opernhaften Richtung immer wieder auf die alte, echt kirchliche Tradition zurückgriffen: von Jommelli z. B. haben wir ähnliche Sätze[2]. Aber der Mozartsche hebt sich doch durch die vollendete Wiedergabe der Gesamtstimmung wie der einzelnen Gedanken aus dieser Reihe heraus und ist ein sprechender Beweis für sein tiefes religiöses Empfinden. Niemals, bis auf die Erweiterung am Schlusse, tritt die Komposition aus der volkstümlichen Symmetrie mit ihrer viertaktigen Gliederung heraus, und doch schmiegt sie sich vollendet dem Gedankengange des Textes an, wie sie namentlich um einer sinngemäßen Deklamation willen auch den Reim unbedenklich beiseite setzt. Mit einem ergreifenden Gemisch von Rührung und stiller Wehmut — sotto voce ist die einzige Vortragsbezeichnung des Satzes — wird zunächst der Leib des Herrn angeredet, dann aber schwillt die Erregung bei den sich beständig steigernden Begriffen passum, immolatum[3] und in crucem mehr und mehr an; man verfolge hier nur einmal die Melodielinie und den Gang der Harmonik! Kurz und ausdrucksvoll läßt das einzige Zwischenspiel des Satzes diese Stimmung abklingen. Der zweite Teil schließt sich steigernd an. Das Bild des von der Lanze durchbohrten Gekreuzigten entpreßt dem Chore jenen verhaltenen Schmerz, der in der Modulation nach Fdur einen so rührenden Ausdruck findet; dann senkt sich die melodische Linie wieder, sequenzartig an das Vorhergehende anknüpfend, in tief resigniertem Dmoll herab. Aber jetzt erfolgt mit dem Wiedereintritt des Ddur ein neuer Aufschwung, der sich allein schon in dem die bisherige Homophonie durchbrechenden imitatorischen Einsatz der beiden Chorhälften kundgibt. So ringt sich die Bitte um Entsühnung durch Christi Blut in der eigenen Todesstunde aus den Herzen los, zuerst gefaßt, dann aber, bei dem erneuten Gedanken an den Tod, als inbrünstiger Aufschrei, der durch den Trugschluß auf dem Sextakkord der Unterdominantharmonie spannend vorbereitet wird[4] und mit dem emphatischen Quintensprung des Soprans bald den höchsten Punkt der melodischen Linie überhaupt

[1] Kretzschmar, Führer, II 1⁴, 512. [2] H. Leichtentritt, Gesch. der Motette, 1908, S. 205. [3] Die Melodik erinnert hier an die Kavatine der Gräfin im Figaro. [4] Er findet sich ähnlich im Priestermarsch der Zauberflöte.

erreicht. Das hier so außerordentlich sprechende Melisma und der chromatische Gang des Basses mit den darüber aufgebauten kühnen Harmonien vervollständigen das Bild der Angst, das übrigens mit dem Worte mortis selbst entschwindet. So scheint dieses Gebet mit seiner zarten Wehmut aus den Worten des Textes von selbst hervorzuwachsen, als die höchste Verklärung der dem jungen Mozart dereinst von Padre Martini gepredigten Grundsätze[1]. Der Satz ist durchaus homophon; während der Sopran am Anfang dominiert, kommt im weiteren Verlaufe zusehens mehr Leben in die übrigen Stimmen. Dafür ist sehr bezeichnend, daß die weiblichen Vorhaltsklauseln nach der Art des späteren Mozart sämtlich ausharmonisiert werden. Der Gesang wird von Orgel und Orchester begleitet, das Vor- und die Zwischenspiele sowie das Nachspiel vom Orchester und Orgelbaß allein ausgeführt. Sehr schön steigen am Anfang die Instrumente allmählich zu dem a′ auf, mit dem der Gesang beginnt, und nicht minder genial ist die sanft wiegende Bewegung, mit der sie ihn umspielen, dem Gang der Singstimmen sich bald nähernd, bald sich von ihm entfernend. Öfter heben sie einzelne Gedanken besonders hervor, wie z. B. de Maria virgine mit der höheren Oktave und dem Aussetzen der Bewegung, ferner in crucem durch die verschärfende Synkope, und endlich in mortis, der gesteigerten Parallelstelle dazu mit dem ausdrucksvollen Unisono der zweiten Geigen und Bratschen.

[1] I 301, 308 f. Verwandt ist das Graduale Sancta Maria, I 499.

La Clemenza di Tito

Es ist eine seltsame Fügung des Schicksals, daß Mozart seine dramatische Laufbahn neben der Zauberflöte mit einem Werke derselben Gattung beschloß, in der er dereinst seine ersten großen Triumphe als Knabe gefeiert hatte, der opera seria. Denn das ist die Clemenza di Tito in noch höherem Grade, als es seinerzeit der Idomeneo gewesen war. Stammt doch der Text von dem großen Metastasio selbst, der ihn im Jahre 1734 gedichtet hatte. Noch im selben Jahre war er, von A. Caldara erstmals komponiert, zum Namenstage Karls VI. aufgeführt worden. Zur Huldigung an gekrönte Häupter wie geschaffen, ist er denn auch besonders viel in Musik gesetzt worden[1]. Für Prag nahm Caterino Mazzola, seit 1782 sächsischer Hofdichter, verschiedene Veränderungen vor und zog vor allem die ursprünglichen drei Akte in zwei zusammen, indem er die Vertauschung der Mäntel durch Annius, der dadurch als der Schuldige erscheint, beseitigte. Außerdem wurden verschiedene Gesangsstücke eingeschoben, durchaus nicht immer zum Vorteil des Ganzen; der allgemeine Charakter der Oper wurde jedoch durch die Umarbeitung kaum berührt. Es sind die alten, der Allegorie nahestehenden Figuren, die auf bestimmte Eigenschaften zugeschnitten sind[2]. Der ewig schwankende, passive Jüngling Sextus und besonders der unter allen Umständen verzeihende und resignierende Kaiser Titus sind zudem die richtigen Schöpfungen einer Zeit, der das Empfindsame ungleich höher stand als das Heroische[3]. Mozart mochte immerhin bei dieser Verherr-

---

[1] Die wichtigsten Kompositionen sind die von L. Leo (Neapel 1735), Hasse (Dresden 1738), Wagenseil (Wien 1746), C. Grua (Mannheim 1748), Gluck (Neapel 1752), Jommelli (Stuttgart 1753), Holzbauer (Mannheim 1757), Gius. Scarlatti (Wien 1760), Naumann (Dresden 1769), P. Guglielmi (Turin 1785). [2] I 220 ff. [3] Zelter schreibt 1819 an Göthe (Briefw. II 20): „Solch ein Titus soll denn auch noch geboren werden, der in alle Mädchen verliebt ist, die ihn alle totschlagen wollen.“

lichung der Güte, die keine Rache kennt, eine gewisse Verwandtschaft mit seiner Zauberflöte herausfühlen. Das alles ist in den bekannten, eleganten Stil Metastasios eingekleidet mit seinen zierlichen Sentenzen und sonstigen Redeblumen, Gleichnissen und anderen, aus bloßer verstandesmäßiger Reflexion geborenen Gefühlsergüssen[1]. Die Handlung ist in kurzem Abriß diese:

Vitellia, die leidenschaftliche Tochter des gestürzten Kaisers Vitellius, verführt ihren Liebhaber Sextus zu einer Verschwörung gegen seinen Freund, den Kaiser Titus, und verspricht ihm dafür ihre Hand. Da berichtet Annius, Titus habe seine Geliebte Berenice aus Rom entfernt. Er bittet Sextus, bei Titus seine Vermählung mit Sextus' Schwester Servilia zu befürworten, was der Kaiser auch zusagt. Da verlangt aber Titus in einer glänzenden Volksversammlung von Sextus selbst Servilias Hand, und da dieser betroffen schweigt, bestärkt der edle Annius den Kaiser in diesem Entschluß. Servilia dagegen, die dem Annius treu ist, gesteht dem Titus ihre Liebe, worauf er großmütig zu Annius' Gunsten zurücktritt. Vitellia aber, durch die Nachricht von Servilias Erhebung auf den Thron aufs höchste erregt, befiehlt dem Sextus, sofort mit den Verschworenen ans Werk zu gehen. Er gehorcht. Kaum ist er fort, so meldet der Prätorianerpräfekt Publius, Titus werde sie selbst aufsuchen, um ihre Hand zu erbitten; sie eilt ihm in größter Verwirrung entgegen. Vor dem durch die Verschworenen in Brand gesetzten Kapitol treffen alle zusammen, und Sextus ruft durch die Nachricht von der angeblich durch ihn erfolgten Ermordung des Kaisers allenthalben Schmerz und Entsetzen hervor.

Im zweiten Akt gesteht Sextus in seiner Gewissensnot dem Annius seine Schuld. Dieser, sowie die um ihre eigene Sicherheit besorgte Vitellia treiben ihn zur Flucht an. Da kommt Publius, um ihn auf die Aussage gefangener Verschwörer hin zu verhaften. Der gerettete Titus zeigt sich in einer Senatssitzung dem jubelnden Volke und dankt gerührt für so viele Liebe[2]. Den geständigen Sextus hat der Senat bereits zum Tode verurteilt. Titus läßt ihn kommen, bereit, ihm zu verzeihen, wenn er ihm offenes Vertrauen schenke. Aber Sextus schweigt mit Rücksicht auf Vitellia hartnäckig, so daß Titus das Urteil bestätigt; gleich darauf zerreißt er freilich das Blatt wieder und beschließt, Gnade zu üben. Von Servilia angefleht, den Kaiser um Gnade für Sextus zu bitten, entschließt sich endlich Vitellia, ihren Hoffnungen zu entsagen und ihre Schuld zu gestehen. Sie führt das auch aus, als gerade im Amphitheater das Urteil an Sextus vollstreckt

---

[1] Aus Metastasio stammen Nr. 2, 5, 6, 8, 9, 11, 16, 20, 21, 25 und die Akkompagnatos Nr. 11, 17, 22, 24, von Mazzola Nr. 1, 3, 7, 10, 12—15, 17—19, 23, 26, aber mit Benutzung von Metastasios Motiven, zum Teil auch einzelner Verse und Wendungen. Ein Exemplar des ersten Textbuches auf der Dresdener Landesbibliothek. [2] Diese Szene stammt von Mazzola, ist aber nicht zu einem größeren Ensemblesatz benützt.

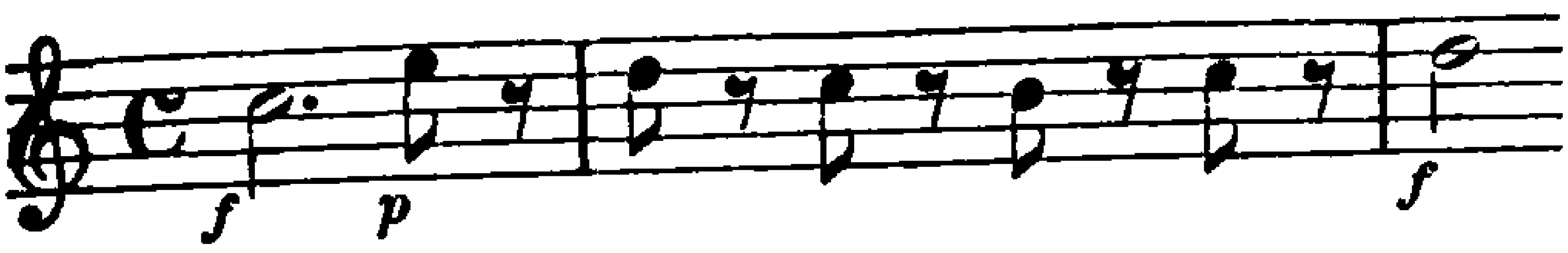
werden soll. Titus verzeiht schließlich ihr, dem Sextus und den Verschworenen. Alle preisen seine Güte.

Man sieht ohne weiteres, daß es sich hier um eine Dramatik handelte, der Mozart längst entwachsen war. Daran ändert auch Mazzolas, ihm mit Unrecht zugeschriebene[1] Bearbeitung nichts, obwohl sie durch die damals zeitgemäße Einfügung von Ensemblesätzen ihm wenigstens musikalisch mehr entgegenkam. Allen diesen längst versunkenen Schattengestalten wieder warmes Leben, etwa im Sinne des Figaro oder Don Giovanni, einzuflößen vermochte auch er nicht, übrigens wurde das bei diesem Anlaß auch gar nicht verlangt. Ganz im Gegenteil, man wollte von ihm eine richtige opera seria hören, die zu den Krönungsfestlichkeiten so gut gehörte wie der übrige Prunk und die offiziellen Festgedichte. Um die innere Not, die man seinem Genius damit schuf, kümmerte man sich nicht, dafür hatte er ja die Ehre des Auftrags und sein Honorar. Die Kürze der Arbeitszeit und seine Kränklichkeit kamen zu seinen Ungunsten noch hinzu — man konnte wirklich darauf gespannt sein, wie er sich mit dieser Aufgabe abfinden würde. In dieser Zwangslage kam ihm ein Hauptzug seiner Künstlernatur, seine staunenswerte Anpassungsfähigkeit[2], zu Hilfe. Er, der in allen Stilarten beschlagen war, konnte sich's wohl zutrauen, noch einmal den Geist der opera seria heraufzubeschwören und, wenn auch kein Urbild, so doch ein stilreines Nachbild einer bereits bestehenden Kunstgattung zu schaffen. Dieses Zutrauen hat ihn nicht getäuscht. Die neue Oper beruhte zwar nicht wie die übrigen, auch Così fan tutte, auf einem ursprünglichen, sondern auf einem abgeleiteten Erlebnis, abgeleitet aus einer ihrem Schöpfer innerlich längst fremd gewordenen Bildungssphäre. Aber sie zeugt von einem außerordentlich sicheren und feinen Stilgefühl, und hierin liegt ihre Hauptstärke. Man soll auch von diesem Titus nicht mehr verlangen, als das Wesen seiner Gattung erlaubt.

Gleich die Ouvertüre schlägt mit ihren ersten acht Takten den bekannten festlich-pathetischen Ton der opera seria an, den wir genau in derselben Weise schon im Idomeneo antrafen. Aber während dort dem feierlichen Dreiklangsaufstieg ein Bild subjektivster Leidenschaft gefolgt war, das deutlich zeigte, wie ernst es dem damaligen Mozart noch mit der opera seria war, mündet er hier in einen weit unpersönlicher gehaltenen Hauptgedanken aus:

---

[1] AMZ I 151 f. Cäcilia XX 191. [2] I 78 ff.



dessen Hauptmerkmal der wirkungsvolle Wechsel von f und p ist. Die Wiederholung des Anfangs geschieht variiert in Form eines Mannheimer Crescendos, von dem sich Mozart hier eine besondere Wirkung versprach. Das kantable, aber gleichfalls nicht besonders originelle Seitenthema[1], das nach französischer Trioart eingeführt wird, spielt im Ganzen nur eine Episodenrolle und wird gleich von dem obengenannten wieder verdrängt. Die Durchführung geht, wie im ersten Satz der Cdur-Sinfonie, gleich nach Esdur, doch ohne die dortige geniale Kürze, sondern mit einer eingeschobenen, neuen Unisonofigur[2]. Dann folgt eine mit Kontrapunktik gewürzte Verarbeitung jenes Hauptthemas ganz im Stile des letzten Mozart, nur daß das dabei entfachte Pathos auch hier einen entschieden kühleren Eindruck hinterläßt; erst gegen den Schluß werden die Akzente schärfer, aber auch hier ist die grelle Dynamik charakteristisch. Die Reprise stellt Haupt- und Seitenthema um und erreicht dadurch die beabsichtigte Steigerung des festlichen Glanzes, an dem sich das ganze Orchester beteiligt. Immer mächtiger entfaltet sich dabei das neapolitanische Anfangsmotiv, als könnte der Prunkcharakter der opera seria gar nicht nachdrücklich genug betont werden[3].

Wohl den beiden Hauptsängerinnen zuliebe hat Mazzola gleich in der ersten Szene das Duett zwischen Sextus und Vitellia eingefügt (1)[4]. Denn auch Sextus ist (wie übrigens auch Annius) eine Sopranpartie, nur daß man statt eines Kastraten eine Frauenstimme gewählt hatte — sicher ein Fortschritt im Sinne der Humanität, aber nicht des Dramas. Indessen gab dieses in vorliegendem Falle ja auch nicht den Ausschlag. Mozart wählte die damals von der Buffooper auch in die seria eingedrungene Form der Folge eines langsamen und raschen Satzes; in seiner ganzen Haltung aber zeigt

---

[1] Charakteristisch für Mozart ist seine Einführung. Vorher wird nach der Unterdominante Fdur moduliert, dann aber das F kurzerhand zu Fis erhöht und so die Dominante gewonnen. [2] Um das Esdur besonders zu betonen, schickt Mozart der kontrapunktischen Behandlung des Themas dieses selbst, aber ohne Kontrapunkt, voraus. [3] Auch diese Ouvertüre soll im letzten Augenblicke niedergeschrieben sein (vgl. Prochazka, Mozart in Prag, S. 163f.), was in Anbetracht der Umstände nicht unwahrscheinlich ist, s. S. 735, Anm. 1. [4] Vgl. darüber Genée, MBM 1902, Heft 14, S. 121f.

schon dieses erste Stück deutlich, daß er genau wußte, wohin in dieser Oper die Reise ging. Da gibt es keine verwickelten seelischen Probleme, keine individuellen Charaktere, sondern Sextus ist einfach der passive, empfindsame Liebhaber, Vitellia die ehr- und rachsüchtige stolze Heroine, wie sie beide, fast Allegorien gleich, bereits früher unter zahllosen Namen die opera seria bevölkert hatten. Sie lösen sich auch in der Musik ganz reinlich der Reihe nach ab, wie es dem rationalistischen Geiste dieser Kunst entsprach, und bei dem Zusammensingen im Allegro findet nicht etwa eine seelische Wechselwirkung zwischen beiden statt, sondern sie vereinigen sich in einem gemeinsamen bewegten, aber unpersönlichen Affekt. Daß die Musik als solche dabei eine entscheidende Rolle spielt, ist natürlich; sie allein war imstande, diesen verstaubten Gipsfiguren einigen wärmenden Glanz zu verleihen, und besonders über die Partie des Sextus hat Mozart die ganze Süßigkeit seiner Melodik ausgebreitet, während Vitellia mit ihrer weitausladenden, sprüngereichen Stimmführung der üblichen neapolitanischen Rhetorik nähersteht. Vollends im Allegro, das mit einer bekannten Mozartschen Erregungsmelodie beginnt, gewinnt mit den seit alters hier üblichen Imitationen ein zwar allgemein ansprechender, aber im Ausdruck ziemlich neutraler Ton die Oberhand.

Die Sängerin der Vitellia, Maria Marchetti (geb. 1767), seit 1788 mit dem Tenoristen Fantozzi vermählt, hatte sich zuerst in Neapel und Mailand, von wo sie nach Prag berufen wurde, großen Ruhm erworben durch eine schöne volle Stimme, trefflichen Vortrag und gute Aktion, die durch ein angenehmes Äußeres und edlen Anstand gehoben wurde[1]. Wie wenig es freilich auf eine durchgeführte Charakteristik im echten, Mozartschen Sinne ankam, beweist ihre erste Arie (2), wo plötzlich eine ganz andere, lyrisch empfindsame Vitellia zum Vorschein kommt. Der langsame Teil gibt eine gleichmäßig, ohne jede Komplikation verlaufende weiche Empfindung wieder, der rasche dagegen beweist klar, wohin die frostigen Weisheitssprüche Metastasios seine Komponisten führten[2]. Zunächst läßt Mozart, da er mit seinem Text nichts anfangen kann, in einer von fern an

[1] Gerber, N. L. II 75. AMZ IV 318f. Reichardt, Mus. Ztg. 1805, I 112. Florimo IV 351. Cambiasi S. 289ff. Von Prag kam sie 1791 nach Venedig, Wiel S. 424, 428, dann nach Berlin, Schneider, Gesch. d. Oper, S. 248. In einem Berliner Bericht von 1799 (AMZ I 348f.) wird sie dagegen als eine Karikatur geschildert. [2] Auch Hasse und Gluck geben hier ziemlich konventionelle Musik.

Donna Annas Racheärie gemahnenden Weise Vitellias eigentliches Temperament hoch aufwallen, dann aber bleibt er zuerst an dem Worte inganni, darauf an alletta hängen (dessen echt Mozartisch bildhaftes Motiv ihn zu einer Erweiterung der Metrik veranlaßt) und komponiert also anstatt eines inneren Erlebnisses bloße Begriffe, die er als musikalisch einigermaßen brauchbar aus seinem Texte heraushebt, ganz wie es die Italiener im gleichen Falle so oft taten.

Das folgende Duettino zwischen Sextus und Annius (3) ist dramatisch gleichfalls vom Übel und bleibt sogar hinter Metastasio zurück, der die Szene mit einer Arie des beunruhigten Annius schließt. Auch Mozart ist bei Mazzolas geschraubtem Freundschaftserguß das einzige Mal in der Oper aus der Rolle gefallen, indem er ihm die traulichen Töne des deutschen Singspiels lieh. Das gefiel wohl dem Publikum, entsprach aber weder dem Drama noch dem seriösen Stil. Weit besser erfüllen diesen Zweck der folgende Marsch (4)[1] und Chor (5)[2] mit ihrem festlichen, wenn auch gleichfalls ziemlich unpersönlichen Wesen.

Nun singt Titus seine erste Arie (6). Baglioni, der frühere Sänger des Ottavio[3], soll sich darüber beklagt haben, daß man Mozart statt eines Italieners nach Prag berufen habe, weshalb dieser ihn mit einer ungünstigen Partie bedacht habe[4]. Das ist sicher Theaterklatsch; von Mozarts Charakter ganz abgesehen war eine Krönungsoper, bei der auch für den Komponisten so viel auf dem Spiele stand, nicht die richtige Gelegenheit, Privatrache zu üben. Wohl aber scheint Mozart bei dieser Partie eben der Sänger des Ottavio vorgeschwebt zu haben, ohne daß er freilich mehr als einen schwächeren Abklatsch jener weichen Linienführung erzielt hätte. Was ihm, sehr im Gegensatz z. B. zu Gluck, vorschwebte, war nicht der römische Kaiser Titus, sondern nur seine clemenza, und der einzige Mozartsche Zug, den diese bläßliche Idealgestalt mitbekommen hat, ist eine leise Färbung von Wehmut und Resignation. Von ferne klingt in der Arie Sarastros „In diesen heil'gen Hallen" an[5]. Im übrigen liegt eine weiche, lyrische Dämmer-

[1] Er ist gleich der Arie Nr. 8, den Akkompagnatos und der Ouvertüre ursprünglich nicht numeriert, sondern auf demselben besonderen Papier wie diese Stücke geschrieben, was auf ihre spätere Vollendung hinweist. [2] Hasse bringt in diesem Chor unverkennbare Anklänge an das Halleluja aus Händels Messias. [3] S. o. S. 424. [4] Seyfried, Cäcilia XX 193 f. [5] Vgl. außer dem Hauptthema noch die Stelle tormento e servitù mit dem imitatorischen Motiv in den Streichern.

stimmung darüber ausgebreitet; bezeichnend ist vor allem auch, daß Mozarts individuelle Bläsersprache fehlt. Die Form ist die damals moderne knappe Dreiteiligkeit[1]. Sie liegt auch dem Duett zwischen Servilia und Annius (7) zugrunde. Während die älteren Neapolitaner auch hier pathetische Töne angeschlagen hätten, ziehen die vom Geiste der Buffooper berührten jüngeren und auch Mozart in solchen Arien der Nebenpersonen intimere, trauliche vor. Ein unschuldiges, herzliches Liebesgefühl spricht sich zart und lieblich in dem Stücke aus. Nach gut neapolitanischem Brauch beginnt zuerst Annius, vom Fagott als dem einzigen Verkünder seiner Männlichkeit begleitet, dann folgt Servilia mit der Flöte auf dieselbe Melodie; im Mittelsatz vereinigen sie sich zu schlichter Homophonie, die auch im Dacapo und der traulichen Coda[2] anhält. Die zweite Arie des Titus (8) handhabt die dreiteilige Form freier, indem sie das Dacapo nach den ersten sechs Takten selbständig weiterführt, und ist im Ausdruck zwar männlicher als die vorhergehende, aber auch unpersönlicher; vergebens suchen wir nach einem Zug Mozartscher Größe.

Vollständig opera seria ist die erste Arie des Sextus (9) und zwar bis in die bei den Neuneapolitanern besonders beliebte, virtuos behandelte obligate Klarinette hinein. Auch die Form entspricht dem: Adagio—Allegro mit steigerndem Schlußteil. Inhaltlich bringt Sextus nichts vor, was er nicht bereits vorher gesagt hätte, seine unwandelbare Liebe zu Vitellia und die Bereitwilligkeit, sie auch in die Tat umzusetzen. Mozart hat keinen Versuch gemacht, diesem der opera seria so vertrauten Thema neue Seiten abzugewinnen, wohl aber den ganzen Adel seiner Melodik und seinen ganzen Klangsinn dafür eingesetzt. Zumal im Adagio mit seiner echt Mozartschen Metrik und dem innigen Ineinandergreifen von Singstimme und Soloinstrument steigert sich der Ausdruck der Liebe schließlich zu berückender Schwärmerei. Beim Beginn des Allegros dagegen, der auch dem Heroismus zu seinem Recht verhelfen soll, wird der Ton wieder konventionell und schlägt im Allegro assai mit seinen zwischen Singstimme und Klarinette geteilten, breit ausladenden Koloraturenketten vollends ins äußerlichste Neapolitanertum um, wobei freilich gleich bemerkt werden muß,

[1] I 238. [2] Sie wird durch den Trugschluß auf dem Sextakkord der Unterdominante eingeführt, s. o. S. 728. [3] Der Phrasenschluß mit dem ausharmonisierten Dominant- und tonalen Dreiklang auf den schweren Taktteil kommt mit seinem geschraubten Pathos in dieser Oper öfter vor.

daß Mozart in dieser Oper die Koloratur nicht mehr, wie in seinen Jugendopern, wahllos auf beliebige Textworte anbringt, sondern auf solche, die sie tonmalerisch oder psychologisch rechtfertigen. Nur der Mittelsatz, der auf die weiche Empfindung zurückkommt, läßt echte, Mozartsche Töne anklingen. Ganz Rokoko aber ist der Liebesblick, der vor den Worten A questo sguardo solo in der Klarinette aufblitzt. Eine individuellere Charakteristik kommt freilich auch in dieser Arie nicht zustande, vielmehr wird dem Charakter der Person und der Situation nur so viel entnommen, daß sich ein allgemeines Stimmungsbild daraus ableiten läßt, genau wie in Mozarts Konzertarien.

Das Terzett zwischen Vitellia, Annius und Publius (10) steht an einer jener kritischen Stellen, aus denen Mozart auch sonst seine Ensembles zu entwickeln pflegt. Vitellia, die soeben den Sextus zum Sturze des Kaisers aufgereizt hat, erfährt nun, daß sie Titus' Gattin werden soll, und will in höchster Aufregung jenen zurückrufen. Annius bringt der künftigen Kaiserin bereits eine warme Huldigung dar, während Publius in dienstlicher Haltung verharrt. Das Stück beginnt denn auch mit einem jener kurzen, erregten Orchestermotive, aus denen Mozart seine Buffoensembles herauszuspinnen pflegt. Allein bald zeigt sich's, daß es sich hier gar nicht um drei selbständige Gegenspieler handelt. Denn Annius und Publius treten als geschlossene Gruppe der Vitellia gegenüber. Diese drückt ihre Erregung zunächst in jener abgehackten Stimmführung aus, die, dem Texte entsprechend, schon bei den älteren Neapolitanern in solchen Fällen stehend war[1]. Mozartisch wird die Tonsprache erst bei dem plötzlichen Eintritt des Esdur, wo Vitellia tatsächlich wie vom Fieber geschüttelt erscheint. Nun aber treten die beiden Männer dazu, die ohne Kenntnis des wahren Sachverhalts ihre Verwirrung für den Ausdruck fassungslosen Glückes halten. Dieser Gegensatz wird deutlich herausgearbeitet, so daß es sich keineswegs nur um eine Soloarie mit zwei begleitenden Singstimmen handelt[2]. Den modernen Hörer mag dabei freilich der hausbackene Ton in den Betrachtungen der Beiden stören. Allein man darf nicht vergessen, daß sich hier eine Primadonna und zwei Sekundarier gegenüberstehen. Mozart blieb also durchaus im Stil, wenn er diesen Abstand wahrte und in seiner Musik die beiden Nebenpersonen als solche erkennen ließ. Sie geben ihren Gefühlen einen gehaltenen Ausdruck,

[1] Nur die Vorhalte in den Bläsern sind ein individuellerer Zug. [2] Ulibischeff S. 340.

wie es sich für Figuren ihres Schlags geziemt, ohne die Herrscherstellung der Hauptsängerin zu beeinträchtigen. Deren Leidenschaft verliert dadurch auch keineswegs an Energie[1], wie ihr langer Aufschrei auf Che angustia, che tormento und namentlich das plötzliche Umschlagen von sotto voce und forte lehren, bei dem ihr wirklich bald heiß, bald kalt zu werden scheint. Im allgemeinen beweisen dieses und ähnliche Ensembles der Oper zur Genüge, daß der Ensemblegesang in der opera seria überhaupt, so verbreitet er damals auch schon war, noch keineswegs dieselbe Freiheit genoß wie in der Buffooper; das Musikalische hatte noch den entschiedenen Vortritt vor dem Dramatischen.

Mit der besonders numerierten großen Soloszene des Sextus (11) beginnt das erste Finale (12), das den Höhepunkt der ganzen Oper darstellt. Der Unterschied dem Buffofinale gegenüber springt sofort in die Augen, denn hier handelt es sich nicht um ein beständiges, abwechslungsreiches Fortschreiten der Handlung, sondern nur um eine einzige Situation, ein verschieden abschattiertes Stimmungsbild. Aber diese Situation ist dafür auch von wirklicher Größe, und Mozart hat seine Aufgabe mit einer an Gluck gemahnenden Energie durchgeführt. Auch der Aufbau ist ebenso meisterhaft wie originell: das leidenschaftliche Akkompagnato als Auftakt, das Allegro als Höhepunkt und das Andante, das in einem Buffofinale als Abschluß einfach unmöglich gewesen wäre, als Lösung der Spannung in Trauer und Schmerz. Schon die Soloszene des Sextus hat bei Mozart wenige ihresgleichen. In einen wild leidenschaftlichen, motivisch außerordentlich einheitlichen Satz ist ein kurzes Andante eingebettet, das in einer auffallend an Gluck gemahnenden Rezitativbehandlung vor Sextus' Seele die Gestalt des gütigen Kaisers heraufbeschwört. Auch die Harmonik enthält sich des sonst in derartigen Szenen üblichen Modulierens in entfernte Tonartenkreise und bewegt sich im ersten Teile stets um das am Anfang mit großer Energie angeschlagene Emoll herum, bei jedem neuen Ansturm der Leidenschaft in dessen Unterdominantbereich hinabsteigend; nur bei dem Ruhepunkt der Sentenz Io non credea che fosse sì difficile impresa esser malvagio tritt Esdur ein. Am Schlusse dieses Teils (Sesto infelice, tu traditor! Che orribil nome!) treibt die Kadenz nach dem Worte nome deutlich wieder nach Emoll — da deutet Mozart nach gewohntem Brauch das Fis des Basses nach Gmoll um und schließt in dieser Tonart ab, offenbar, um durch deren Trauer-

[1] J II⁴ 585.

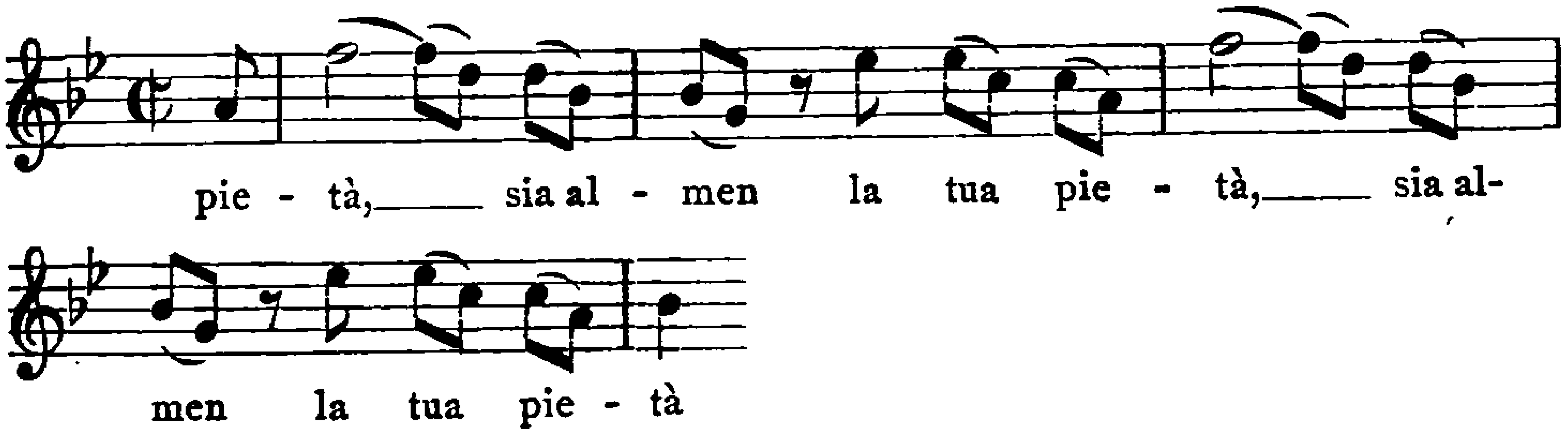
charakter die Stimmung für das Folgende vorzubereiten. Allerdings beginnt das Andante mit einem in seiner Mehrdeutigkeit geradezu erschreckenden Des. Der dritte Teil taucht zunächst noch tiefer in die B-Tonarten hinab; auch jetzt weicht das Hauptmotiv mit seinem realistisch zuckenden Ausdruck nicht von der Stelle. Erst bei dem Brande des Kapitols, von dem Mozart übrigens in seiner Musik so wenig Notiz nimmt wie seine Vorgänger, steigert es sich zu einem gewaltigen Anlauf, den verzweifelten letzten Entschluß des Sextus begleitend, der freilich zu spät kommt. Da ringt sich, ein wirklich großer Moment, am Beginn des Allegros das heiße Gebet für Titus (in Esdur!) aus seinem Herzen los. Hier zeigt sich die Hand des großen Dramatikers; der verwirrte Annius vernimmt zuerst ein jähes Aufbrausen, dann zögernde, geheimnisvolle Worte, die durch die plötzliche Modulation nach Gesdur einen fast unheimlichen Ausdruck erhalten, und steht nach Sextus' Abgang ganz hilflos da. Mit Servilias Dazukommen meldet sich auch die äußere Situation, der allgemeine Tumult, wieder. Das gemeinsame Entsetzen legt von da an jeder der nacheinander auftretenden Personen Servilia, Publius und Vitellia dieselbe Phrase in den Mund, und auch die Orchesterbegleitung mit dem Tremolo, dem wilden Baßmotiv und den schweren Forteakkorden der Bläser darüber bleibt sich gleich, ebenso der phrygische Schluß der Solisten und der erregte Aufschrei des entfernten Chores, der am Schlusse jedes Abschnittes die Harmonie gewaltsam herumwirft. Auch die Harmonik entspricht dem vorhergehenden Rezitativ: Emoll mit seinen beiden Dominanten F- und Gmoll herrscht vor, und erst mit der Rückkehr des Sextus, der sich zunächst seinen Vorgängern musikalisch anschließt, bahnt sich eine entscheidende Wendung nach Asdur an. Das Folgende ist wiederum höchst bezeichnend für Mozarts Begriffe von dramatischer Wirkung, nicht sowohl wegen der ausdrucksvollen Behandlung der Schreckenskunde von Titus' Tode — dergleichen kommt auch bei den Italienern vor —, wohl aber wegen der ganzen Auffassung der Situation. Langsam senkt sich das Rezitativ des Sextus herab und bleibt auf der Dissonanz stehen — Generalpause! Und nun bricht nicht etwa ein Sturm des Entsetzens aus, sondern das Ensemble antwortet leise, Andante, zuerst wie gebannt, dann wie stammelnd. Echt Mozartsche, stille Tragik! Auch die folgende Spannung ist bei aller Einfachheit von unbeschreiblicher Wirkung. Unter ungeheurem seelischem Druck, mit einer sprechenden

Sequenzbildung, bereitet sich das furchtbare Selbstbekenntnis des Sextus vor, da wird es von der entsetzten Vitellia in einem hastigen Rezitativ unterbrochen. Wiederum eine bange, spannende Generalpause! Sie bedeutet tatsächlich einen gewaltigen Umschlag der ganzen Stimmung. Denn im folgenden Andante schweigen alle persönlichen Leidenschaften[1]; auch Sextus und Vitellia tauchen im geschlossenen Ensemble unter, das nun im Wechsel mit dem gleichfalls beruhigten Chor einen ergreifenden Trauergesang auf den ermordeten Kaiser anstimmt. Es sind der Geist und zum Teil auch die Ausdrucksmittel Glucks, die diesen Schlußsatz beherrschen, wenn man so will, der Geist der antiken Tragödie. Besonders fein sind die beiden Vokalkörper in ihrem Ausdruck gegeneinander abgestuft, der feierlich gemessene Schritt des Chores mit seinen symmetrischen Reihen und das bewegter und freier gehaltene Ensemble. Nur in einzelnen Aufschreien, besonders auf das Wort tradimento, flammt die Erregung jäh auf; bezeichnend ist der Schluß, wo der Chor noch zweimal grell aufstöhnt, während der Gesang der Solisten ganz gebrochen im piano verhallt. Auch das Orchester wird geteilt: der Chor wird von Hörnern, Trompeten und Pauken begleitet, bei seinem ersten Einsatz gesellt sich noch mit großer Wirkung ein Streicherunisono zu seinem Baß hinzu. Das Ensemble stützt sich dagegen auf die übrigen Bläser und den individueller geführten Streicherchor; am Schlusse erscheint ein dumpfer Paukenwirbel mit Hörnern (ohne Trompeten!). Nicht als hätte sich Mozart mit dem allem seiner Selbständigkeit gegenüber Gluck freiwillig begeben. Was ihm vorschwebt, ist nur ein allgemeiner Typus Glucks, die Klageszene; ihre Ausgestaltung ist dagegen durchaus sein Werk, von der rührenden Wehmut der ersten Zeile mit der aufschlagenden Quart an bis zu der an die Zauberflöte gemahnenden Schlußphrase des Ensembles. Auch ein grundsätzliches Abschwenken zu Gluck darf man in dieser Szene nicht erblicken, das verbietet der ganze übrige Charakter der Oper. Haben es doch auch die übrigen Vertreter der opera seria in jener Zeit nicht verschmäht, in einzelnen Szenen Anleihen bei Gluck zu machen. Wenn Mozart diese Versuche hier am selbständigsten und erfolgreichsten aufgenommen hat, so danken wir das sichtlich der Nachbarschaft der Zauberflöte, deren reiner und erhabener Geist hier auch in dem Schwesterwerk nachwirkt. Das vor-

[1] In dem Andantesatz des Rezitativs, der auch melodisch auf das Folgende vorausweist, ist diese Stimmung fein vorbereitet.

nehme Publikum in Prag allerdings mag die Szene mit gemischten Gefühlen angehört haben; unwillkürlich fällt einem gerade dabei das böse Wort von der porcheria tedesca ein. Leider ist sie die einzige in der Oper geblieben.

Im zweiten Akt führt uns gleich die Arie des Annius (14)[1] wieder auf den Boden der Konvention zurück, ein einfaches Sekundarierstück ohne individuellere Züge. Auch das folgende Terzett (15) ist abermals kein Ensemble im Mozartschen Sinn, sondern in dem der opera seria, d. h. mehr musikalisch als dramatisch, trotzdem der zärtliche Abschied des Sextus von der zwischen Angst und Scham schwankenden Vitellia dafür ein dankbarer Vorwurf gewesen wäre. Angedeutet wird dieser Gegensatz wohl, zumal im Andantino, aber zu einer lebensvollen dramatischen Synthese kommt es nicht, und vollends Publius tritt aus seiner neutralen Haltung nicht heraus. So ergiebt sich ein Musikstück von echt neapolitanischer, weicher Abschiedsstimmung, wobei auch die beliebten Malereien der lieve aura und der estremi sospiri in den Bläsern nicht fehlen[2]. Noch schärfer tritt der rein musikalische Charakter trotz der freieren Führung der Singstimmen im Allegretto zutage, dessen Grundton gleichfalls von Sextus bestimmt wird. Er ist es auch, der die Phrase:



anstimmt, die weiterhin von allen Übrigen refrainartig wiederholt wird. Erst gegen den Schluß beginnt mit dem punktierten Streichermotiv nebst Crescendo die Erregung höhere Wellen zu schlagen, und das kurze Nachspiel schildert deutlich das Abführen des Sextus durch die Wachen des Publius. Der Text des Terzettes ist der Arie Metastasios Se mai senti spirarti sul volto (II 15) nachgebildet, die schon von den älteren Komponisten mit besonderer Vorliebe bedacht worden war[3].

[1] Sie ist von Mazzola gedichtet, nachträglich eingeschoben und mit der Nummer 13½ bezeichnet. [2] Über die nachträglich hinzugefügte orchestrale Steigerung am Schlusse des Andantino s. o. S. 133. [3] Schon Hasse bringt hier eine schöne langsame Emoll-Arie mit Flöten. Gluck aber hat seine Kompo-

Auch der ein Solo des Titus einschließende Chor (17) folgt einem echt neapolitanischen Typus: beschaulich und anmutig zugleich, doch ohne tiefere Erregung, und vollends Titus stimmt völlig in diesen Ton ein. Keine Spur weder von innerer Erschütterung, noch von kaiserlicher Würde; bei entsprechend verändertem Texte könnte dieses Solo ebensogut, wie das in der französischen Oper häufig geschieht, von einem Chorführer gesungen werden. Auf Mozart weisen nur einige rein musikalische Züge hin, wie z. B. die beiden einleitenden Takte, die später in der Verkleinerung noch eine Rolle spielen, und der dieser Oper überhaupt eigentümliche Wechsel der Harmonie auf dem schlechten Taktteil[1]. Von den beiden Sekundarierarien des Publius (16) und Annius (17), die bezeichnenderweise denselben Anfang haben, ist die erste mit ihrer eiskalten Moral ein reines Verlegenheitsprodukt, während bei Annius wenigstens ein warmes Gefühl, das Mitleid mit dem Bruder seiner Braut, zum Ausdruck kommt. Zwar werden auch hier nach alter Art der opera seria die beiden gegensätzlichen Gedanken, an den Verrat und an das Los des Unglücklichen, in der Musik wieder säuberlich getrennt, aber doch kommt das weiche Flehen mit rührender Echtheit heraus — man kann sich denken, daß dergleichen nicht ohne Eindruck gerade auf Titus bleiben wird.

Dieser setzt zu Beginn der siebenten Szene mit überraschender Leidenschaft im Akkompagnato ein. Es ist orchestral sparsam bedacht, wirkt aber durch seine prägnante Deklamation und besonders durch die ausdrucksvolle Harmonik. Wohl durchläuft die Modulation einen weiten Tonartenkreis, aber in engem Anschluß an den Gedankenverlauf. Je mehr Titus' Zorn gegen Sextus anschwillt, desto tiefer geht die Harmonik in die B-Tonarten hinein: der Höhepunkt ist das Desdur des Todesurteils. Sobald aber die Wut sich zu den gefühlvollen Betrachtungen über das Monarchenlos[2]

sition später wieder in der taurischen Iphigenie zur Schlußarie der Heldin im 2. Akt (O malheureuse Iphigénie) verwandt (Wotquenne, Them. Verz. S. 217), ein Beweis, wie hoch er sie selbst schätzte. In dem Verzeichnis von Liedern, das Konstanze am 25. Februar 1799 an Breitkopf schickte, steht der Anfang Metastasios unter Nr. 14. Nottebohm, Moz. S. 123 schließt daraus wohl mit Recht, daß diese, uns verloren gegangene Komposition ursprünglich für den Titus bestimmt war und erst später durch das Terzett ersetzt wurde. [1] S. o. S. 736. Das in dieser Oper ebenfalls häufige Hinausziehen der Schlüsse dagegen ist italienisch. [2] Hasse hat daraus ein pastorales Idyll entwickelt, Gluck dagegen, der von Anfang an seinen Titus weit männlicher auffaßt, den ganzen Erguß überhaupt gestrichen.

abschwächt, läuft auch die Modulation wieder zurück, bis wir beim Bilde des armen, beneidenswerten Bauern in Amoll angelangt sind; auch das Orchester hat sich hier zu den bekannten langen Streicherakkorden beruhigt. Erst allmählich kehren, jetzt als Ausdruck sanfter Wehmut, die B-Tonarten zurück.

Die Vorführung des Sextus gibt Anlaß zu einem Terzett (18), das gleich mit seinem Larghetto einen entschiedenen Aufschwung ins Große nimmt. Ein Ensemble Mozartschen Schlages ist es freilich wiederum nicht, denn es stellt, zunächst wenigstens, die Charaktere nebeneinander, statt sie gegeneinander spielen zu lassen. Aber es geschieht, was Sextus und Titus anbetrifft, mit packender dramatischer Wirkung. Jeder ist entsetzt über das veränderte Aussehen des andern. Sextus erhält dabei ein zuckendes Tremolomotiv im Orchester, dessen realistischer Ausdruck in die Zukunft weist, und eine dunkle, fremdartige Harmonik; Titus' Erstaunen dagegen wird durch ein einfacheres, immer wiederholtes Motiv von nur zwei Noten begleitet; zum Schlusse gibt Publius, allerdings unpersönlich wie immer, den Empfindungen eines Dritten über diese Situation Ausdruck — es ist eine Partie, die die Späteren und auch Mozart in seinen sonstigen Opern dem Orchester allein anvertraut hätten. Dann aber rücken die beiden Hauptpersonen hart aufeinander, wobei sich namentlich Sextus zu echt tragischer Größe erhebt. Leider hält das folgende Allegro diese Höhe nicht fest, sondern verflüchtigt den so scharf zugespitzten persönlichen Gegensatz wieder ins Allgemeine. Titus und Publius treten zu einer geschlossenen Gruppe zusammen, in der, ein hübscher Zug, Publius die Gedanken seines kaiserlichen Herrn zuerst einfach imitatorisch nachsingt. Das gibt ein zwar musikalisch wirksames, aber im Ausdruck etwas verschwommenes Bild. Schärfer hebt sich Sextus davon ab durch seine zerrissene, zweimal durch ausdrucksvolle, kadenzartige Partien (a piacere!) unterbrochene Melodik[1]. Für Mozart sehr bezeichnend ist der leise verhallende, plagale Schluß des Ganzen.

Sextus hat in schwerem innerem Kampfe das gütige Entgegenkommen des Kaisers abgelehnt und damit sein Leben verwirkt. Nun übermannt ihn sein Gefühl in der folgenden Arie (19). Metastasio hat hier nur den verzweifelten Entschluß zum Tode ausgedrückt, Mazzola dagegen beschwört vorher noch die schmerzliche Erinnerung

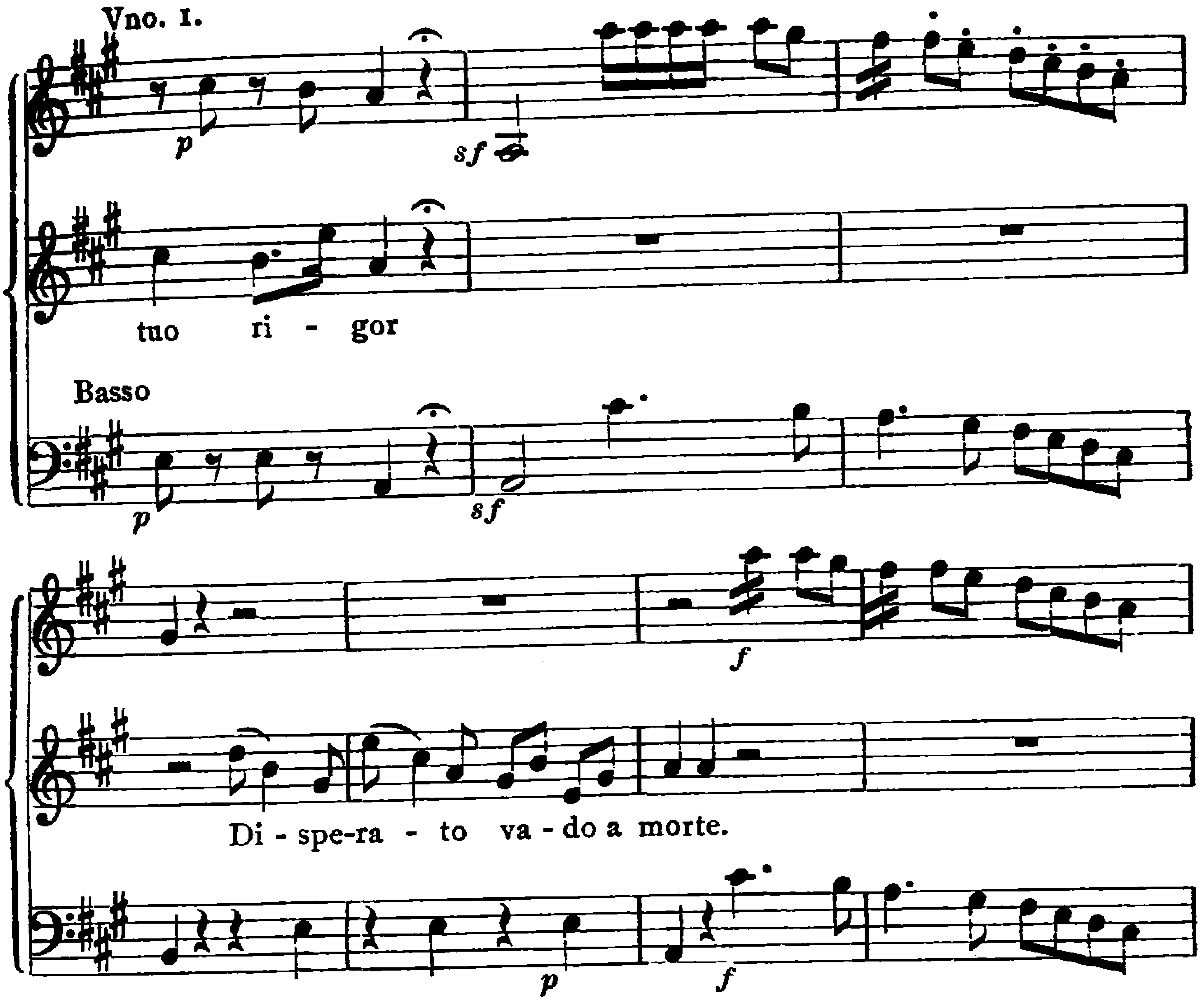
[1] Er beginnt mit dem alten, aus dem Figaro bekannten Mozartschen Lieblingsgedanken (s. o. S. 299).

an die frühere Freundschaft herauf, und Mozart[1] gibt dieser Stimmung bereits im Adagio einen geradezu visionären Ausdruck. Schon die Tonart Adur weist darauf hin; der ganze Teil ist eines jener zarten Bilder entschwundenen Glückes, die zu den Lieblingsvorwürfen der opera seria gehörten. Nur das Wort orror wirft vorübergehend einen dunkleren Schatten herein. Um so schärfer sind die Gegensätze in dem folgenden Allegro, wo sie im Gegensatz zu der einfachen Dreiteiligkeit des Adagios eine freiere Form hervorrufen. Es handelt sich um eine Art Rondo, nur daß das Hauptthema (tanto affanno soffre un core) nicht am Anfang, sondern im weiteren Verlaufe des Satzes auftritt, und zwar stets in der Haupttonart Adur. Es gehört jenem von den Franzosen stammenden, gavottenhaften Typus an, dem wir bereits bei Sarti begegneten[2]. Seinem ganzen Ausdruck nach knüpft es steigernd an die verzückte Stimmung des Adagios an und bedarf allerdings eines besonders guten Vortrags, wenn der dem ganzen Typus anhaftende Beigeschmack des Leirigen vermieden werden soll[3]. Von feiner psychologischer Wirkung ist dagegen die Art, wie das Thema jedesmal durch Abschnitte von gegensätzlicher Stimmung vorbereitet wird. Zweimal wird die Adur-Stimmung durch einen echt Mozartschen, kurzen harmonischen Ruck[4], zuerst mit C-, dann mit Fdur vertauscht. Wir erleben hier den bei den Neuneapolitanern ziemlich ungewöhnlichen Fall, daß im selben Satze der Ausdruck des Hochpathetischen überzeugender ausgefallen ist als der des Empfindsamen. Auch muß betont werden, daß Mozart sich hier aller Koloraturen enthalten hat[5].

Eine Zeitlang scheint Mozart selbst hinsichtlich der Fassung dieses Allegros geschwankt zu haben, offenbar, weil er der Wirkung jenes

[1] Das Ritornell am Anfang und Schluß ist von einem Kopisten geschrieben und auf einem besonderen Blatte hinzugefügt. Vermutlich ging die Arie ursprünglich in ein Akkompagnato des Titus über, das jedoch nicht erhalten ist. Über die Änderung der Takteinteilung s. o. S. 134. [2] I 255. [3] Schaul, Briefe über den Geschmack, S. 51, führt es als einen Beweis an, wie oft Mozart gegen die gesunde Vernunft sündige, daß Sextus seine Gewissensbisse in Form eines Rondos ausdrücke. Dagegen verteidigt C. M. v. Weber die Stelle aufs wärmste (Lebensbild III 4). [4] Der Anfang bedient sich dazu eines an den Beginn der Figaroouvertüre gemahnenden Orchestermotivs. [5] Viel kürzer faßt sich Gluck in der entsprechenden Arie (III 6), der nur den Todesentschluß und die Gewissensbisse des Sextus betont. Auch bei Hasse steht hier eine der bedeutendsten Arien seiner Oper.

Hauptthemas doch nicht recht traute. Wir haben nämlich im Original einen andern Anfang erhalten von energischerem, trotzigem Charakter:



Damit geht das Blatt zu Ende, und auf einem neuen ist das spätere Allegro angefangen. Ob jene andere Fassung überhaupt weiter ausgeführt wurde, ist sehr zweifelhaft.

Die Arie des Titus (20) greift im Bau auf eine ältere Form zurück: ein langsamer Mittelsatz wird zwischen den Hauptsatz und dessen Wiederholung eingeschoben. Auch der Ausdruck ist recht konventionell, bis in die ziemlich äußerlich angebrachten Koloraturen hinein. Auch die mit Tempo di Minuetto bezeichnete Arie der Servilia (21) mit ihrem leise wiegenden Tanzcharakter ist ein Modestück, wie es die opera seria für ihre Sekundarier liebte, empfindsam und angenehm in die Ohren fallend, aber wenig charakteristisch[1]. Mozart schlägt dabei außerdem, wie in den Gesängen des Annius, jenen herzlichen Ton an, den wir auch in seinen empfindsamen Liedern

[1] Gluck gibt hier in seinem streitbaren, harmonisch sehr bedeutenden Emoll-Stück die Vorwürfe Servilias weit charakteristischer wieder.

finden. Dagegen reißt uns die Szene der Vitellia (22, 23) aus diesen Niederungen wieder hoch empor. Schon das Akkompagnato ist deklamatorisch wie harmonisch ganz ausgezeichnet[1]. In einer mächtigen Linie läuft die Steigerung bis zu dem wilden Aufschrei ah mi vedrei sempre Sesto d'intorno, wo die Verzweiflung Vitellias ihren höchsten Grad erreicht[2], und klärt sich dann allmählich zu dem heroischen Verzicht auf alle stolzen Träume ab. Die Arie baut sich textlich auf dem gut metastasianischen Gegensatz zwischen dem erträumten Eheglück und den tatsächlich drohenden Todesschrecken auf. Sie besteht formell wiederum aus einem langsamen und einem raschen Teil, ist aber tatsächlich ein geschlossenes Ganzes, da der langsame Satz im Verlauf des raschen wieder anklingt. Auch instrumental ist sie besonders reich bedacht, namentlich durch die Mitwirkung des obligaten Bassetthorns, das hier unbeschadet aller Virtuosität den dramatischen Ausdruck auf das glücklichste unterstützt[3]. Der Beginn ist nach italienischen Vorbildern ein zartes Idyll, nur daß die sonst hier gebräuchliche verschnörkelte Rokokomelodik durch den echt Mozartschen, warmen Liederton ersetzt ist. Im Mittelteil des einfachen dreiteiligen Sätzchens gleiten mit den Unisonos auf veggo la morte ver me avvanzar die ersten Schatten über das helle Bild dahin, zunächst freilich ohne es dauernd zu trüben. Das Allegro gemahnt insofern an die entsprechende Partie in der Arie des Sextus (19), als auch hier eine Hauptmelodie (Chi vedesse il mio dolore, pur avria di me pietà), die erst im Verlaufe des Satzes auftaucht, später nach Rondoart mehrere Male wiederholt wird. Sie gemahnt auch ihrer ganzen Struktur nach an jenen Rondotypus, nur daß ihr Ausdruck, namentlich dank der schneidenden Chromatik, ungleich charakteristischer ist. Sie ist die Trägerin des Gefühls bejammernswerter Hilflosigkeit, das Vitellia vor allem andern beseelt. Vorbereitet wird dieses Thema wiederum durch einen Mollsatz, der aber hier nicht bloß überleitende Bedeutung hat, sondern gleich mitten in die Verzweiflung hinein

[1] Das Anfangsmotiv des Orchesters gehört einem Typus an, der auch sonst in Mozarts Akkompagnatos häufig wiederkehrt: Sforzatobeginn, dann ein kurzes, scharf rhythmisiertes Motiv mit Trillerauftakt (vgl. Elviras nachkomponierte Arie, ferner Figaro Nr. 28, die Sprecherszene der Zauberflöte und die Szene des Sextus Nr. 11). [2] Schon vorher (che t'ubbidirò crudele?) nähert sich das Rezitativ der Konzentik. [3] Die Mitwirkung Stadlers (Brief vom 7. Oktober 1791, B II 351) erklärt die solistische Verwendung der Klarinette und des Bassetthorns in dieser Oper. Vgl. Prochazka S. 173 ff.

führt[1]. Als erste Episode erscheint die Melodie des Larghettos, aber im Charakter durch die Übertragung in den geraden Takt bedeutend verschärft (vgl. die Synkope am Anfang) und ihres idyllischen Gepräges beraubt. Vor allem wird jetzt das vorher nur kurz angedeutete drohende Bild des Todes breit ausgeführt, indem der Gesang mit dem Unisono der baßführenden Streicher zusammengeht; Flöten und Fagotte, dazu das Bassetthorn mit seiner flatternden Figur geben die Harmonie an. Dann wird in stark verkürzter Form der Beginn des Allegros wiederholt. Ihm schließt sich, gewissermaßen als zweite Episode, das Hauptthema in As dur an. Diese von zwei Generalpausen flankierten einundzwanzig Takte sind formal ein Einschiebsel, das aber durch die vorhergehende große Steigerung innerlich vollauf gerechtfertigt ist. Erst darnach erscheint das Hauptthema in F dur, nur daß jetzt die Singstimme den Vortritt vor den Instrumenten hat. Wichtig ist von hier ab auch das völlig freie Schalten mit den einzelnen Gedanken des Textes, die alle auf kürzestem Raume noch einmal hintereinander auftauchen; sogar auf das verlorene Glück kommt Vitellia zurück, freilich ohne jeden Anklang an die alte wehmütige Weise. Die Partie mündet abermals in eine der für die Arie so charakteristischen Generalpausen aus. Sie bereitet die letzte und höchste Steigerung vor: ihr Träger ist eine sehr freie Variante des Hauptthemas, von der die Bläser außerdem zunächst nur den Baß bringen. Dann werden die Rollen von Singstimme und Orchester vertauscht. Mit den üblichen pathetischen Erweiterungen der alten Kadenzharmonie, doch unter Verzicht auf die auch bei Mozart, namentlich in den Konzertarien, nicht seltene sog. Bettelkadenz schließt das Stück in voller Erregung ab. Gewiß hängt die Größe der Empfindung, die aus dieser bedeutendsten Arie der Oper spricht, mit der sonstigen Charakteristik Vitellias nur lose zusammen[2]. Indessen vertragen derartige Intrigantengestalten der opera seria in diesem Punkte überhaupt nicht den Maßstab streng psychologischer Entwicklung. Sie sind meist von Anfang an als leidenschaftliche, schwarze Bösewichter gezeichnet, und wenn sie dann im weiteren Verlaufe ihre Schuldigkeit getan haben und zum Schlusse, wie es sich gebührt, dem guten Prinzip erliegen, treten sie verzweifelt mit derselben leidenschaftlichen Rhetorik vom Schauplatz ab. Man muß Mazzola sogar noch Dank wissen,

[1] Der erste Takt der dreitaktigen Bildung ist als Auftakt aufzufassen.
[2] J II⁴ 583.

daß er auf Metastasios an dieser Stelle stehende Gleichnisarie Getta il nocchier talora zugunsten einer unmittelbaren Seelenbeichte Vitellias verzichtet hat. Und gerade hier hat Mozart zugegriffen und ein Stimmungsbild geschaffen, in dem hinter der konventionellen Maske ein rein menschliches Antlitz mit all seinen individuellen Zügen hervorleuchtet.

Unmittelbar nach dem Schluß der Arie erfolgt der feierliche Übergang in den Chor (24). Noch lastet der Schrecken über das Attentat auf allen Gemütern, daher das strenge, archaisierende, fast ans Kirchliche streifende Wesen dieses Satzes, das in der feierlich gemessenen selbständigen Begleitung mit dem ostinaten Rhythmus im Baß und besonders in den zahlreichen herben Vorhaltsbildungen der Stimmführung zum Ausdruck kommt; man wird an ähnliche Stücke von Händel gemahnt, und Mozart erzielt damit noch kurz vor dem Schluß eine wirksame Spannung. Erst nachdem Titus auf Vitellias Selbstanklage hin seinen Entschluß, allen zu verzeihen, in einem wiederum sehr ausdrucksvollen Akkompagnato (25) ausgesprochen hat, klärt sich im Finale (26) der Himmel völlig auf. Die knappen und nichtssagenden Schluß-Cori Hasses waren damals bereits größeren, nach französischem Muster aus Soli und Chor bestehenden Komplexen gewichen, und auch Mozart folgt diesem Beispiel, um die bereits abgeschlossene Handlung in einem musikalisch wirkungsvollen Satze ausklingen zu lassen. Natürlich kann es sich dabei nur um Empfindungen ganz allgemeinen, frohen und dankbaren Charakters handeln. Aber Mozart weiß sie mit großem Geschick wirksam zu steigern. Auf die Gegenrede des Sextus und Titus läßt er ein bewegteres Ensemble der Solisten folgen und darauf erst, durch ein mächtiges Unisono des nunmehr noch durch Trompeten und Pauken ergänzten vollen Orchesters, den Chor hinzutreten, angeführt von einem wirksamen Dreiklangsaufstieg Vitellias nach dem g″, das wie ein strahlender Stern über dem hymnenartigen eterni Dei der Übrigen liegen bleibt. Nach diesem ersten allgemeinen Tutti wird das Alternieren zwischen dem stets nur von den Streichern begleiteten Titus und den Übrigen lebhafter; bald spinnt er den melodischen Faden an, bald führt er den vom Tutti angesponnenen refrainartig zu Ende, und auch wenn jenes Alternieren sich auf engstem Raume vollzieht (bei der Responsion vegliate — troncate), bleibt seine melodische Selbständigkeit stets gewahrt. Auch hier kommt es noch einmal zu einer Abstufung von Ensemble und Chor

von sehr schöner Wirkung. So schließt die Oper ganz im Geiste der opera seria zwar nicht dramatisch, aber musikalisch mit einem fein aufgebauten und im Klange äußerst glücklich abschattierten Satze ab.

Ein Vergleich mit dem Idomeneo muß schon deshalb zu Ungunsten des Titus ausfallen, weil das starke persönliche Erlebnis, das der früheren Oper zugrunde lag, der späteren fehlt. Im Idomeneo glaubte Mozart noch an seine künstlerische Mission auch auf dem Gebiete der opera seria; im Titus lag diese Welt längst hinter ihm, und es handelte sich für ihn nur um die Erfüllung einer Berufspflicht, die sein Innerstes wohl noch in einzelnen Augenblicken, aber nicht mehr im Ganzen erregte. Gewiß zeigt sich mancher formale Fortschritt; so sind vor allem z. B. die ausgedehnten, lärmenden Ritornelle verschwunden und die Formen überhaupt knapper und schmiegsamer gehandhabt. Dafür bleibt die instrumentale Seite auffallend hinter dem Idomeneo zurück. Dieser hatte mit großem Glück alle Mannheimer und Pariser Eindrücke zu verwerten gesucht, der Titus dagegen nähert sich, von einigen Stücken im Festcharakter abgesehen, der intimeren und durchsichtigeren Instrumentation der späteren Werke, aber ohne deren Feinheit auch nur entfernt zu erreichen. Vergebens sucht man in den meisten Stücken nach jener genialen Ausnützung der Orchestersprache, die zu Mozarts höchsten dramatischen Errungenschaften gehört. Das mag in der Kürze der Arbeitszeit seinen Grund haben, im allgemeinen entsprach aber auch diese Erscheinung den Gepflogenheiten der damaligen opera seria, für die der Gesang vor dem Orchester und sinnliche Schönheit und Wirkung vor der Charakteristik kamen. Kurz, Mozart befand sich hier in der Lage eines Meisters, der auf äußere Anregung hin eine Aufgabe erledigt, die ihm zwar innerlich wenig mehr zu sagen hat, die er aber darum doch mit dem sicheren Geschmack und Stilgefühl des reifen Künstlers ausführt. Hierin liegt die Schwäche und die Stärke dieses Werkes.

Begreiflicherweise fiel die Kritik den verschiedenen Standpunkten gemäß verschieden aus. Nach Niemetschek[1] galt der Titus vielen als Mozarts vollendetste Arbeit, weil darin in allem, selbst in der „gemäßigten" Instrumentation „die Einfachheit, die stille Erhabenheit des Charakters des Titus und der ganzen Handlung" zum Ausdruck komme. Er selbst sah darin ein Muster reifen Geschmacks und treffender Charakteristik[2]. Ein anderer Kritiker tadelt den Metastasioschen Text,

[1] S. 73. [2] S. 47.

rühmt aber um so wärmer die musikalische Charakteristik des sanftmütigen Titus, der erhabenen Vitellia und der idealen Zartheit der Freundschaft zwischen Sextus und Annius und vergleicht das Ganze sogar mit Göthes Tasso[1]. Schaul dagegen[2] fand außer wenigen Stücken alles so trocken und langweilig, daß man eher an einen Anfänger als an einen reifen Meister denken sollte. Nach dem Worte eines in Neapel hochangesehenen Italieners leuchteten nur in den ernsthaften Arien hie und da einige Genieblitze auf, die zeigten, was aus Mozart bei einer besseren Leitung hätte werden können. Die schärfsten, aber sachlich nicht unbegründeten Urteile kamen 1796 aus Berlin[3]. Rochlitz schlug einen milderen Ton an[4]:

> Er sah sich gezwungen, da er kein Gott war, entweder ein ganz mittelmäßiges Werk zu liefern, oder nur die Hauptsätze sehr gut, die minder interessanten ganz leicht hin und blos dem Zeitgeschmack des großen Haufens gemäß zu bearbeiten; er erwählte mit Recht das Letzte.

In Prag wurde Titus zunächst mehrere Male mit steigendem Erfolg wiederholt, zuletzt am ersten Aufführungstage der Zauberflöte[5], dem 30. September 1791. Dann verschwand er bis zum 31. März 1795, wo er im Wiener Burgtheater zugunsten von Mozarts Witwe zur Aufführung gelangte[6]. Der Erfolg der Zauberflöte kam weiterhin, wenn auch in bescheidenerem Maße, auch ihm zugute. Bald im Konzert, bald im Theater taucht er vom Ende des Jahrhunderts ab immer wieder in einzelnen Städten auf, so 1799 in Wien und Breslau als Konzert-[7] und in Frankfurt a. M. als Opernaufführung[8]. In London wurde er 1806 zum ersten Male zum Benefiz der Mad. Billington aufgeführt und zwar als die erste Oper Mozarts, die dort zu Gehör kam[9]. Nach Neapel kam er 1809 (S. Carlo)[10], nach Paris 1816[11] und nach Mailand 1818 (Scala)[12].

---

[1] AMZ IV 822 f. [2] Briefe über den Geschmack S. 59. [3] Deutschland I 269 f., II 363 f. Reichardt verwahrte sich nachdrücklich gegen die Verfasserschaft. Mus. Ztg. 1805, I 6. [4] AMZ I 151. [5] B II 351. [6] Wlassak, Chronik, S. 98. Aloysia Lange sang den Sextus. Hanslick, Konzertwesen in Wien, S. 192. [7] Schlesinger, Gesch. des Breslauer Theaters, S. 95. [8] C. Valentin S. 257. 1800 hörte ihn Göthes Mutter und wurde bei der Erscheinung des Kapitols und dem Einzug des Titus zu Tränen gerührt. Schriften der Göthegesellschaft IV 198. [9] Reichardt, Mus. Ztg. II 123. Parke, Mus. mem. II 3 f. Pohl, Mozart und Haydn in London, S. 145 f. [10] Florimo IV 266. [11] AMZ XVIII 463. [12] Cambiasi, La Scala, S. 308.

Die Zauberflöte

Enttäuscht und leidend kehrte Mozart Mitte September 1791 nach Wien zurück, um die Arbeit an der Zauberflöte und dem Requiem wieder aufzunehmen. Die Oper wurde am 28. September mit Ouvertüre und Priestermarsch beendet, und nach vielen Proben, die von dem jungen Kapellmeister Henneberg geleitet worden waren, fand am 30. September in Schikaneders Theater auf der Wieden die erste Aufführung statt, die Mozart selbst vom Flügel aus dirigierte, während Süßmayer umwandte.

Der Theaterzettel[1] lautete:

Heute Freytag 30. Sept. 1791 werden die Schauspieler in dem k. k. privil. Theater auf der Wieden die Ehre haben aufzuführen zum erstenmale

Die Zauberflöte.

Eine große Oper in zwei Akten von Emanuel Schikaneder.

Personen:

Sarastro	Hr. Gerl
Tamino	Hr. Schack
Sprecher	Hr. Winter (Jos. Schuster)
Erster Priester	Hr. Schikaneder der ältere[2]
Zweiter Priester	H. Kistler (Weiß)
Dritter Priester	Hr. Moll
Königin der Nacht	Mad. Hofer
Pamina, ihre Tochter	Mlle. Gottlieb
Erste Dame	Mlle. Klöpfer
Zweite Dame	Mlle. Hofmann (Mad. Haselböck)
Dritte Dame	Mad. Schack (Mad. Gerl)
Papageno	Hr. Schikaneder der jüngere
Ein altes Weib	Mad. Gerl
Monostatos, ein Mohr	Hr. Nouseul
Erster Sklav	Hr. Gieseke (Helmböck)
Zweiter Sklav	Hr. Frasel (Strassier)
Dritter Sklav	Hr. Starke (Trittenwein).

[1] Im Salzburger Mozarteum.

[2] Schikaneders älterer Bruder Urban, vgl. H. Cloeter, Häuser und Menschen von Wien, 3. A. 1916. S. 64 ff.

Die Musik ist von Hrn. Wolfgang Amade Mozart, Kapellmeister und wirklicher k. k. Kammercompositeur. Hr. Mozart wird aus Hochachtung für ein gnädiges und verehrungswürdiges Publikum und aus Freundschaft gegen den Verfasser des Stückes das Orchester heute selbst dirigiren.

Die Bücher von der Oper, die mit zwei Kupferstichen versehen sind, wo Hr. Schikaneder in der Rolle als Papageno nach wahrem Kostum gestochen ist, werden bei der Theaterkassa vor 30 kr. verkauft.

Hr. Gayl Theatermaler und Hr. Neßlthaler als Dekorateur schmeicheln sich nach dem vorgeschriebenen Plan des Stückes mit möglichsten Künstlersfleiß gearbeitet zu haben.

Die Eintrittspreise sind wie gewöhnlich.

Der Anfang ist um 7 Uhr[1].

Der Erfolg soll anfangs keineswegs so groß gewesen sein, und nach dem ersten Akt soll Mozart blaß und bestürzt zu Schikaneder auf die Bühne gekommen sein, der ihn zu trösten versuchte. Während des zweiten Aktes habe sich die Stimmung gebessert, und zum Schluß sei Mozart gerufen worden. Er hatte sich versteckt und konnte nur mit Mühe bewogen werden, zu erscheinen. Der Unterschied zwischen seinen eigenen künstlerischen Absichten und der Art, wie das Wiener Publikum sein Werk aufnahm, mochte den schon damals besonders empfindlichen Meister im Innersten erschüttert haben[2]. Aber schon von der zweiten Aufführung an, die er noch selbst leitete[3], wurde die Stimmung immer wärmer, und schließlich wurde die Zauberflöte eine Zugoper, wie man sich keiner ähnlichen erinnerte. Die Freude darüber war der letzte Lichtblick in Mozarts Leben. Das lehren die launigen Briefe an seine Frau, die am 7. Oktober mit ihrer Schwester Sophie wieder nach Baden gereist war. Noch an demselben Tage schreibt er ihr[4]:

[1] Die drei Knaben wurden von Nanette Schikaneder, spät. Mad. Eikof (Südd. Mus.-Ztg. 1866, S. 191), Matth. Tuscher und Handlgruber gesungen, an die Stelle des zweiten trat Frz. Maurer, der vier Jahre darauf den Sarastro sang. Die eingeklammerten Namen nach Treitschke, Orpheus S. 246 f.; wahrscheinlich wurde bei diesen Rollen mitunter gewechselt. [2] Unter den Musikern erkannte dagegen mancher die Bedeutung des Werkes. Schenck hatte, wie er in seiner handschriftlichen Autobiographie erzählt, bei der ersten Aufführung einen Platz im Orchester; er kroch nach der Ouvertüre außer sich vor Entzücken bis an den Dirigentenstuhl, ergriff Mozarts Hand und küßte sie, während dieser mit der Rechten forttaktierend ihm mit freundlichem Blicke die Wange streichelte. Daß dagegen Haydn durch seinen Beifall Mozart getröstet habe (Wien. Mus. Ztg. 1842, S. 58), ist eine Sage, da Haydn damals in London war. [3] Die späteren leitete Henneberg. [4] B II 351.

Eben komme ich von der Oper; sie war eben so voll wie allzeit. Das Duetto Mann und Weib etc. und das Glöckchenspiel im ersten Akt wurde wie gewöhnlich wiederholet — auch im 2. Akt das Knabenterzett — was mich aber am meisten freuet, ist der Stille Beifall! — man sieht recht wie sehr und immer mehr diese Oper steigt. Nun meinen Lebenslauf; — gleich nach Deiner Abseeglung spielte ich mit Hr. von Mozart (der die Oper beim Schikaneder geschrieben hat) 2 Parthien Billard. — Dann verkaufte ich um 14 Dukaten meinen Kleper. Dann ließ ich mir durch Joseph den Primus rufen und schwarzen Koffé holen, wobei ich eine herrliche Pfeiffe Toback schmauchte. —

Am folgenden Tage war er wieder in der Oper und schrieb gleich nach seiner Rückkehr[1]:

Die Oper ist, obwohl Samstag allzeit wegen Posttag ein schlechter Tag ist, mit ganz vollem Theater mit dem gewöhnlichen Beifall und Repetitionen aufgeführt worden. Morgen wird sie nachgegeben, aber Montag wird ausgesetzt — folglich muß Süßmayer[2] den Stoll Dienstag herumbringen, wo sie wieder zum ersten mal gegeben wird; ich sage zum ersten mal, weil sie vermuthlich wieder etliche mal nach einander gegeben werden wird. — — Leitgeb bat mich ihn wieder hineinzuführen, und das that ich auch. Morgen führe ich die Mama hinein; das Büchel hat ihr schon vorher Hofer zu lesen gegeben. Bei der Mama wirds wohl heißen, die schaut die Oper, aber nicht die hört die Oper. N. N. hatten heute eine Loge, [sie] zeigte über alles recht sehr ihren Beifall, aber Er, der allerfeind, zeigte so sehr den Bayern, daß ich nicht bleiben konnte, oder ich hätte ihn einen Esel heißen müssen. Unglückseeliger Weise war ich eben drinnen, als der 2te Akt anfieng, folglich bei der feyerlichen Scene, — er belachte alles. Anfangs hatte ich Geduld, ihn auf einige Reden aufmerksam machen zu wollen, allein — er belachte alles; da wards mir nun zu viel — ich heiß ihn Papageno und gehe fort — ich glaube aber nicht, daß es der Dalk verstanden hat[3]. Ich gieng also in eine andere Loge, worinn sich Flamm mit seiner Frau befand[4]. Da hatte ich alles Vergnügen und da blieb ich bis zu Ende. Nun gieng ich auf das Theater bey der Arie des Papageno mit dem Glockenspiel, weil ich heute so einen Trieb fühlte es selbst zu spielen; — da machte ich nun den Spaß, wo Schikaneder einmal eine Haltung hat, so machte ich ein Arpeggio — der erschrack — schauete in

[1] B II 353f. [2] Unleserlich. Jahn und Schiedermair lesen Sie. Man könnte das auf die Oper beziehen, wahrscheinlicher aber ist Snai, der Scherzname Süßmayers, der damals in Baden war, vgl. den Schluß des Briefes: „dem Siesmay (!) schicke ich ein paar gute Nasenstüber und einen breiten Schopfbeitler, dem Stoll tausend Complimente. Adjeu. Die Stunde schlägt — — lebe wohl — wir sehn uns wieder! [3] Vielleicht Schwingenschuh, s. o. S. 697. [4] Flamm, ein Magistratsbeamter, war der Schwiegersohn des mit Haydn befreundeten Tenoristen Spangler und sehr musikalisch; seine Tochter Antonie trat seit 1794 öfter als Solosängerin auf. Pohl, Haydn I 119.

die Scene und sah mich — als es das 2te mal kam machte ich es nicht — nun hielte er und wollte gar nicht mehr weiter — ich errieth seine Gedanken und machte wieder einen accord — dann schlug er auf das Glockenspiel und sagte halts Maul. Alles lachte dann — ich glaube daß viele durch diesen Spaß das erste Mal erfuhren, daß er das Instrument nicht selbst schlägt. Übrigens kannst Du nicht glauben, wie charmant sich die Musik ausnimmt in einer Loge die nahe am Orchester ist, viel besser als auf der Gallerie; sobald Du zurückkommst, mußt Du es versuchen.

Selbst die Italiener hielten mit ihrer Bewunderung nicht zurück, wie Mozart am 14. Oktober schreibt[1]:

Gestern Donnerstags den 13ten ist Hofer mit mir hinaus zum Carl — wir speisten draußen, dann fuhren wir herein — um 6 Uhr holte ich Salieri und die Cavalieri mit dem Wagen ab und führte sie in die Loge — dann gieng ich geschwind die Mama und den Carl abzuholen, welche unterdessen bei Hofer gelassen habe. Du kannst nicht glauben, wie artig beide waren — und wie sehr ihnen nicht nur meine Musik, sondern das Buch und alles zusammen gefiel. Sie sagten beide: ein Operone, würdig bei der größten Festivität vor dem größten Monarchen aufzuführen — und sie würden sie gewiß sehr oft sehen — denn sie haben noch kein schöneres und angenehmeres Spectakel gesehen. — Er hörte und sah mit aller Aufmerksamkeit und von der Sinfonie bis zum letzten Chor war kein Stück, welches ihm nicht ein Bravo, oder Bello ablockte — und sie konnten fast nicht fertig werden, sich für diese Gefälligkeit bei mir zu bedanken. Sie waren allezeit gesinnt gestern in die Oper zu gehen. Sie hatten aber um 4 Uhr schon hinein sitzen müssen — da sahen und hörten sie aber mit Ruhe. — Nach dem Theater ließ ich sie nach Hause führen, und ich soupierte mit Carln bei Hofer — dann fuhr ich mit ihm nach Hause allwo wir beyde herrlich schliefen. Dem Carl habe ich keine geringe Freude gemacht, daß ich ihn in die Oper abgeholt habe.

Freilich scheinen die Vorstellungen nach Vorstadtbühnenart nicht alle gleichwertig gewesen zu sein[2]. Trotzdem ließ es Schikaneder an

[1] B II 355f. Mozarts Sohn Carl war damals in der Heckerschen Erziehungsanstalt zu Perchtholdsdorf untergebracht, mit der Mozart jedoch so wenig zufrieden war, daß er sich mit dem Gedanken trug, ihn bei den Piaristen in die Schule zu geben (B II 355, 356). Der Brief ist ein schönes Zeugnis für die warme Fürsorge Mozarts für die Erziehung seiner Kinder. Am 15. Oktober wollte er mit Carl nach Baden fahren.

[2] Am 9. Okt. wurde nach Berlin berichtet (Mus. Wochenblatt S. 79), die Oper habe nicht den gehofften Beifall gefunden, „weil der Inhalt und die Sprache des Stücks gar zu schlecht sind". Und in der Berl. Mus. Ztg. 1793 S. 142 heißt es: „Mozarts treffliche Musik zu der Zauberflöte wird auf dem Theater des Schikaneder so genothzüchtigt, daß man vor dem Jammer davon laufen möchte. Auch nicht ein einziger Sänger, nicht eine einzige Sängerin ist da zu hören, die sich in dem Gesange oder in der Action nur über das Mittelmäßige erhoben hätte."

Wiederholungen nicht fehlen. Im Oktober wurde die Oper vierundzwanzigmal aufgeführt; am 23. Nov. 1792 kündigte Schikaneder die hundertste, am 22. Okt. 1795 die zweihundertste Vorstellung an[1].

Nachdem er sich jahrelang neben ernsteren Werken mit Possen und Singspielen gut bürgerlicher Art begnügt hatte[2], begab er sich mit dem am 11. Sept. 1790 aufgeführten „Stein der Weisen oder die Zauberinsel" (komponiert von B. Schack und anderen), offenbar nach dem Vorbild seines Rivalen Marinelli vom Leopoldstädter Theater, auf das Gebiet der Zauberoper, einem anspruchsvolleren Absenker der älteren Wiener „Maschinenkomödie" aus der Zeit von Prehauser und Kurz. Damals war der ganze Dialog noch improvisiert gewesen, zugunsten des eigentlichen Helden, des Hanswursts in allen seinen Spielarten[3]. Den Inhalt bildeten Schauergeschichten allergröbster Sorte, die in entlegenen oder märchenhaften Ländern spielten und an die Zauberkünste des Maschinisten und Regisseurs die höchsten Anforderungen stellten. Sie vertraten so in der primitivsten Weise jenen Zug zum Märchenhaften, der sich in der opera buffa seit Cerlone[4] und in der opéra comique schon seit Duni bemerkbar machte und von hier aus auch in das norddeutsche Singspiel eingedrungen war[5]. Unter dem Einfluß dieser Gattungen, dem sich ähnliche Strömungen in der Literatur beigesellten, wurde die Maschinenkomödie in ihrer äußeren Form zwar manierlicher und näherte sich der Form des Singspiels, aber das Streben nach grob stofflichem Theaterspektakel blieb im Grunde dasselbe. Von dem echten Geiste des Märchens ist in allen diesen „Märchenopern" kaum ein Hauch zu verspüren. Die überreife Kultur der Franzosen verquickte es meist mit den üblichen „zeitgemäßen" Anspielungen und mißbrauchte seine Gestalten obendrein zur Allegorie; in Wien dagegen erniedrigte man es, statt arglos mit dem Wunder zu spielen, oft genug zum alleräußerlichsten Sinnenreiz. In allen Ländern tat endlich noch die Aufklärung das ihre, um dem Märchen vollends seine Unschuld zu rauben. Nicht selten tragen diese Stücke bewußt oder unbewußt den Charakter

[1] Thayer-Deiters, Beethoven I² 346. Treitschke, Orpheus S. 248 stellt fest, daß die angekündigte 200. tatsächlich die 135. Vorstellung war. [2] 1789 führte er auf: Una cosa rara, 2. Teil (Musik von B. Schack), Das unvermutete Seefest (Joh. Schenk), 1790 Das Schlaraffenland (B. Schack und Franz Gerl), Das Singspiel ohne Titel (J. Schenck), Die Wiener Zeitung (B. Schack und andere). [3] I 873, 928. [4] I 415. [5] I 643, 662 f.

der Parodie. Auch die Handlung bewegt sich in einem recht engen Kreise. Der Held muß sich unter tausend Fährlichkeiten seine Geliebte entweder aus fernen, exotischen Ländern holen, wie in Mozarts Entführung, oder aber er muß sie mit Hilfe mächtiger Geister einem bösen Zauberer abringen. In beiden Arten aber steht ihm der Hanswurst oder, wie er in Wien seit Laroche hieß, der Kasperl als Begleiter zur Seite und gewinnt sich im Laufe der Handlung gleichfalls sein Liebchen. Eine willkommene Fundgrube erschloß diesen Dichtern für ihre Stoffe Wieland mit seinem Oberon (1780) und noch mehr mit seiner Sammlung Dschinnistan[1], der auch Schikaneder wahrscheinlich schon seinen „Stein der Weisen" entnommen hat[2]. Durch den Erfolg des Stücks ermutigt, nahm er den Dschinnistan abermals vor und blieb an dem Märchen „Lulu oder die Zauberflöte" im dritten Band haften[3], das er als die Grundlage einer neuen Zauberoper Mozart in Vorschlag brachte[4].

Der böse Zauberer Dilsenghuin hat der „strahlenden Fee" Perisirime ihren vergoldeten Feuerstahl geraubt, dessen Funken seinen Besitzer zum Herrscher über das ganze Geisterreich machen. Prinz Lulu, der Sohn des Königs von Korassan, wird von ihr als ein von der Liebe noch nicht berührter Jüngling dazu ausersehen, ihr den Talisman zurückzugewinnen, zum Lohn dafür soll er ihre Tochter Sidi erhalten, die der Zauberer gleichfalls geraubt hat und mit seinen Liebesanträgen verfolgt. Lulu erhält von der Fee eine Flöte, deren Klang alle Herzen nach dem Belieben ihres Herrn zu lenken vermag, und einen Ring, der ihm jede gewünschte Gestalt verleiht und, wenn er ihn wegwirft, die Fee selbst zur Hilfe herbeiruft. So ausgerüstet betritt Lulu in Greisengestalt die Burg des Zauberers, bezwingt mit der Flöte zuerst die Tiere des Waldes und dann das Herz des Feindes und gewinnt zugleich Sidis Liebe. Bei einem Gastmahl wird der Zauberer eingeschläfert und ihm der Feuerstahl entrissen. Mit Hilfe der Geister und schließlich der Fee selbst wird sein letzter Widerstand gebrochen; er selbst entflieht, in einen Uhu verwandelt. Seine Burg wird zerstört und der Bund der Liebenden auf dem Feenschloß gesegnet[4].

[1] Dschinnistan oder auserlesene Feen- und Geistermärchen, teils neu erfunden, teils neu übersetzt und umgearbeitet. Winterthur 1786—1789, 3 Bände. [2] Es gab darin ein verfolgtes Liebespaar mit einem komischen Naturmenschen und einer entsprechenden Genossin zur Seite, einen guten und einen bösen Genius, sowie eine Feuer- und Wasserprobe. Die Beziehungen zur Zauberflöte fallen also sofort in die Augen (Der Freimütige, 1804, Nr. 209, AMZ VII 41). Das Duett, „wo Lubanara nur miauen kann", hat Mozart komponiert, s. o. S. 706. [3] Der Verfasser ist Liebeskind. Ein Einzeldruck erschien 1791 in Wien bei Math. Ludwig. [4] Das Märchen ist später von Güntelberg zu einer dänischen Oper Lulu benützt

Dieses Märchen deckt sich zwar sowohl seinem Grundmotiv nach als auch in der Rolle der wunderbaren Flöte mit der Oper, weicht aber doch in der ganzen übrigen Ausgestaltung so erheblich von ihr ab, daß es als einzige Quelle kaum in Frage kommen kann. Tatsächlich hat Schikaneder, wie seinerzeit Bretzner bei der Entführung, noch eine ganze Reihe weiterer Vorlagen hinzugezogen, mit denen er teilweise sogar erst während der Arbeit an seinem Buch bekannt wurde. Das betrifft namentlich die von seinem Schauspieler Karl Ludwig Gieseke gedichtete[1], von Wranitzky komponierte und am 23. Juli 1791 aufgeführte Zauberoper „Oberon, König der Elfen". Hier entführt der Held unter dem Schutze Oberons und mit dessen Zauberhorn ausgerüstet die Geliebte dem mächtigen Sultan; er wird von dem in jenem Märchen ganz fehlenden Knappen Scherasmin begleitet, der seinerseits dabei die lustige Fatme gewinnt. Beide Vorlagen wurden nun verschmolzen und noch weitere Züge dem Dschinnistan entnommen. So wurde die „strahlende Fee" zur „nächtlich sternflammenden Königin"[2], die tief verschleiert, umgeben von ihren fackeltragenden Damen, auf ihrem Thron sitzt[3], der Zauberer aber zum lüsternen Mohren mit seinen Sklaven; der Held erhält das Bildnis des Mädchens[4] und außerdem drei weise Knäblein als Begleiter[5].

Auf dieser Grundlage begannen nun Dichter und Komponist ihr Werk und führten es auch bis zum ersten Finale durch.

Der „japonische" Prinz Tamino wird durch die drei Damen der sternenflammenden Königin von einer wilden Schlange befreit. Papageno, der Vogelfänger, der sich dem Prinzen als seinen Retter vorstellt, erhält zur Strafe für seine Lüge ein Schloß vor den Mund, während Tamino das Bild eines schönen Mädchens übergeben wird, das ihn sofort mit der heißesten Liebe erfüllt. Als er erfährt, es sei Pamina, die Tochter der sternenflammenden Königin und ihr durch einen mächtigen, bösen Zauberer geraubt, beschließt er, sie zu befreien, und erhält von der nun selbst hinzukommenden Königin ihre Hand zugesagt. Der von seinem Schloß befreite Papageno

---

und von Kuhlau komponiert worden (AMZ XXX 540). Die Entstehungsgeschichte der Zauberflöte ist neuerdings durch E. v. Komorzynski in seinem Schikaneder S. 109 ff. in ein ganz neues Licht gerückt worden. Die folgenden Ausführungen beruhen im wesentlichen auf seinen Angaben. [1] Sein Vorbild war nicht Wieland selbst, sondern das „romantische Singspiel in 3 Aufzügen nach Wieland Oberon oder König der Elfen" von Fried. Sophie Seyler, erschienen 1789, das Gieseke mit erheblicher Unverfrorenheit benutzt hat. [2] Dschinnistan III 105 ff. [3] Ebenda I 85, II 162. [4] Dschinnistan I 118. Das Motiv war bereits der opéra comique vertraut, vgl. I 843. [5] Komorzynski S. 112.

soll nach dem Befehl der Damen Tamino nach der Burg des bösen Sarastro begleiten; zum Schutze erhält Tamino eine Flöte, Papageno ein Glockenspiel, außerdem sollen ihnen nach dem Wort der drei Damen „drei Knäblein, jung, schön, hold und weise" auf ihrer Reise zur Seite stehen.

In der Burg Sarastros wird Pamina, die sich den Liebesanträgen des lüsternen Mohren Monostatos, ihres Aufsehers, durch die Flucht hat entziehen wollen, von diesem wieder zurückgebracht. Da kommt Papageno. Der Mohr und er laufen zunächst voll Schrecken vor einander davon; als Papageno sich wieder hereintraut, erzählt er ihr von ihrer nahen Befreiung durch Prinz Tamino, und freudig eilen Beide hinweg, um ihn aufzusuchen.

Der enge Anschluß an das Lulumärchen und den Oberon ist klar: die Königin mit ihren drei Damen und Genien vertrat das gute Prinzip, Sarastro das böse — oder wahrscheinlich nicht einmal er[1], sondern allein der Mohr Monostatos, der im Folgenden wohl durch die Macht der Zauberinstrumente und der Königin bezwungen werden sollte. Da geschah das Seltsame: der ganze Plan wurde mit einem Schlage geändert, die Königin und ihre Damen wurden zu Vertreterinnen des Bösen, Sarastro dagegen zu einer erhabenen Lichtgestalt, die statt in einer Zauberburg im Tempel der Weisheit wohnt und die Prüfungen des Liebespaares nicht zu dessen Peinigung, sondern zur Läuterung anordnet. Der Mohr verblieb bei seiner Partei, zu der nunmehr auch die drei Knäblein von der Gegenseite übertraten; sie wurde außerdem durch eine ganze Schar von Dienern des Lichts verstärkt. Schließlich werden die Liebenden nicht bloß vereinigt, sondern auch noch in die Mysterien des Lichtbundes aufgenommen, während dem Papageno diese letzten Weihen vorenthalten bleiben. Auch dafür bot der Dschinnistan Anknüpfungspunkte, besonders für die Feuer- und Wasserprobe (siehe oben) und das Gebot des Schweigens[2]. Vor allem aber benützte Schikaneder für die Umgestaltung Henslers von Marinelli am 9. Sept. 1790 gegebene Oper „Das Sonnenfest der Brahminen" für die Priesterszenen, die Erscheinung des Sonnentempels und für den neuen Gedanken der allgemeinen Menschenverbrüderung[3]. Damit befand sich Mozart in einer Sphäre, die ihn schon einmal beschäftigt hatte, als er die Musik zu Geblers „Thamos, König in Ägypten" schrieb[4]. Tatsächlich ist dieses im Sonnentempel zu Heliopolis spielende Stück in seiner Handlung sehr nahe mit der end-

[1] Er könnte auch erst durch die Umarbeitung hereingekommen sein. Jedenfalls entspricht der Mohr als die Hauptintrigantengestalt weit besser dem Brauche des Märchens. [2] Komorzynski S. 115f. [3] Komorzynski S. 117f. [4] I 818.

gültigen Fassung der Zauberflöte verwandt, nur daß sie hier aus dem Heroischen ins Märchenhafte übertragen ist, und mit Recht hat man in neuerer Zeit einen unmittelbaren Einfluß des Geblerschen Dramas auf die ganze Anlage der Oper erblickt[1]. Schon hier, wie übrigens auch in einzelnen Stücken des Dschinnistan, ist der Geist des Freimaurertums ganz unverkennbar am Werke. In beiden Fällen war Terrassons Roman „Séthos, histoire ou vie tirée des monumens anecdotes de l'ancienne Égypte, traduite d'un manuscrit grec" (Paris 1731, deutsch von Claudius, Breslau 1777—78) die Quelle gewesen[2]. Er hat sicher auch Schikaneder und Mozart vorgelegen. So wurden die Mysterien der Ägypter und ihr angeblicher geschichtlicher Absenker, das Freimaurertum, ganz im Sinne der Zeit einander gleichgesetzt[3]. Sarastro wurde zum Haupte der „Eingeweihten", und Tamino und Papageno, dann Tamino und Pamina mußten als Neulinge die übliche „Reise durch die Elemente" machen, ehe sie in das Reich des Lichtes und der Wahrheit aufgenommen wurden. Damit wurde die Oper schließlich zu einer Verherrlichung der Freimaurerei. Vielleicht war das eine Spitze gegen Leopold II., der dem Orden die ihm von Joseph II. gewährte kaiserliche Gunst entzogen hatte[4]; jedenfalls lag in der stark betonten Idee von der allgemeinen Menschenverbrüderung eine mittelbare Huldigung an den verstorbenen Kaiser.

Den Anlaß zu diesem gänzlichen Umschwung sah man früher[5] in der am 8. Juni von Marinelli gegebenen Oper „Kaspar der Fagottist oder die Zauberzither", die von Joach. Perinet gedichtet und von Wenzel Müller komponiert war und sich aufs engste jenem Lulumärchen anschloß[6]. Der Prinz Armidoro erhielt hier von Perifirime eine Zauberzither, der unvermeidliche Kasperl aber, sein Begleiter, ein Zauberfagott, das zu recht bedenklichen Späßen Veranlassung gab. Schon daraus erhält man einen Begriff von dem niedrigen Possenton, der das Ganze beherrscht. Auch die Musik bewegt sich auf den gewohnten buntscheckigen Pfaden des damaligen Wiener Singspiels und erreicht nicht die Höhe der besseren Werke ihres sonst gerade für diese Gattung durchaus nicht unbegabten Verfassers. Trotzdem schlug sie ungeheuer ein und erhielt 1792 sogar noch einen zweiten Teil in Pizichi oder Fortsetzung Kaspars des Fagottisten von den-

[1] Komorzynski S. 118 f. [2] Komorzynski S. 120. [3] J. v. Born, Journal für Freymäurer, Wien 1784. Jahrg. 1, S. 15—132. [4] J II[4] 600 f., dagegen Komorzynski S. 121 f. [5] J II[4] 598 ff. [6] Castelli, Memoiren I 111 f.

selben Autoren. Mit Recht ist in neuerer Zeit darauf hingewiesen worden, daß die Bearbeitung desselben Stoffes durch verschiedene Verfasser damals durchaus nichts Seltenes war[1]. Auch Mozarts abfälliges Urteil über die Müllersche Oper[2] verrät nicht die geringste Aufregung über einen unliebsamen Wettbewerb. Der Anlaß zu jener Änderung muß also ein anderer gewesen sein. Bestimmtes ist uns zwar darüber nicht überliefert, indessen ist die Vermutung nicht unbegründet, daß kein anderer als Mozart dabei die Hand im Spiele gehabt hat. Wir kennen die Wandlung in seinem Innern während der letzten Jahre seines Lebens, die ihn dem landläufigen Kunsttypus längst entfremdet hatte. Mit dem Titus war er, der äußeren Not gehorchend, noch einmal in diese Sphäre zurückgekehrt. Bei der Zauberflöte drohte ihm zunächst der noch gefährlichere Abstieg in das allerprimitivste Kunstgebiet, und wir wissen auch, wie unsicher er sich am Anfang auf diesem Boden fühlte[3]. Sollte er abermals sein Talent an ein bloßes Nichts verschleudern? Da scheint das Auftauchen der Humanitäts- und Freimaurerideen die Rettung gebracht zu haben. Mozart erkannte wohl, daß diese ethischen Grundgedanken das Werk hoch über seinesgleichen hinausheben und zugleich ihm selbst Gelegenheit geben mußten, was ihn im Innersten bewegte frei und ohne jede Fessel schöpferisch darzustellen. Sein schönes Wort von dem „stillen Beifall" seiner Oper zeigt deutlich, daß es ihm um ganz andere Dinge zu tun war als um ein Unterhaltungsstück für das Vorstadtpublikum. Schikaneder war seinerseits mit der neuen Wendung zufrieden, weniger aus idealen Gründen, als weil er sich durch die freimaurerische Färbung, die für seine Bühne entschieden etwas Neues war, sowohl beim Publikum als bei dem einflußreichen Orden einzuschmeicheln hoffte. Natürlich konnte bei der Einführung jenes symbolischen Gedankens des Kampfes von Licht und Finsternis die Königin der Nacht nicht mehr die Vertreterin des guten Prinzips bleiben; die Lichtgestalt Sarastros ist aller Wahrscheinlichkeit nach überhaupt erst beim Aufkommen des neuen Plans in die Oper eingeführt worden.

Die neue Handlung beginnt mit dem ersten Finale, wo die drei Knaben Tamino in den Hain führen. Alles Vorhergehende ließ man stehen und begründete den Umschlag einfach damit, daß die Königin und ihre Damen den Tamino getäuscht hätten. Spätere Erklärer

[1] Komorzynski S. 114. [2] B II 336. [3] S. o. S. 707.

glaubten diesen „Bruch" auf alle erdenkliche Weise rechtfertigen[1], in einzelnen Fällen sogar durch eigene Zutaten beseitigen[2] zu müssen. Indessen wird dabei meist viel zu viel in die Oper hineingeheimnißt. Vergessen wir nicht, daß es sich um ein Märchen handelt, dessen Gesetze dem logischen Denken nicht verantwortlich sind. Es legt keinen Wert auf eine pragmatische Behandlung der Ereignisse, sondern begnügt sich mit einem ganz allgemeinen Phantasie- und Stimmungszusammenhang. Der ist aber in der graziös über alle Klippen der Unlogik dahinschwebenden Handlung der Zauberflöte entschieden vorhanden, und vor allem ist in der Musik jener „stehen gebliebenen" Partie von einem Umschlag ins Gegenteil, bei Lichte betrachtet, überhaupt nichts zu verspüren. Denn sie führt uns zwar in kein Reich des Lichts, aber auch in keines der Finsternis, sondern ganz getreu den früheren Grundsätzen Mozarts in eine Sphäre reiner, naiver Menschlichkeit, die durchaus auf sich selbst beruht und noch keinen ethischen Maßstab kennt. Am allerwenigsten würde man aus der Arie der Königin auf eine gütige Fee raten; sie erscheint im Gegenteil als ein leidenschaftliches, unheimliches Zauberwesen und steht mit ihrer düsteren Glut weit ab von der Welt der Übrigen. Im allgemeinen geht es ja in dieser Mozartschen Oper weit stiller zu als in allen früheren; das Jähe, Chaotische, Ungebändigte fehlt oder ist, wie in der Partie der Königin, in ein unendlich fernes Reich entrückt. Im übrigen aber befinden wir uns sozusagen auf heiligem Boden, auf dem die Menschen ihr eigentliches Leben erst durch ihre Beziehung zur Sittlichkeit erhalten. Wenn nun aber Mozart seine Musik zu den ersten Szenen einfach beibehielt, so leitete ihn die Absicht, jenen hohen Gedanken erst allmählich in sein Drama einzuführen und dann immer leuchtender sich entfalten zu lassen. Erst mit den feierlichen Klängen der drei Knaben tritt in die bisherige naive Welt eine höhere ein, erst jetzt wird die Grundfrage gestellt: gut oder böse, Licht oder Finsternis, erst jetzt geht über einer Welt des Unbewußten die Sonne bewußter Sittlichkeit auf. Sie strahlt zudem nicht gleich in vollem

---

1 Noch Schurig (II 259) erblickt in der Zuteilung des Bösen zum Guten und umgekehrt eine absichtliche Symbolik und zieht Nietzsches Gedanken des Jenseits von Gut und Böse heran. 2 So machte Vulpius in seiner Bearbeitung die Königin der Nacht zur Schwägerin Sarastros, der dem frommen Tamino ihr Königtum zuwenden will, das eigentlich ihm selbst zusteht. Das alles erzählt Sarastro den Priestern zu Anfang des 2. Aktes.

Glanze, sondern dringt ganz allmählich durch den Schleier des bisherigen Märchens hindurch. In diesem Finale mischt sich der erhabene Ton noch mit dem bisherigen, naiv-unschuldigen, und erst mit dem zweiten Akt treten wir in den heiligen Bezirk selbst ein. Mozart hat also keineswegs in gedankenloser Weise aus Schwarz einfach Weiß gemacht, sondern mit dem Instinkt des Genies seine Grundidee von breiter Grundlage aus in mächtiger Steigerung entwickelt. Freilich handelt es sich dabei weniger um einen logischen, als um einen Phantasie- und Gefühlszusammenhang, aber er prägt sich dem Hörer, der unbefangen Mozarts Musik auf sich wirken läßt, weit stärker ein, als jener vielbesprochene „Bruch" in der Handlung, der sich erst bei nachträglichem, verstandesmäßigem Zergliedern des Schikanederschen Textes einzustellen pflegt.

Während wir nun aber über die Quellen des Zauberflötentextes so ziemlich im klaren sind, ist die Frage nach der Verfasserschaft immer noch nicht geklärt. Schon zu Lebzeiten Schikaneders war die Rede davon, daß er sich in diesem Text mit fremden Federn geschmückt hätte[1], und nach seinem Tode begann man seinen ehemaligen Schauspieler Joh. Georg Karl Ludwig Gieseke als den eigentlichen Verfasser der Zauberflöte zu bezeichnen[2]. Gieseke war 1761 in Augsburg geboren und hatte von 1781—1783 zu Göttingen die Rechte und daneben Mineralogie studiert. Dann wurde er Schauspieler bei den verschiedensten Truppen, bis ihn 1789 Schikaneder für sein Theater gewann[3]; schließlich (1796) rückte er bei ihm sogar bis zum offiziellen „Theaterdichter" auf. 1801 kehrte er dem Theater den Rücken, wandte sich wiederum der Mineralogie zu und gelangte auf diesem Gebiete zuerst in Dänemark, dann als Professor in Dublin zu hohem Ansehen[4]; hier ist er am 5. März 1833 gestorben. Als Schauspieler mehr durch Gewandtheit und Vielseitigkeit, als durch ursprüngliches Talent ausgezeichnet, hat er sich besonders als Dichter und Bearbeiter von Theaterstücken und als Verfasser von Gelegenheits-

[1] Ein Gerücht wollte wissen, der Pater Cantes, Kooperator bei den Paulanern auf der Wieden, habe aus Liebhaberei die Gesänge zu Schikaneders Opern verfaßt; auch der Kurat an St. Stephan Wüst wurde genannt, Komorzynski S. 123.
[2] Vgl. E. J. Dent, The magic flute, Cambridge 1911, S. 33ff. E. Blümml, K. L. Gieseke als Gelegenheitsdichter, MM II 112ff., III 25ff. Er hieß eigentlich Metzler und soll 1819 dem Operndirektor Jul. Cornet mitgeteilt haben, daß er der eigentliche Autor der Zauberflöte sei (Die Oper in Deutschland 1849, S. 24f. Illustr. Familienbuch des österr. Lloyd II 19); dasselbe erfuhr Jahn (II⁴ 601) von Neukomm. [3] Blümml S. 114. [4] Dent a. a. O. S. 41ff.

dichtungen, namentlich patriotischen Inhalts, hervorgetan[1], und wir haben ihn als Dichter bereits bei Wranitzkys „Oberon" kennen gelernt.

Das Merkwürdige ist bei dieser ganzen Frage zunächst, daß Gieseke sich lange nach Schikaneders Tod und nur in einem gelegentlichen Gespräch als den Autor eines mittlerweile so berühmt gewordenen Werkes bekannt haben soll; sein langes Schweigen wurde mit seiner Furcht vor einer Bestrafung wegen der freimaurerischen Neigungen begründet, was freilich im Hinblick auf Schikaneder und Mozart wenig stichhaltig erscheint. Im Recht war Gieseke insofern, als sein Oberon tatsächlich seinem Prinzipal die Anregung zu jener ersten Fassung der Zauberflöte gegeben hatte. Er mag auch, wie das bei dergleichen Volksstücken häufig vorkam, zur Fortsetzung noch einiges beigesteuert haben, ohne daß man ihm deshalb die Autorschaft am Ganzen zuzuschreiben berechtigt wäre. Dazu kommt, daß die ganze äußere Fassung des Textes entschieden besser der Hand Schikaneders entspricht als der weit ungeschickteren Giesekes. Solange demnach nicht weitere, zwingende Belege für das Gegenteil auftauchen, wird man gut daran tun, in Schikaneder und Mozart die eigentlichen Verfasser der Zauberflöte zu erblicken und Giesekes Anteil auf das genannte Maß zu beschränken[2].

An dem Texte ist bis auf den heutigen Tag, auch abgesehen von jenem „Bruch", mehr gemäkelt und getadelt worden, als an sämtlichen andern Opernbüchern Mozarts zusammen. Gewiß ist es nicht schwer, vom literarischen Standpunkt aus an dem grob gezimmerten Aufbau, den primitiven Charakteren und Situationen und dem teils banalen, teils geschmacklosen äußeren Ausdruck Kritik zu üben. Und doch vermochten alle diese Mängel der Wirkung der Oper nicht das geringste anzuhaben. Nicht allein das große Publikum, sondern auch seine geistigen Führer traten andauernd für sie ein. Göthe[3] gab zu, daß der Text „voller Unwahrscheinlichkeiten und Späße sei, die nicht jeder zurechtzulegen und zu würdigen wisse, aber man müsse doch auf alle Fälle dem Autor zugestehen, daß er in hohem

[1] Proben davon bei Blümml II 117 und III 27 f. Ebendaselbst auch ein Verzeichnis seiner Theaterstücke. [2] Von den Mozartbiographen erklärte sich Jahn, wenn auch mit Vorsicht, in den ersten drei Auflagen für Gieseke, bis sich Deiters in der vierten der mittlerweile erschienenen gegenteiligen Auffassung Komorzynskis anschloß; ebenso Schurig II 253. Dagegen hält Dent S. 45 f. an Gieseke fest, ohne freilich beweiskräftige Gegengründe vorzubringen. Blümml II 113 läßt die Frage unentschieden. [3] Gespräche mit Eckermann II 358.

Grade die Kunst verstanden habe, durch Kontraste zu wirken und große theatralische Effekte herbeizuführen". Schon 1795 hatte er seinen zweiten Teil der Zauberflöte begonnen (der bekanntlich nicht vollendet wurde), „um sowohl dem Publico auf dem Wege seiner Liebhaberei zu begegnen als auch den Schauspielern und Theaterdirectionen die Aufführung eines neuen und complizierten Stücks zu erleichtern[1]". Herder hebt die Grundidee des Kampfes zwischen Licht und Finsternis als einen Hauptgrund des Erfolges der Zauberflöte hervor[2]. Aber auch Beethoven hat ihr unter allen Mozartschen Opern den Vorzug gegeben und ihre Dichtung demnach zum mindesten nicht abgelehnt, wie die des Figaro und Don Giovanni[3]. Aus der stattlichen Reihe der späteren Verteidiger des Textes seien nur noch Hegel[4], Otto Ludwig[5] und David Fr. Strauß[6] herausgegriffen; in jüngster Zeit wird er sogar einmal als das beste Opernbuch überhaupt bezeichnet[7].

Tatsächlich kommen diese Urteile der Wahrheit weit näher als die der nur vom Literarischen und Technischen ausgehenden Gegenpartei. Abgesehen von dem obengenannten Charakter des Märchens, das sich den Gesetzen gemeiner Logik noch niemals verantwortlich gefühlt hat, besitzt dieser Text eine ganze Anzahl weiterer Eigenschaften, die ihn so manchem späteren, logisch und sprachlich weit besser durchgearbeiteten hoch überlegen erscheinen lassen und seinen andauernden Erfolg vollauf erklären. Sie liegen nicht allein in der naiven und der Musik von selbst entgegenkommenden Darstellung des Urkonflikts aller volkstümlichen Dramatik, des Kampfes zwischen Licht und Dunkel, Gut und Böse, sondern auch in seiner Durchführung im Einzelnen. Die Handlung verläuft, wie gezeigt wurde, in fortwährender Steigerung

[1] Brief an Wranitzky vom 24. Jan. 1796 (Weim. Ausg. d. Briefe 11, 13). Wranitzky hatte sich zur Komposition erboten, und auch Zelter hatte sich schon damit beschäftigt (Briefw. I 368). Über die Arbeit daran vgl. Briefwechsel Schiller-Göthe (Cotta) II 459—461, Briefwechsel mit Zelter I 42, 376. Über die Dichtung selbst V. Junk, Göthes Fortsetzung der Zauberflöte, 1900. M. Morris, Göthestudien 2. Aufl. 1902, I 310 ff. Das Fragment ist eine Art Studie zum „Faust". Göthe hat aber auch bei der Neubearbeitung des Textes durch Vulpius mitgewirkt. Vgl. A. Wustmann, Propyläen (München), 26. Mai 1909 und SIMG XI 468.
[2] Adrastea II 284. [3] Thayer-Riemann IV 211. V 199. [4] Im 3. Teil der Vorlesungen über die Ästhetik, 1835, S. 203. [5] Werke (Bartels) VI 307.
[6] Der alte und der neue Glaube 1872, S. 351 und die beiden Gedichte im Poetischen Gedenkbuch 1878. [7] Vgl. die lesenswerte Schrift von H. v. Waltershausen, Die Zauberflöte 1920.

und unter bühnenwirksamen Kontrasten, die den feinen Bühnenkenner verraten, aufwärts bis zu ihrem Höhepunkt, der Feuer- und Wasserprobe und entspannt dann diese Krisis ohne jede Breitspurigkeit. Tote Punkte kennt sie überhaupt nicht, wie sie in den früheren Opern, besonders im Figaro, sei es durch das dramatische Ungeschick des Dichters oder durch die Rücksicht auf einzelne Sänger hervorgerufen waren. Die einfache Charakteristik der einzelnen Personen läßt dem Komponisten den weitesten Spielraum zu ihrer weiteren Entfaltung, und der Dichter erleichtert ihm seine Aufgabe vor allem dadurch, daß alle Personen bei ihrem jeweiligen Auftreten stets vom lebendigsten dramatischen Flusse getragen werden. Keine einzige stellt Betrachtungen über die betreffende Situation an, sondern ist sofort vollständig von ihr erfüllt und führt somit die Handlung an ihrem Teil weiter.

Das betrifft nicht nur die Einzelpersonen, sondern auch die für die Zauberflöte so charakteristischen Dreiergruppen der Damen und Knaben. Hervorgerufen durch die freimaurerische Symbolik der Dreizahl, die auch sonst in der Zauberflöte eine große Rolle spielt, verleihen sie dem Aufbau eine vollendete Symmetrie.[1] Jede der beiden Parteien erhält ihre Dreiergruppe, die Königin die Damen, Sarastro die Knaben, dazu gesellt sich hier noch der Sprecher, dort der Mohr. In der Mitte steht das ernste Liebespaar, hinter ihm, gleichfalls symmetrisch, das komische. Für den Musiker aber erwies sich die freimaurerische Symbolik noch als besonders fruchtbar; hatte er doch die Vorteile einer solchen symmetrischen Anordnung bereits bei den Zweiergruppen von Così fan tutte erprobt.

Der größte Vorzug des Textes aber war, daß er Mozarts eigentümlicher Schaffensweise in geradezu idealer Art entgegenkam. Hier hatte er alles, was er verlangte: einen gut und bühnenwirksam ausgearbeiteten „Plan" und eine Poesie, die sich als dramatisch brauchbar und dabei doch als die „gehorsame Tochter der Musik" erwies, denn sie war im Ausdruck zwar geschmacklos, aber doch „für die Musik geschrieben", d. h. knapp und eindeutig, kurz, keine von denen, „die des Komponisten seine ganze Idee verderben"[2]. Zweifellos hat Mozart die mitunter unleidlichen Trivialitäten Schikaneders als solche erkannt. Aber er wußte auch, daß alle Szenen gut und lebendig motiviert waren und durfte sich's mit Recht zutrauen, diese klobigen Reime-

[1] So ist z. B. auch die Zahl 18 der zu Beginn des zweiten Aktes versammelten Priester als 2 × (3 × 3) zu deuten. [2] I 939.

reien durch seine Musik ebenso vergessen zu machen wie die feingedrechselten da Pontes, ja sie waren für ihn insofern noch ungefährlicher als jene, als da Ponte doch immer wieder Neigung verspürte, den selbstherrlichen Literaten herauszukehren und ihm dadurch seine Zirkel zu stören.

Er hat diese Vorteile in ganz eigentümlicher Weise ausgenützt. Von den vielen Überraschungen, die sein Entwicklungsgang bietet, ist diese Zauberflöte wohl die größte, denn sie beruht auf einer ganz neuen Art von Dramatik, ja auf einer ganz veränderten Weltanschauung. Die drei letzten Opern (vom Titus immer abgesehen) hatten ohne jeden moralischen Maßstab das dramatische Geschehen durch seine eigene Schwerkraft wirken lassen. Die Zauberflöte dagegen bezieht alles, Handlung wie Charaktere, auf eine sittliche Grundidee. Ihre Gestalten sind nicht mehr Geschöpfe einer naiven Bildnerfreude, die sich an der Entfaltung der in jeder einzelnen beschlossenen Seelenkräfte genügen läßt, sondern empfangen ihr Leben von jener Idee. Sie ist das eigentliche Ziel, nach dem sie hinstreben, und je nach ihrem Verhältnis zu ihr scheiden sie sich in gute und böse. Selbst in der Entführung, die dieser Art von Dramatik noch am nächsten steht, mißt Mozart der Entfaltung des ethischen Gedankens weit weniger Wert bei.

Die dramatische Symbolisierung dieser Idee gehört ganz dem Gedankenkreise der letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts an. Liebe und Freundschaft sind die Kräfte, die Tamino den Weg zum Guten weisen; dieses Gute aber besteht in dem Wirken für das allgemeine Menschenglück der Zukunft, das man damals von der Verbrüderung aller Menschen im Zeichen edelster Humanität ersehnte. Versunken ist die alte Welt mit ihren trennenden Standesunterschieden. Wenn im zweiten Akt der Sprecher an Taminos Standhaftigkeit zweifelt, weil er Prinz sei, da antwortet Sarastro: „Noch mehr — er ist Mensch!" Der Königssohn als williger Schüler des kosmopolitischen Trägers der höchsten Weisheit — das war ein Lieblingstraum der Zeit, mit dem sie ihre ganze Sehnsucht nach einer besseren Welt verknüpfte, und Sarastro sprach ihr aus dem Herzen, wenn er jene Versammlung der Eingeweihten als „eine der wichtigsten unserer Zeit" bezeichnet. Mit allen Schauern einer erhabenen Mystik bekennt sich auch Mozarts Musik zu diesem Ideal, und so gliedert sich sein Werk der langen Reihe gleichgestimmter klassischer Schöpfungen ein, die von Lessings Nathan über Schillers Don Carlos und Göthes Iphigenie bis

zu Beethovens neunter Sinfonie reicht. Es liegt eine tiefe Symbolik darin, daß die Zauberflöte nicht auf einer der großen Bühnen des Hofes und Adels, sondern in dem Volkstheater auf der Wieden das Rampenlicht erblickt hat. Sie wandte sich von Anfang an nicht mehr bloß an die „Kenner und Liebhaber", sondern an eine weit breitere Gemeinde, die kein Privilegium des Kunstverständnisses mehr kannte, und ihr Schöpfer zeigt sich somit am Schlusse seines Lebens noch von jener mächtigen Bewegung der Geister erfaßt, die zwei Jahre zuvor in der französischen Revolution ihren sinnfälligsten Ausdruck gefunden hatte. Die Anlage dazu war von Hause aus in seinem Wesen beschlossen, denn seine ganze Sittlichkeit wurzelte in der Humanität[1] und strebte darnach, gestützt auf die Freiheit des Gewissens und der Persönlichkeit, nur sich selber und dadurch auch dem Ganzen zu leben. In der Zauberflöte verdichtet sich dieser Zug noch zum künstlerischen Bekenntnis.

Auch die Liebe, das alte Grundthema seiner Opernkunst, muß sich in diesem letzten Werke noch der ethischen Idee unterordnen. Sie ist nicht mehr der menschliche Urtrieb, der sich mit der Gewalt einer Naturkraft entfaltet, sondern gewinnt ihren Wert erst im Bunde mit Tugend und Weisheit. „Der Lieb' und Tugend Eigentum" ist's, was Tamino an einer besonders bedeutungsvollen Stelle der Sprecherszene im Weisheitstempel sucht. Und Mozarts würdig ist die Art, wie er diesen Grundgedanken wiederum durch das Mittel der Kontraste herausarbeitet. Dem idealen Liebespaar treten Papageno und Papagena zur Seite. Dem Herkommen nach war hier der Platz der unvermeidlichen Hanswurstiade. Mozart dagegen verfuhr mit diesem Paare dem Grundsatze nach ebenso wie mit der Figur des Leporello im Don Giovanni: er gliedert es seiner Handlung organisch ein, indem er es dazu benützt, das Hauptliebespaar dramatisch besser herauszumodellieren. Die höhere Welt Taminos wird fortwährend an der niederen Papagenos gemessen und dadurch der Ausnahmecharakter seines idealen Strebens betont. Dabei ist Papageno keineswegs als Zerrbild des Helden aufzufassen. Zwar bleiben ihm Tugend und Weisheit verschlossen, ja überhaupt unverständlich, aber doch ist die Liebe auch sein höchstes Lebensglück. Er kann so gut wie Pamina singen: „wir leben durch die Lieb' allein", und als ihm dieses höchste Glück zu entschwinden droht, will er gleich ihr seinem wertlosen Dasein ein Ende

[1] S. o. S. 8.

machen und wird durch dieselben drei Knaben davon abgehalten. Auch er hat wie Tamino sein Zauberinstrument, das zum Schlusse dem guten Burschen trotz allen Fährlichkeiten doch noch ans Ziel seiner Wünsche verhilft. Seiner Liebe bleiben die höchsten Weihen versagt, aber sie ruht durchaus auf dem Grunde naiven, herzlichen Empfindens und damit natürlicher Sittlichkeit. Man braucht nur sein letztes Duett mit den höchst anstößigen Stückchen zu vergleichen, die in anderen Wiener Singspielen dieses beliebte Thema behandeln, um Mozarts ganzen sittlichen Adel auch in der Auffassung dieser Figur zu würdigen. Vor allem hält er jeden unreinen, lüsternen Zug von ihr fern. Daß das bewußt geschah, erhellt deutlich aus der Gestalt des Mohren. Bei diesem wird die sinnliche Liebe tatsächlich zu ihrem Zerrbild, der Lüsternheit, wie bei Osmin. So führt uns die Oper, wie der Don Giovanni, nur unter ganz verschiedenen Gesichtspunkten, die Liebe in den mannigfaltigsten Erscheinungsformen vor, von denen die eine die andere stützt und erläutert.

Natürlich hat diese veränderte dramatische Grundauffassung auch einen ganz anderen Stil ins Leben gerufen. Nicht mit Unrecht ist schon öfter das Erstaunen darüber laut geworden, wie derselbe Meister in verhältnismäßig so kurzer Zeit so zwei grundverschiedene Werke habe schaffen können wie den Don Giovanni und die Zauberflöte. Der Unterschied der Stilgattungen allein reicht zur Erklärung nicht aus, nimmt doch die Zauberflöte auch innerhalb ihrer eigenen Gattung, des deutschen Singspiels, eine Ausnahmestellung ein. Das Neue ist in dieser Hinsicht nicht ihr Reichtum an Stilarten, der vom einfachen volkstümlichen Lied bis zum figurierten Choral und zu Chorszenen von Gluckscher Größe führt — über alles das hatten auch schon die älteren Wiener Singspielmeister verfügt[1] —, wohl aber die geniale und von höchstem Kunstverstande zeugende Art, wie Mozart diesen Reichtum in den Dienst des Dramas stellt. Während die Älteren hier oft genug wahllos zupackten und sich dadurch um ihre besten Wirkungen brachten, bekommt bei Mozart jede Stilart an sich durch die Auswahl, die er im einzelnen Falle trifft, einen besonderen dramatischen Sinn. Aber auch nicht darauf allein beruht die Größe des Werkes, sondern auf der wunderbaren musikalischen Einheitlichkeit, womit es auch seine Vorgänger noch übertrifft. Nur eine musikalische Schöpferkraft vom Schlage der Mozartschen konnte das Wagnis unternehmen,

[1] I 929.

in ihrer Glut alle diese verschiedenen Bestandteile zu einem neuen künstlerischen Ganzen ein- und umzuschmelzen. Zeugnis davon legt sowohl die außerordentlich einheitliche musikalische Gestaltung als solche ab, als auch die Wiederkehr bestimmter melodischer, harmonischer und rhythmischer Typen in ganz bestimmter dramatischer Absicht, wie noch im einzelnen darzutun sein wird[1].

Wie im Don Giovanni, so fühlt sich auch hier beim Beginn der Ouvertüre[2] der Zuhörer sofort in eine der alten Gattung völlig fremde Welt entrückt. Die drei feierlichen, punktierten Akkordschläge (in Es dur, der Tonart der weihevollsten Erhabenheit in dieser Oper) weisen auf die freimaurerische Zahlensymbolik hin; den punktierten Rhythmus selbst werden wir als musikalisches Wahrzeichen der priesterlichen Sphäre in der Oper noch häufig wiederfinden[3], offenbar gleichfalls unter dem Einfluß freimaurerischer Anschauungen. Aber auch rein musikalisch nimmt sich die aufsteigende Dreiklangsmelodik wie ein gewaltiges Motto über dem Ganzen aus, denn gerade die Stufen des Dreiklangs erweisen sich mit ihren verschiedenen melodischen und harmonischen Möglichkeiten als besonders wichtig für die gesamte Musik der Oper[4]. Zunächst erzeugt der feierliche Ruf eine seltsam gespannte, mystisch versonnene Stimmung, in die immer wieder die geheimnisvollen Sforzatoschauer des ganzen Orchesters (mit Posaunen) hineinklingen. In den Bässen spinnt sich das rhythmische Motiv der drei ersten Takte weiter, später wird es von den ersten Geigen übernommen[5]. Der Hauptträger der Spannung ist aber das enge Umkreisen der Dominante B im Baß, das zunächst in die Unterdominante hinabführt und dann nach einer ungemein ausdrucksvollen Mollwendung vermöge der echt Mozartschen Erhöhung des As zu A immer eng-

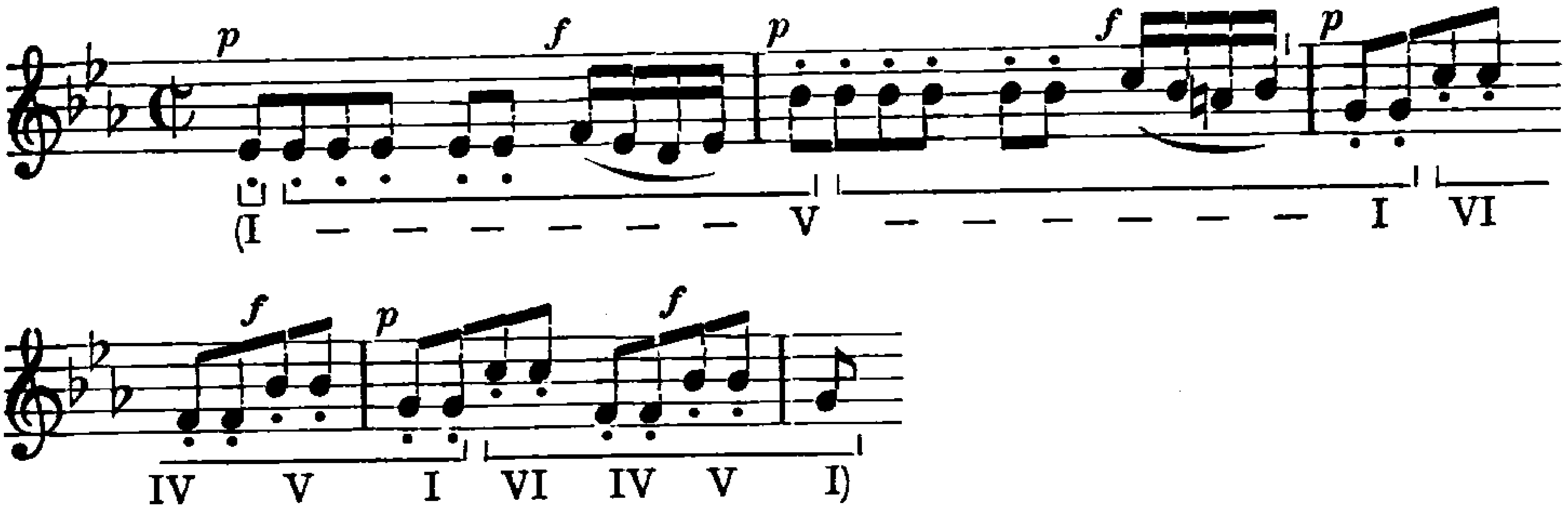
[1] Zur Literatur über die Oper vgl. Wurzbach, Mozartbuch S. 156, de Curzon, Essai de Bibliographie Mozartine S. 29 f. und neuerdings die genannten Schriften von Dent und v. Waltershausen. Das Autograph der Partitur (K.-V. 620, S. V. 20 mit Rev.-Ber. von Rietz und Wüllner) befindet sich auf der Berliner Staatsbibliothek (vgl. Schnyder von Wartensee NZfM XLV 41 ff.) [2] Die Partitur hat André unter Kenntlichmachung der Abänderungen und Nachträge herausgegeben. [3] Waltershausen S. 62 f. [4] Nach dieser Richtung hin verdanke ich den (noch nicht veröffentlichten) Untersuchungen meines Schülers, Herrn cand. phil. F. Jöde manche Anregung. [5] Auch hier spielt die Zahl Drei eine wichtige Rolle. Dreimal ertönt jener Ruf, dreimal das ganze Gebilde (von T. 1—3) in Dreiklangsschritten im Baß und dreimal endlich in veränderter Form in den ersten Geigen, Bratschen und Celli.

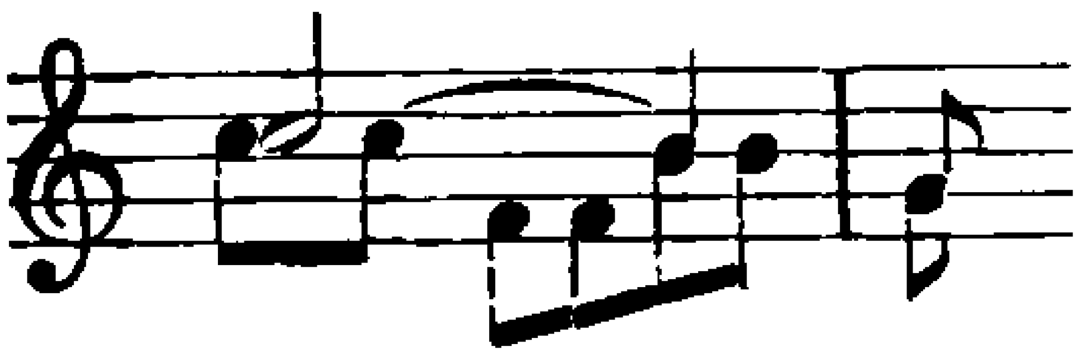
stufiger und zielbewußter wird, bis mit dem drittletzten Adagiotakt die Dominantharmonie erreicht und auch gleich scharf bekräftigt wird. Die in diesem harmonischen Prozeß liegende gewaltige Spannung wird nun aber noch ungemein verschärft durch die Synkopenbegleitung, der sich bei ihrer rhythmischen Beschleunigung noch ein zweimaliges Crescendo und die in ihrer geheimnisvollen Wirkung schon im Don Giovanni erprobten Pianoakkorde der Posaunen zugesellen. Genialer ist der ehrfürchtige Schauer, den eine geheimnisvoll erhabene Erscheinung in der Menschenseele hervorruft, niemals unmittelbar in Tönen ausgesprochen worden, als in diesen sechzehn Takten, die sich vom dritten Takt an ohne nennenswerteren Einschnitt weiter entwickeln.

Die Entspannung erfolgt im Allegro. Es ist keine Fuge, sondern ein Sonatensatz, der sich nur hie und da, wie gleich am Anfang, dem fugierten Stil nähert, im übrigen aber jene freie Verbindung von kontrapunktischer und thematischer Arbeit aufweist, die wir als charakteristisches Merkmal des letzten Mozartschen Stiles bereits kennen. Da aber dieser strenge Stil in der Oper nur noch einmal, im Gesang der Geharnischten, vorkommt, so liegt eine bewußte Absicht vor. Er wird zum Symbol der höchsten Idee des Stückes, des Durchbruchs voller, edler Menschlichkeit durch den Widerstand aller feindlichen Mächte. So schließt sich das Allegro folgerichtig dem Adagio an: der Ehrfurcht vor dem Göttlichen folgt die freie Entfaltung aller Kräfte nach diesem höchsten Ziele hin. Von dem folgenden dramatischen Konflikt selbst verrät uns auch diese Ouvertüre nichts. Auch sie ist gleich ihren Vorgängerinnen als letztes Stück der Oper entstanden und damit eine Art von lyrischer Generalbeichte Mozarts über sein ganzes inneres Verhältnis zu seinem Werk. Noch einmal brauste das künstlerische Erlebnis der Oper durch seine Seele, aber es ist jetzt nicht mehr die Zauberflöte in ihrer konkreten Gestalt, sondern „Zauberflötenstimmung", die ihm dies Stück eingab, und die auch im Hörer lebendig werden soll, ehe er das folgende Drama auf sich wirken läßt, Zauberflötenstimmung freilich, wie er, der Schöpfer, sie empfand. Das Wunderbarste an diesem Allegro ist, daß hier der tiefste Ernst in das duftigste, von keiner Erdenschwere berührte Gewand gekleidet ist. Mozarts Ausgangspunkt war das Märchen gewesen; das schien ihm die beste Grundlage für die Symbolik seiner Handlung. Das Märchen, freilich nicht als Tummelplatz für frostige Allegorien oder grob stoffliche Nervenreize, sondern als die aller gemeinen Wirklichkeit entrückte Sphäre

im Sinne des Schillerschen: „Was sich nie und nirgends hat begeben, das allein veraltet nie.“ So umfängt uns auch in diesem Allegro, ähnlich wie in der Ouvertüre zur Entführung, echte Märchenpoesie, nur weit vergeistigter und tiefsinniger als dort. Nur einmal, in den drei Bläserakkorden, spielt Mozart unmittelbar auf den erhabenen Grundgedanken des Werkes an und mahnt den Hörer an das geistige Ziel, dem jenes duftige Treiben dient, damit zugleich auf die feierliche Stimmung des Adagios zurückweisend.

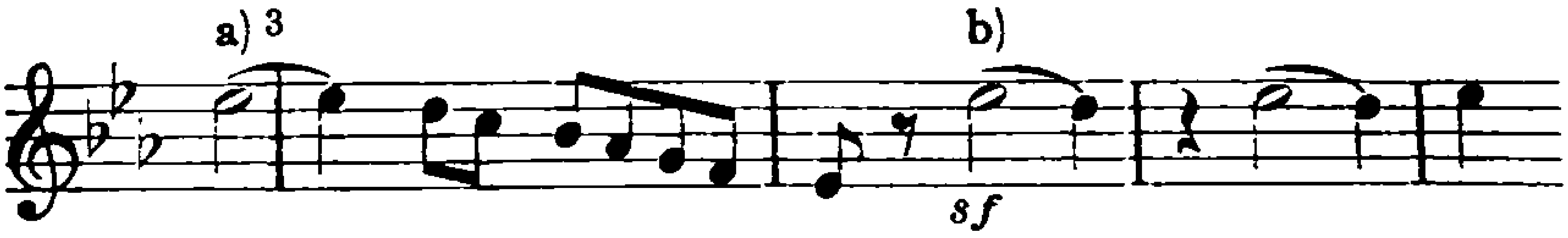
Das Thema des Allegros, dessen erster Takt mit dem letzten des Adagios verschränkt ist, lautet:



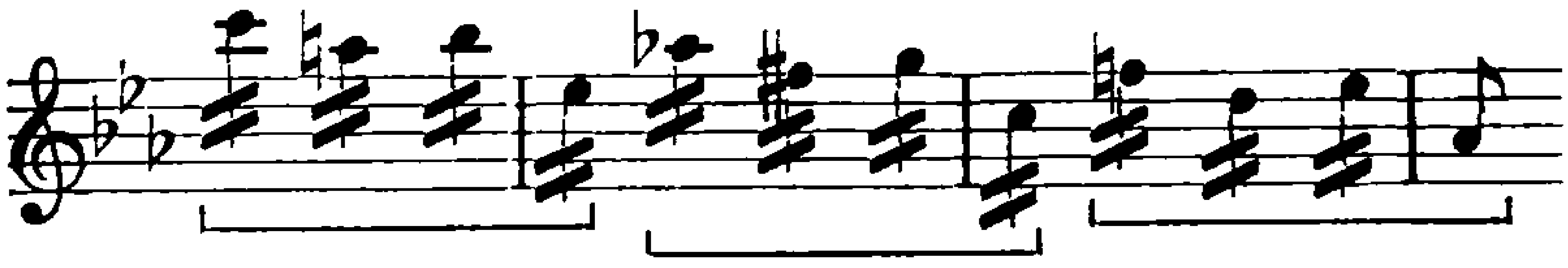
Es besteht aus zwei Teilen. Die melodischen Spitzen des ersten ergeben wiederum die scharf betonten Stufen des Esdur-Dreiklangs, nur daß jetzt als etwas Neues die Dominantspannung hinzutritt, die durch den energischen Quintensprung mit dem Sforzatoschleifer noch besonders verschärft wird. Das Charakteristische ist aber weiterhin die Rückwendung nach der Terz[1]. Ihre melodische Energie ist schwächer als die jenes Quintensprungs, deswegen wird im zweiten Abschnitt dieser Kräftenachlaß durch das zweimalige Umkreisen des Terzschlusses vermittelst der latenten alten Kadenzfolge VI–IV–V–I ausgeglichen[2]. Die obere Melodielinie  schließt dabei zugleich den Keim eines späteren, wichtigen Kontrapunkts in sich. Der Ausdruck des Themas ist demnach nichts weniger als tändelnd, sondern

[1] Hier liegt der grundlegende Unterschied gegenüber dem früher (I 884) angeführten Clementischen Thema, das nichts als ein gewöhnliches italienisches Raketenthema ist. Clementis Stolz auf seine Priorität war somit recht schwach begründet. [2] Dieses Umkreisen gemahnt an ältere Fugenthemen, wie z. B. das erste aus Bachs Wohltemperiertem Klavier.

energisch und zielbewußt, mag ihm auch die durchlaufende Bewegung in gestoßenen Achteln etwas Leichtbeschwingtes, phantastisch Schwebendes verleihen. Gewiß sind seine musikalischen Eigenschaften keineswegs Mozarts eigene Erfindung, und melodisch schließt es sich einem bis in die Zeit Hasses zurückgehenden Typus an[1]. Aber auf Originalität der thematischen „Einfälle" kommt es den Klassikern ja überhaupt nicht an, sondern sie bilden ihre Sätze aus einem meist den musikalischen Urphänomenen entstammenden thematischen Material heraus, das ihnen nur als Keim für die weitere schöpferische Entwicklung dient[2]. Auch aus unserem Thema wird nach dem Brauch des „letzten" Mozart der ganze Satz von 211 Takten herausgesponnen, zuerst fugierend, dann frei kontrapunktisch. Keine Gegenmelodie, die es aus sich hervortreibt, wird im weiteren Verlaufe vergessen, die wichtigste davon:



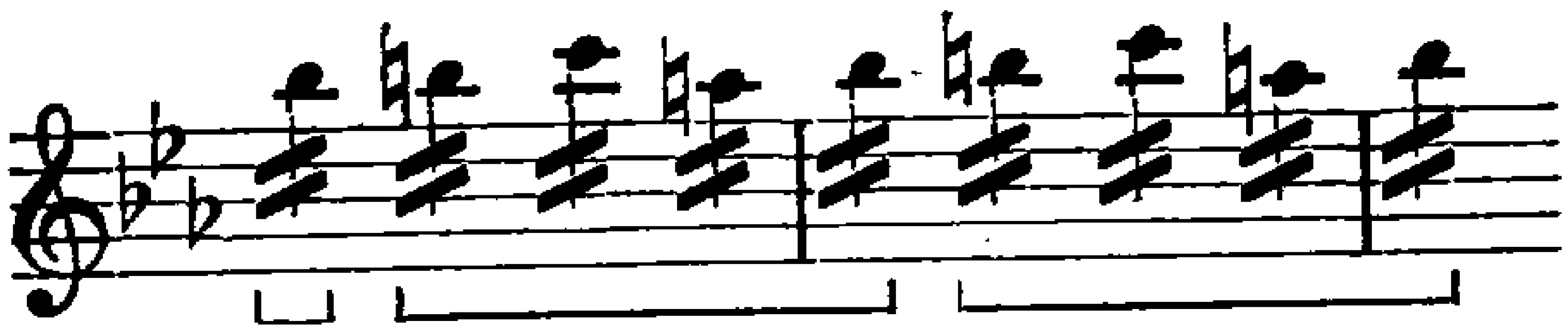
in ihren beiden Hauptgliedern a und b sogar selbständig verarbeitet. Nach der ersten Durchführung, an der Stelle des alten Tuttieinsatzes, tritt das Thema mit gesteigerter Kraft und unter Erweiterung seiner beiden Glieder auf; beim zweiten werden dabei die Intervalle vertauscht, so daß der Quintensprung an den Schluß kommt:



Dann geht es mit den dieser Ouvertüre eigentümlichen festen Harmonieschritten nach Fdur, der Dominante des zu erwartenden Seitenthemas. Aber statt eines scharfen Abschlusses folgt eine intime, thematische Übergangspartie, in der der vorhergehende Orgelpunkt noch ideell nachwirkt und die Flöte stufenweise von g'' nach d'' herabsinkt,

[1] Vgl. I 240, 427. [2] Umgekehrt verausgabt sich bei den Romantikern die Schöpferkraft häufig schon in den ersten, „originellen" Themen und muß dann weiterhin durch allerlei von außen kommende, Stimmung gebende Antriebe in Schwung erhalten werden. [3] Dieser abwärts führende Skalenkontrapunkt ist auch sonst bei Mozart häufig, s. o. S. 398, 594.

die Dreiklangsharmonien mit chromatischen Skalen ausfüllend[1]. Dieses ursprüngliche Beiwerk wird nun aber im eigentlichen Seitenthema zur Hauptsache, denn aus ihm entwickelt sich der entzückende Dialog der Flöte und Oboe[2] über dem gleichfalls an das Vorhergehende anknüpfenden thematischen Wechselgespräch der Fagotte und Klarinetten. Dieses anmutige Bläseridyll ist die traulichste Partie des ganzen Satzes[3], auch die Kraft des ersten Themengliedes wird hier zum frohen, unschuldigen Spiel. Auch das zweite schließt sich an, aber, ein höchst geistvoller Zug, nicht in eigener Person, sondern durch seinen — dazu noch variierten — Synkopenkontrapunkt vertreten, der die Stimmung wieder stärker anspannt. So ist dieses zweite Thema in letzter Linie eine höchst geniale Veränderung des ersten! Der Schlußgedanke:

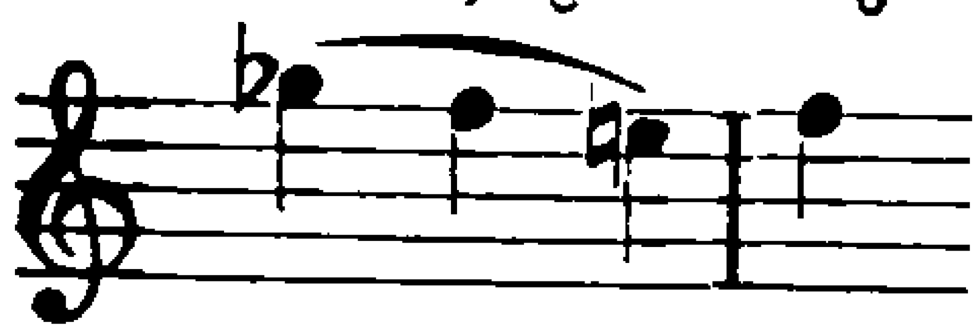


spinnt sich gleichfalls aus dem zweiten Themenglied (mit veränderter Richtung der Intervallschritte) heraus. Durch das enge Umkreisen der Tonika von Bdur, den beständigen Wechsel von Tonika und Dominante und die sechsmalige Wiederholung des Motivs in einem (übrigens gar nicht Mannheimerischen, sondern registermäßigen[4]) Crescendo entsteht hier noch einmal eine gewaltige Spannung vor dem Abschluß, der dadurch im Hinblick auf die folgende mystische Erscheinung der drei Bläserstöße einen besonders starken Unterbau erhält; wohl mag schon hinter dieser immerhin auffallenden Schlußgruppe ein Stück freimaurerischer Symbolik stecken. Die berühmten dreimal drei Bläserakkorde, abermals im Dreiklang aufsteigend, kehren später in der Versammlung der Eingeweihten wieder, zum Zeichen, daß Tamino aufgenommen und zu den Prüfungen zugelassen werden solle. In demselben Rhythmus wird in den Freimaurerlogen durch Klopfen oder auf andere Weise das zur Prüfung angemeldete Mit-

---

1 Es ist der letzte Rest jener kurzen chromatischen Skalenanläufe, mit denen Mozart früher seine Seitenthemen zu erreichen liebte. 2 Auch hier liegt wieder das einfache Tonika-Dominant-Verhältnis zugrunde, ebenso die Vorliebe für die Dreiklangsstufen, die bei der Reprisenstelle noch deutlicher wird. 3 Die Beziehung auf Papageno-Papagena (Waltershausen S. 64) scheint mir zu gezwungen. 4 Die Verstärkung geschieht immer nach zwei Takten, so daß drei Glieder entstehen; vielleicht liegt auch hier eine Anspielung auf die mystische Dreizahl.

glied begrüßt[1]. Den Nachhall dieser ernsten Erscheinung zeigt die nun folgende Durchführung des Allegros in den vorher kaum berührten Molltonarten und in der Steigerung der Kontrapunktik. Gleich das des'' der zweiten Geigen wirkt mit elementarer Kraft, vor allem aber schwindet jetzt das zweite Themaglied zu der kleinlauten, müden Form:



zusammen und verschwindet darauf gänzlich, wogegen der Skalenkontrapunkt mehr und mehr hervortritt und durch seinen Richtungsgegensatz gegen den Quintsprung des Themas den Eindruck des sich hier anspinnenden Konflikts noch verschärft. Denn in der Durchführung wirft die durch die Bläserakkorde angedeutete Krise ihre dunkeln Schatten auch in dieses leichtbeschwingte Treiben herein, sie symbolisiert den Kampf um das dort aufgestellte hohe Ideal. Immer höher schwingt sich das erste Themaglied empor, unter machtvoller Ausnützung der Tonika-Dominant-Spannung, da tritt in der Gmoll-Partie der Höhepunkt des Konflikts ein. Die Modulationsbewegung ist zu Ende; dem Basse folgt die Oberstimme kanonisch mit dem ersten Themenglied, dessen Rhythmus dabei seltsam verschoben und verrenkt wird. Das Thema schleudert jetzt seine Spitze sogar eine Sext statt der Quint in die Höhe, aber vergebens: der Baß zieht in unaufhaltsamer Stufenfolge die Entwicklung bis zur Unterdominante von Gmoll hinab und bereitet damit den Abschluß in dieser Tonart kategorisch vor. Aber als scheute der Komponist vor dieser letzten Konsequenz zurück, tritt statt dieses Abschlusses eine Ganztaktpause ein, die hier ein Stocken des rhythmischen Lebens überhaupt bedeutet. Der Hauptschlag wird durch die Pause also vermieden, oder besser gesagt in seiner Wirkung nach einer anderen Richtung abgelenkt, die den Ausweg aus der Krise bringt. Es ist die Stelle, wo Mozart sonst ebenso kurz wie harmonisch kühn in seine Reprisen zurückzukehren pflegt. Hier zieht er einen breiteren Rückgang vor, der in seiner thematischen wie klanglichen Ausgestaltung an das Seitenthema erinnert. Geheimnisvoll flattert das erste Motiv des Haupt-

[1] Damit sind die früher geäußerten Zweifel beseitigt, ob nicht der zweite und dritte Akkord zu binden seien. Vgl. André im Vorbericht seiner Ausgabe. Noch schärfer betont P. Winter in seinem Labyrinth, dem zweiten Teil der Zauberflöte, diesen Rhythmus:

themas, von einer Figur der Flöten und Fagotte in der doppelten Oktave unterbrochen, den Quartenzirkel von C- bis nach Esmoll entlang, nirgends festen Fuß fassend — da bricht plötzlich mit dem unvermittelten Eintritt des Esdur die Sonne durch den Nebel, und die Reprise beginnt. Sie wird zunächst sehr frei behandelt. Die Fugierung fehlt, das zweite Themaglied desgleichen, auch ist der Ton zunächst noch ziemlich zaghaft und gewinnt erst durch den Aufstieg der Bässe um eine Quint (kanonisch mit den Bratschen[1]) die alte Freiheit wieder; wiederum bildet der unaufhörlich herniederrieselnde Skalenkontrapunkt den wirksamen Richtungsgegensatz dazu. Von jetzt ab verläuft die Entwicklung dem früheren Gange entsprechend, nur tritt jetzt im Seitenthema der Hauptgedanke deutlicher hervor. Die Crescendospannung des Schlußthemas, die zuvor die Bläserakkorde vorbereitet hatte, ruft jetzt einen scheinbar neuen Gedanken ins Leben:

der aber gleichfalls im zweiten Themaglied wurzelt und mit dem vorhergehenden Schlußthema in fühlbarem Zusammenhange steht. Auffallend ist daran nicht allein das um die Terz der Unterdominantharmonie gelegte verminderte Intervall[3], sondern auch die nur zweistimmige Harmonie, sowie das ff, das erste seit dem Beginn des Adagios. Diese dröhnenden drei Schläge lassen abermals eine symbolische Bedeutung vermuten, jedenfalls schließen sie den Satz im Sinne höchster Pracht und erhabensten Ernstes ab. Der Gedanke an eine tiefere Symbolik wird noch bestärkt durch das sich acht Takte darauf anschließende unerwartete p, mit dem sich das Hauptthema den ganzen Esdur-Dreiklang, zum erstenmal in diesem Allegro, nach abwärts senkt, ehe der rauschende Schluß einsetzt. Läßt man das beliebte Bild einer sich in der ganzen Schlußpartie beständig steigernden Lichtfülle[4] gelten, so könnte man hier an das Eingehen eines einzelnen, strahlenden Gestirnes in das allgemeine Lichtmeer denken.

Die Introduktion (1) beginnt sofort mit der lebendigsten dramatischen Aktion: Tamino in höchster Bedrängnis durch die Schlange

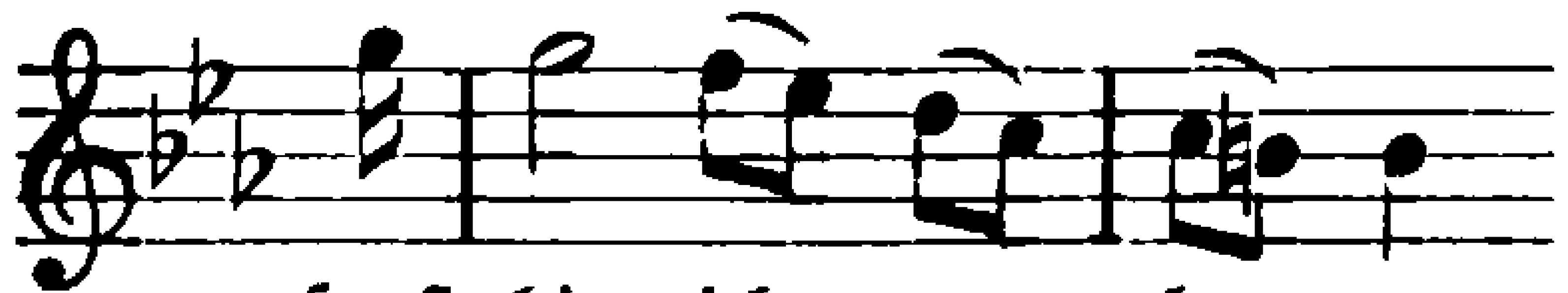
1 Es ist wiederum das Intervall des Esdur-Dreiklangs, das hier durchmessen wird. 2 Der eingeklammerte Takt ist ein Auftakt von elementarer Spannung. 3 Dieses enge Umkreisen der Dreiklangsstufen ist ein Charakteristikum nicht allein der Ouvertüre, sondern der ganzen Oper. 4 Ulibischeff III 400 f. J II⁴ 610.

von den drei Damen gerettet. Mozart behandelt diesen Vorwurf in einer Reihe selbständiger Sätze, die durch leichte motivische Anklänge verbunden sind, und deren Grundtonarten den Dreiklang C–Es–G–C ergeben. Mit ihm beginnt zugleich auch das erste Stück:

Das für Mozartsche Verhältnisse recht umfangreiche Vorspiel schildert mit vollendeter Deutlichkeit der Motive Taminos Verzweiflung, sein Anstürmen und Zurückweichen und seine keuchende Todesangst. Das ist ja nun freilich keine heldenmäßige Einführung[1], indessen befinden wir uns ja auch in keiner opera seria, sondern in einem Märchen, und außerdem hat der Angriff durch die Schlange, das freimaurerische Symbol des Bösen[2], seine besondere Bedeutung: wir sehen Tamino gewissermaßen an der kritischsten Phase seines Erdenwallens, wo er den finsteren Mächten fast schon verfallen ist. Der Gesang selbst ist im Hinblick auf die Lage von äußerster Kürze und dabei von schlagendem Ausdruck. Er beginnt mit zwei atemlosen Dreitaktern und treibt dann bis zu der scharfen Entladung auf „Götter" hinauf, das alles in durchaus männlichem Tone und ohne jede weichliche Furcht[3]. Da wälzt sich in schweren Dreiklangsschritten die böse Schlange heran, eines der wenigen Beispiele äußerer Tonmalerei in der Oper. Immer realistischer werden Taminos verzweifelte Rufe, immer schärfer und erbarmungsloser macht sich der finstere C moll-Charakter geltend[4], da erfolgt mit dem einfachen Trugschluß auf As die Rettung durch die drei Damen, abermals vermittelst eines unisonen Dreiklangs-

---

[1] Dieser Eindruck wird noch ganz grundlos verstärkt, wenn man ihn entgegen der Vorschrift des Textes ohne seinen Bogen auftreten läßt, das äußere Zeichen dafür, daß er den Kampf mit der Schlange aufgenommen hat, wenn auch vergebens.
[2] Hier stand zuerst ein „grimmiger Löwe"; er wurde offenbar nach der Umarbeitung im freimaurerischen Sinne von Mozart durch die „listige Schlange" ersetzt.
[3] Man halte nur einmal eine italienisierende Fassung daneben, etwa:



usw.

[4] Bei der Erweiterung des Schlusses decken sich wieder einmal Affekt und musikalische Logik vollkommen: nach der vorhergehenden Partie („Ach, rettet mich") verlangt das musikalische Gefühl einen breiteren Schluß.

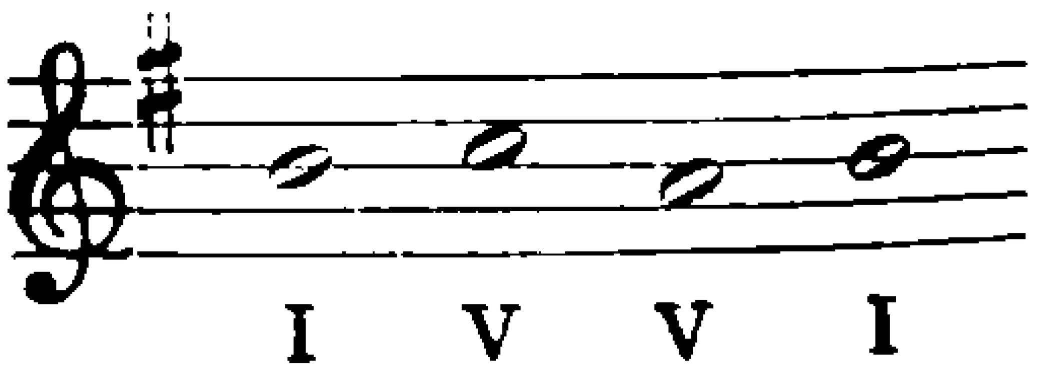
motives[1]. Mit dem Zusatz der Pauken und Trompeten schleicht sich aber zugleich ein leise ironischer Ton ein, der im Folgenden immer stärker anschwillt und den Hauptreiz dieses Satzes ausmacht. Denn im Grunde genommen sind diese drei Damen gar nicht die tapferen Amazonen, wie man nach dem gewaltigen orchestralen Pomp glauben sollte. Zum mindesten legen sie selbst keinen sonderlichen Wert darauf, sondern richten ihren Sinn bald auf ganz andere Dinge. Ihr zauberisches Wesen offenbart sich in der Verbindung der drei Frauenstimmen mit zwei weichen Bläsern (meist Flöten und Klarinetten) und baßführenden Geigen oder höchstens Celli; dadurch entsteht eine ganz merkwürdig lichte, schwebende Klangwirkung, die man sehr wohl auf ihr ursprüngliches Wesen als gute Feen beziehen könnte, zumal bei der duftigen Stelle „Durch unsers Armes Tapferkeit". Indessen zeigt es sich sehr bald, daß jener zarte Feenschleier recht irdische Evastöchter verbirgt. Mit meisterhafter Feinheit wird das Erwachen ihrer Sinne durch den kurzen, schwellenden Eintritt des weichen As dur nach dem feierlichen Es dur eingeleitet. Die drei Stimmen treten hier zum erstenmal auseinander, aber daß die Empfindung dieselbe ist, lehrt mit gutem Humor die viermalige Wiederkehr derselben Harmoniefolge I IV V I. Die dritte Dame gibt sich dabei gleich durch ihr „ja gewiß zum Malen schön" mit dem Septimensprung als besondere Humoristin zu erkennen. Auch im Ensemble geht sie von jetzt ab häufig ihre eigenen Wege, so gleich im Folgenden („Würd' ich mein Herz")[2], wo sich die charakteristische Klangwirkung dieser Damenterzette besonders schön entfaltet. Bald ist es angesichts des schönen Jünglings um die Eintracht der drei „Feen" geschehen. Bei dem Eintritt des Stakkatomotivs mit der Triole erlischt jener ätherische Schimmer um ihr Haupt, und während sie von ihrer Fürstin und deren Seelenruhe reden[3], beginnen sie sich gegenseitig wie die Katzen zu belauern. Zum erstenmal erscheinen die Molltonarten, die Zünglein werden flinker und spitzer, das Dreiklangsmotiv „Ich bleib' indessen hier" klingt bereits wie eine Fanfare, kurz, es droht ein recht irdischer Damenzank, wie

---

[1] Man beachte die schlagende Kürze, mit der die Schlange mit dem energischen Stoß des plötzlich eintretenden Septimenakkords „zu drei Stück entzweigestoßen" wird.
[2] Ihr Einsatz wird durch das vorangehende Dreiklangsmotiv der Bratschen und Fagotte treffend vorbereitet.
[3] In ganz eigentümlicher Weise kehrt ihre vorige Liebesmelodie auf die Worte „Vielleicht daß dieser schöne Mann usw." wieder; ein feiner Zug ist dabei das Hinzutreten des Fagotts.

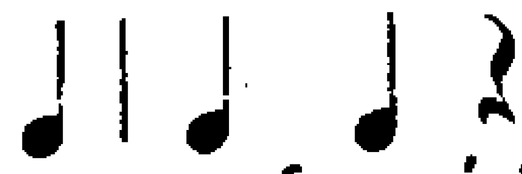
in der Buffooper[1]. Aber deren volle Derbheit hat Mozart in dieser Oper mit richtigem Gefühl vermieden. Er lenkt mit dem Gdur-Satze in den deutschen Volkston ein, und zwar mit einem Melodietypus, der auch sonst noch öfters in der Zauberflöte wiederkehrt[2]. So löst sich der drohende Streit zunächst in eine dem Märchentone ganz entsprechende anmutige Schelmerei auf, die der Situation gerade an der bedenklichsten Stelle des Textes alle Schwere nimmt. Die drei Damen haben, ganz anders als ihre keifenden Buffokolleginnen, noch Sinn für den Humor ihrer Lage. Wie schelmisch klingen die kleinen Bläserfiguren dazwischen! Dabei folgt die Musik jeder Wendung des Textes aufs feinste, erst dem belustigten „Ei ei, wie fein" und dann dem bei aller Anmut doch recht vielsagenden: „Sie wären gern bei ihm allein" und seinem gegensätzlichen Nachsatz, der die dort angedeutete Möglichkeit mit graziöser Selbstverständlichkeit von sich weist[3]. Da keine einzelne den andern das Feld überlassen will, so bleibt ihnen nichts übrig als zusammen wegzugehen. Dieser Entschluß bringt die Gemüter jedoch von neuem in heftige Wallung. Abermals scheint in dem Allegro eine echte Buffoszene vor der Tür zu stehen, ja das Orchestermotiv ist uns aus Mozarts italienischen Opern wohlbekannt[4], und auch die auf und ab schießenden Skalenmotive sind ganz buffomäßig. Es ist gut beobachtet, wie in diesem Augenblick der Enttäuschung das Temperament nochmals mit den Damen durchgeht, und wie immer, wenn sie ihre höhere Natur verleugnen, fallen sie aus dem deutschen Ton in den italienischen. Aber auch diese Erregung dauert nicht lange. Der Schluß („Du Jüngling schön und liebevoll") führt wieder zum volkstümlichen Ton zurück und verleiht ihnen auch ihr duftiges instrumentales Gewand wieder. Die Melodie ist mit ihrem ausgesprochenen Terzklang ganz in dem etwas wehmütigen Ton der deutschen Volksweise gehalten[5]; eine leise humoristische Färbung

---

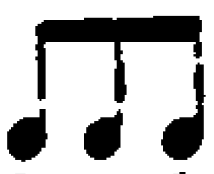
[1] Vgl. das Terzett „Ich bin die erste Sängerin" aus dem Schauspieldirektor, s. o. S. 276f. [2] Es ist die einfache Sequenz 

I V V I

wobei die erste Terz h' meist durch Auftakt von der Quinte aus erreicht wird. Vgl. in Nr. 6 Papagenos: „Schöne Mädchen jung und fein" und im ersten Finale: „Das klinget so herrlich." [3] An dieser Stelle schweigen auch wieder die Bässe. [4] Vgl. das Terzett (13) im Figaro. [5] Der Typus kehrt im ersten Finale („Könnte jeder brave Mann") wieder.

erhält sie durch das schmachtende kleine Oboenmotiv am Phrasenschluß. Sehr schön und echt Mozartisch kommt die Freude auf das Wiedersehen mit dem herabsteigenden Gdur-Dreiklang und der folgenden Synkopenmelodik auf dem Rhythmus  zum Ausdruck[1]. Auch die Coda betont sehr scharf die Terz, und wiederum kommt in der melancholischen Führung der dritten Stimme der Humor zu seinem Recht[2].

Nun betritt **Papageno** die Bühne und stellt sich als den „allbekannten Vogelfänger" vor. Tatsächlich kannten die Wiener den Hanswurst in dieser Verkleidung bereits von **Marinelli** her (Kaspar, der Guckguckfänger 1783 und Kaspar, der Vogelkrämer 1791); auch Schikaneders eigene Vogelkomödie mochte nachwirken[3]. Zum Naturmenschen hatte schon Gieseke den Scherasmin in seinem Oberon gemacht; es war die äußerste Vergröberung Rousseauscher Gedanken, und Schikaneder selbst hatte in seinem „Herzog Ludwig von Steyermark" einen ähnlichen Burschen auf die Bühne gebracht. Seinen derben Humor verlor Kasperl natürlich auch unter dieser Maske so wenig wie seine Feigheit, Geschwätzigkeit und Gefräßigkeit: alles das kommt auch bei Papageno noch deutlich zum Ausdruck. Schikaneder hatte sich diese Rolle auf seinen Leib zugeschnitten und ließ sich später am Frontispiz des neuen Schauspielhauses auf der Wieden, das er vom Ertrage der Zauberflöte erbaute, als Papageno darstellen.

Mozart führt ihn mit einem richtigen **Auftrittslied** (2) ein, wie es sich bis auf heute im volkstümlichen Singspiel erhalten hat, und zwar durchaus nicht als einen gerissenen Tausendsassa italienischen Schlages, sondern als einen Burschen von gutmütiger, behäbiger Laune[4]. Das kommt namentlich in der scharf eingehaltenen Phrasenklausel  zum Ausdruck, die überdies in sehr drolliger Weise stets noch durch die Hörner besonders betont wird. Schon dieses Lied ist ein feiner Beleg für die geniale Art, wie Mozart die schon durch **Umlauf** im Wiener Singspiel eingebürgerte lokale Volkslyrik zu be-

[1] Vgl. die Ddur-Sinfonie (K.-V. 504), s. o. S. 398. [2] Am Schluß stand ursprünglich eine mehrstimmige Kadenz der drei Damen (vgl. Rev.-Ber. S. 106 f.), die später mit vollem Recht gestrichen wurde. [3] S. o. S. 704. Vgl. Komorzynski S. 126 f. Schon in R. Keisers Nebukadnezar (Hamburg 1704) erscheint der Spaßmacher mit Adlerfedern und Klauen bewachsen. [4] Daß er auch Wiener Blut in den Adern hat, lehrt der durchgehende Marschrhythmus .

handeln versteht. Melodik und Harmonik sind so einfach wie möglich. Tonale und Dominantharmonie genügen, in der Mitte („bei alt und jung im ganzen Land") wird die Dominante selbst zur Tonika mit ihrer eigenen Dominante; es ist die Stelle, wo auch die Singstimme weiter ausholt und das Orchester mit humorvoller Energie bestätigend eingreift. Dann geht der Weg mit entsprechender Umdeutung der Harmonie wieder nach G dur zurück und streift vor dem Schlusse mit dem höchsten Tone e' noch die Unterdominante. Jede der achttaktigen Perioden hat ihr zweitaktiges Nachspiel, ein meisterhafter Zug, denn der Abschluß des Gesanges bringt beide Male eine merkliche melodische und harmonische Kräftespannung, die für das musikalische Gefühl einer breiteren Lösung bedarf. Dagegen sind die Zwischenspiele der Rohrpfeife, eines Nachkommen der antiken Syrinx, lediglich pikante Einschiebsel[1]. Schikaneder mochte dieses Instrument aus den zahlreichen Reisebeschreibungen des 18. Jahrhunderts als Instrument der Naturvölker kennen gelernt haben. Das alles schließt sich zu einem Bilde vollendeter, herzlicher Natürlichkeit zusammen, gleich frei von Banalität wie von Lüsternheit. Der Liebesdrang dieses Burschen kennt zwar keine höheren ethischen Ziele, aber auch keine schwüle Sinnlichkeit. Er ist deshalb wohl würdig, der Genosse Taminos zu sein.

Benedikt Schack (1758—1825) aus Böhmen, der erste Sänger des Tamino, war ein musikalisch wie wissenschaftlich durchgebildeter Mann, auch ein guter Flötist, und komponierte für Schikaneders Gesellschaft, der er seit 1784 angehörte, mehrere Opern. Mit Mozart war er in dessen letzten Lebensjahren besonders nahe befreundet, ja er hatte auch noch Leopold Mozart gekannt. Wolfgang scheint ihn mit ähnlicher Laune behandelt zu haben wie seine andern musikalischen Freunde. Wenn er Schack zum Spazierengehen abholte, pflegte er sich, während jener sich ankleidete, an seinen Schreibtisch zu setzen und in seine Opern hie und da hineinzukomponieren. Gerühmt wird seine schöne metallreiche, biegsame echte Tenorstimme und sein wohldurchdachter Vortrag, während er als Schauspieler zu wünschen übrig ließ.

[1] Die damit verbundenen Bläserakkorde haben keine melodische Bedeutung, sondern dienen lediglich der Bekräftigung des auch in der Flötenfigur versteckten Dreiklangs.

1793 ging er nach Graz, 1796 nach München, wo er sich besonders der Kirchenmusik zuwandte[1].

Daß die Partie des Tamino auf solcher Höhe steht, ist zweifellos zum großen Teile diesem Künstler zu verdanken. Seine Bildnisarie (3) behandelt textlich ein nicht nur dem Märchen, sondern auch der französischen[2] und der deutschen[3] komischen Oper vertrautes Thema: die Liebe auf ein bloßes Bildnis hin, ein echtes Märchenwunder, das nur die Musik dem Hörer zum wirklichen Erlebnis zu machen vermag. Das geheimnisvolle Aufkeimen der Liebe in einem jungen Herzen ist ja wohl einer der musikalischsten Vorwürfe überhaupt. Er hatte Mozart schon einmal, bei Cherubin, beschäftigt. Jetzt handelte es sich freilich nicht mehr um einen halben Knaben, sondern um einen ausgereiften Jüngling. Auch empfindet Tamino die Liebe weder als einen stürmischen Aufruhr der Sinne, wie etwa der Graf Almaviva, noch als eine alle Energie lähmende Zaubermacht, wie Don Ottavio. Mit ehrfürchtiger Scheu fühlt er das unbekannte göttliche Wunder in sich aufkeimen. Das verleiht seinem Gefühl von vornherein einen hohen Grad von sittlicher Reinheit und schützt ihn vor Empfindelei. Die Liebe wird für ihn sofort zum sittlichen Ideal, das von nun an sein Leben und Streben bestimmt. Gewiß ist auch sein Inneres, wie das Cherubins, in beständiger Bewegung, die ihn alle Seligkeit und alle süße Qual seines Gefühls durchkosten läßt, aber schließlich strebt sie doch immer wieder einem bestimmten Ziele zu, das der schwärmerisch versonnene Abgesang beider Teile enthüllt („mein Herz mit neuer Regung füllt" — „auf ewig wäre sie dann mein"). So hat der unvergleichliche Sänger der Liebe seinem alten Thema abermals eine neue Seite abgewonnen.

Dem seelischen Verlaufe gemäß ist die Form völlig frei, trotz der durch die Tonartenverhältnisse gegebenen Dreiteiligkeit[4]. Und doch ist gerade dieses Stück von einer wunderbaren Einheit, wie sie ihm keine der üblichen zyklischen Formen hätte geben können. Wiederum führt uns eine ganz einfache Dreiklangswirkung in die Stimmung

---

[1] Über ihn vgl. Lipowsky, Baier. Musiklexikon, S. 297 ff. AMZ XXIX 519 f. Meyer, L. Schröder II 1, 85. Über sein Verhältnis zu Mozart vgl. den Brief Konstanzes an ihn vom 16. Februar 1826, Stuttgarter Neue Musikzeitung IX, Nr. 20 (Schafhäutl). [2] I 643. [3] Vgl. Schiebeler-Hillers „Lisuart und Dariolette" (I 912), G. Calmus, Die ersten deutschen Singspiele 1908, S. 28. [4] Der erste Teil schließt, ein sehr seltener Fall, auf der Tonika statt auf der Dominante ab.

ein. Das zweimal aufseufzende Orchester leitet in gerader Linie zu dem g' empor, mit dem der Gesang beginnt. Es ist das alte Mozartsche Lieblingsthema: ein Skalenabstieg von der Terz aus mit vorangehendem Sextensprung von unten in zweimaliger Wiederholung auf die Harmoniefolge I V—V I[1], hier zum Ausdruck verklärten Entzückens, das durch die leisen Atemzüge der Bläser (Klarinetten!) noch gesteigert wird. Im ganzen Stück durchdringen sich deklamatorischer und melodischer Gesang fortwährend aufs innigste. So folgt gleich im ersten Teil dem wesentlich deklamatorischen ersten Ausruf[2] das melodische „ich fühl' es" mit seiner für die Gesänge des Liebespaares so bezeichnenden schmerzlich-süßen Chromatik[3], dann der überwältigende Ausbruch auf „Götterbild" und endlich die still beseligte Kantilene des Abgesangs. Im zweiten Teil regt sich's zum ersten Male selbständig im Orchester:

eine echt Mozartsche Liebesmelodie, die auch später in der Oper noch öfter anklingt[4]. Sie hängt nicht bloß durch ihre ersten beiden Noten, sondern auch durch ihre Chromatik mit dem Vorhergehenden zusammen. Die Klarinetten sprechen hier aus, was der Sänger nicht zu nennen vermag, und mit feinster psychologischer Wirkung sinnt er in zweimaliger Wiederholung der holden Erscheinung nach. Die Instrumente schlagen dabei bedeutungsvolle Brücken zwischen seinen einzelnen Phrasen, wie überhaupt die ganze Arie hindurch Singstimme und Instrumente in vollendeter dramatischer Psychologie ineinandergreifen. So bleibt es den Bläsern überlassen, auf die prachtvolle phrygische Frage „soll die Empfindung Liebe sein" die beglückende Antwort einzuleiten, der dann alsbald in echt Mozartschem piano das verträumte Geständnis der Singstimme folgt: „die Liebe ist's allein!" Und wie schön und wahr strömt dieses Gefühl in der Schlußpartie des Ab-

[1] S. o. S. 580 (vgl. auch den Beginn der Violinsonate in Fdur [K.-V. 377]). Er kehrt ebenfalls in der Oper häufig wieder. [2] Waltershausen (S. 74) macht auf die Vorliebe für die „unbequemen" Vokale i und ü auf hohen Tönen aufmerksam, die sich in der ganzen Oper finde und wohl mit der Eigenart Schacks zusammenhänge. [3] Derselbe Gedanke findet sich auch in der Gmoll-Sinfonie (S. 585), nur wird er in der Arie durch die Imitation in den Streichern (mit dem des') noch verschärft. [4] Waltershausen S. 75.

schnitts aus, motivisch auf das frühere „ich fühl' es" anspielend![1] Die Erkenntnis seiner Liebe weckt jetzt in Tamino den heißen Drang nach dem Besitz der Geliebten, und damit schlägt seine Erregung ihre höchsten Wogen. Mozart bedient sich dabei eines großen Orgelpunktes auf B, der die in der Dominantharmonie beschlossene Energie aufs höchste anspannt. Das Orchester gerät mit seinem aufstürmenden und wieder zurücksinkenden kurzen Motiv[2] in unruhige Bewegung, die Singstimme aber folgt den Konturen seiner Linie mit einem von Empfindung überquellenden Skalenanlauf, der mit dem Anfangsgedanken des Ganzen verwandt ist, und ringt schließlich in abgerissenen Phrasen nach sprachlichem und melodischem Ausdruck. Der Höhepunkt der Spannung erfolgt in der realistischen Taktpause; es ist, als erwartete Tamino die Antwort irgendwie von außen her. Die Lösung geschieht schließlich ganz unitalienisch in der heimlichen Zwiesprache zwischen erster Geige und Gesang, abermals über einem Orgelpunkt. Nur in dem scharfen Nachdruck des des' auf „drücken" bricht die verhaltene Erregung jäh hervor[3]. Abermals wird auf das grundlegende Skalenmotiv angespielt („und ewig wäre sie dann mein"), und jener schöne Abgesang kehrt wieder; er erfährt jetzt eine von Empfindung förmlich überquellende, in Dreiklangsmelodik schwelgende Erweiterung seines Schlusses[4]. Das kleine Orchesternachspiel[5] aber läßt nochmals eines der Hauptmerkmale des Ganzen nachklingen: das volle Ausströmen und gleich darauf das scheue Sichinsichselbstzurückziehen des Gefühls.

Wie Papagenos Arie den niederen Volkston, so vertritt diese den Typus der aus Deutsch und Italienisch gemischten, empfindsamen Ariette, wie sie gerade in Wien ausgebildet wurde, mit ihrem besonders durch die Hinzuziehung der Chromatik weit feiner verästelten Stil. So spiegelt sich das gegensätzliche und sich dadurch wechselseitig ergänzende Wesen der Beiden — auch Papagenos Sinn ist ja auf die Liebe gerichtet — schon äußerlich in der Wahl der Stilarten wider.

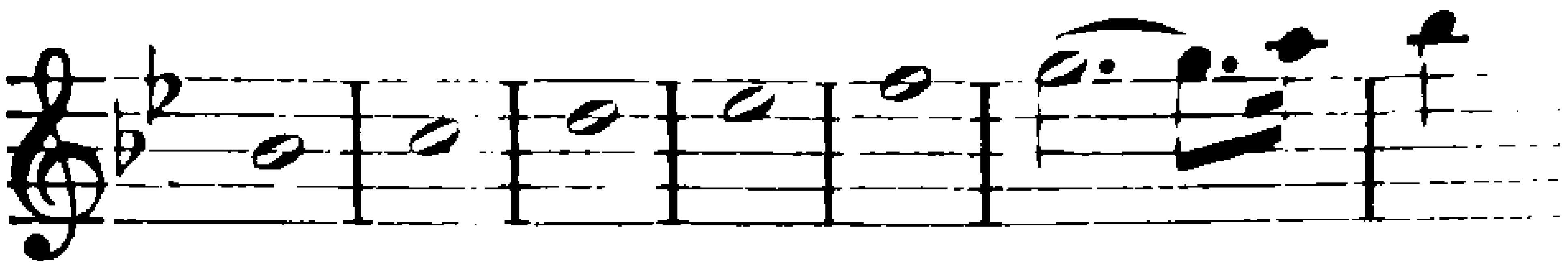
[1] Von großer Wirkung ist das echt Mozartsche, plötzliche Ausweichen nach der Unterdominante auf dem schlechten Taktteil. In T. 32—35 klingt zudem die Partie von T. 9—12 frei nach, ein weiterer Beweis für die Einheit des Satzes. [2] Vgl. auch die nachschlagenden Bläser und die Dynamik. [3] Die Stelle hat gleichfalls ihr Seitenstück in T. 29. [4] Man beachte hier besonders das affektvolle Betonen der Terz g'. [5] Zur Melodik vgl. das Nachspiel des Duetts zwischen Susanne und dem Grafen im Figaro (16).

Einen neuen, bezeichnenden Wechsel des Stils bringt die Szene der Königin der Nacht (4). Denn mit ihrer Partie betreten wir das Gebiet der opera seria. Diese „Koloraturarien" sind noch in neuester Zeit als ein Flecken auf dem blanken Schild der Oper[1] und als ein einfaches Zugeständnis an die Sängerin Hofer betrachtet worden[2]. Das ist aber ein einseitig modernes Urteil. Gewiß ist die Kunst der Sängerin auf die Gestaltung der Musik nicht ohne Einfluß geblieben. Aber wie sollte Mozart, der sonst mit vollem Bewußtsein alle Stilarten für sein Drama ausnützte, gerade in dieser wichtigen Partie wieder auf das Prinzip seiner Jugendopern verfallen sein, Arien nur um der Sänger willen zu komponieren? Wir wissen ferner, wie er damals innerlich zur opera seria als solcher stand. Sollte er sich bloß einer Sängerin zuliebe diese Maske vorgebunden haben in einem Werke, in dem er sonst Note für Note er selbst war? Das wäre eine Zumutung, vor der selbst dem eifrigsten Verfechter der Mozartschen „Naivität" bange werden müßte. Der Grund für die Zuziehung der opera seria ist zudem gar nicht so schwer aufzufinden. Von allen Gestalten der Zauberflöte ist diese Königin der Welt des Sichtbaren am weitesten entrückt; ihr Reich ist die kalte, flimmernde Pracht des Sternenhimmels. Während ihr Gegner Sarastro bei aller Hoheit doch stets auch die edelste Menschlichkeit vertritt, hat sie für Mozarts Auge in allen ihren Äußerungen etwas Überlebensgroßes, Übermenschliches, auch in ihrem Pathos. Für eine solche über den Sternen thronende, unheimliche Majestät schien ihm jener seriöse Stil, der für ihn selbst bereits etwas Starres, der Wirklichkeit Entrücktes besaß, gerade am Platze zu sein. Er hat ihn aber keineswegs als toten Formelkram übernommen, sondern durch ein seltsam glühendes Pathos wieder zu einem ganz eigentümlichen, flackernden, gespenstischen Leben erweckt, der das dämonische Weib in den schärfsten Gegensatz zu der ruhig strahlenden Lichtwelt der Eingeweihten setzt. Um Mozarts Absicht ganz zu verstehen, darf man nur ihre zweite Arie (14) zusammen mit der folgenden des Sarastro auf sich wirken lassen. Bei ihrem ersten Rezitativ kündigt sie gleich das Orchestervorspiel als eine

[1] H. Kretzschmar, Ges. Aufs. II 265. [2] E. Blümml, MM I 3, S. 18f. Die Verwandtschaft mit der Arie „Schon lacht der holde Frühling" (s. o.) ist deutlich. Sehr hart urteilt Schröder über ihre Leistung in Wranitzkys Oberon 1791: „Eine sehr unangenehme Sängerin, hat nicht Höhe genug zu dieser Rolle und erquickt sie. Dabei reißt sie den Mund auf wie Stephanie der Ältere." Meyer, L. Schröder II 1, 85.

überirdische Erscheinung an. Die viel zitierte Ähnlichkeit dieser Musik mit dem Sonnenaufgang in Bendas Ariadne[1] ist zwar zweifellos vorhanden, genügt aber doch nicht als Beweis für die ursprüngliche „gute" Natur der Königin. Die aufsteigenden Dreiklangsharmonien mit ihren Synkopen und ihrem Crescendo[2] können ebensogut die „sich auseinander teilenden Berge" oder, wie bei den Franzosen so oft, das Nahen einer göttlichen Erscheinung überhaupt andeuten. Meisterhaft ist in dem kurzen Rezitativ[3] neben der scharfen Deklamation das stetige Hinauftreiben der melodischen Linie bis zu der Dissonanz auf es" („Mutterherz") bei fortschreitender melodischer und harmonischer Steigerung. Das Larghetto[4] hat wieder jene freie zweiteilige Form, die sich mit der Wiederholung einzelner prägnanter Motive begnügt. Es ist einer der herbsten Gmoll-Sätze, die Mozart geschrieben hat. Gewiß ist der Mutterschmerz das Grundgefühl, aber durchaus nicht im Sinne weicher, passiver Trauer. Gewaltsame Ausbrüche wie z. B. gleich im dritten Takt (statt der sonst zu erwartenden Seufzerklausel) und in T. 11ff. („ein Bösewicht"), sowie die unheimliche Melodie der Bratschen und Fagotte im zweiten Teil lassen deutlich erkennen, daß hinter der Klage eine kaum verhaltene, glühende Leidenschaft droht, die dann im Allegro zur Entladung drängt. Überhaupt ist der ganze Satz voll gespanntesten Ausdruckes; man braucht nur einmal zu verfolgen, mit welcher Mannigfaltigkeit Mozart von Anfang an das einfache jambische Metrum seines Textes behandelt. Auch die Stelle „Ach helft" ist ein Muster dramatischer Deklamation. Im Allegro schlägt die düstere Glut in hellen Flammen empor und bringt das unheimliche, gespenstische Wesen der Königin auch nach dieser Seite hin zur Geltung. Wie Fanfaren klingt es aus ihrer Melodik im ersten Teil, im zweiten dagegen („und werd' ich Dich als Sieger sehen") nimmt der Ton eine ekstatische Färbung an[5]. Die folgende, bis zum f''' reichende Koloratur ist nicht etwa als Schmuck, auch nicht als Entspannung gedacht, sondern als letzte, gewaltige Affektsteigerung. Das zeigt schon die aufwärts drängende Oktavenlinie der ersten sechs Takte:

[1] J II⁴ 629f. [2] Es ist abermals kein Mannheimer, sondern ein Registercrescendo. [3] Man beachte wieder den Anfang in den Dreiklangsnoten, die auch im Allegro wiederkehren [4] So ist die Bezeichnung in der G.-A.; im Autograph fehlt sie, vgl. R.-B., S. 108. [5] Die melodische Führung ist ähnlich wie bei der gleichfalls verzückten Stelle „Ich würde sie voll Entzücken usw." der vorhergehenden Bildnisarie.



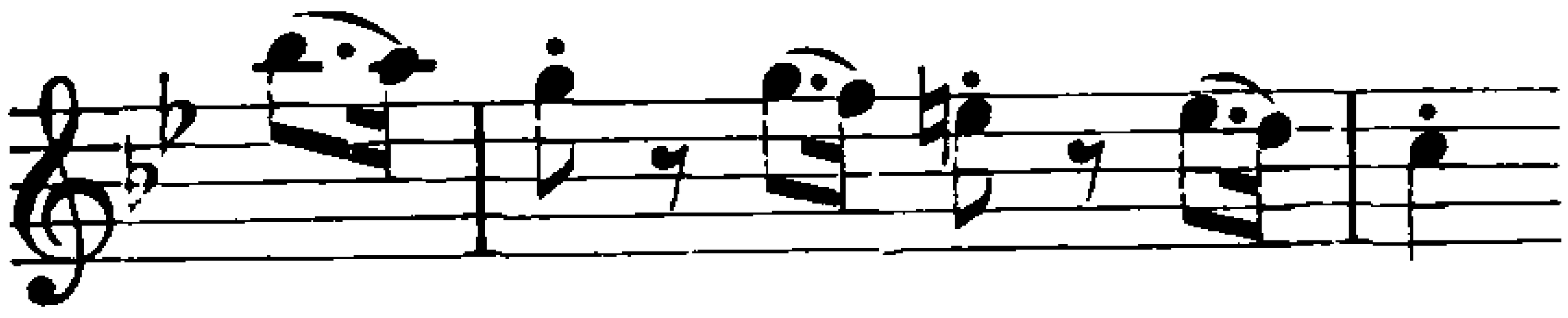
die gleich darauf in kurzem Anlauf nochmals durchmessen wird und ihrerseits den gebrochenen Stakkatoakkord — man mag an das Glitzern der Sterne denken — zur Folge hat. Alles entwickelt sich mit zwingender musikalischer Logik, auch das Herabsinken auf dem streitbaren anapästischen Rhythmus[1] bis zur typischen italienischen Arienkadenz. Wohl mag unserer koloraturfeindlichen Zeit diese Stelle als hohler Flittertand, wo nicht gar als Parodie[2] erscheinen; die damalige, die an ihre Medeen und Armiden dachte und außerdem die Nacht als „Niemands Freund" betrachtete, empfand anders. Auf sie wirkten diese Gesänge gerade in dieser Umgebung als die Äußerungen einer dunkeln, weltentrückten Zaubermacht, und was uns als Brillantfeuerwerk erscheinen mag, als Ausdruck einer gespenstisch flackernden Leidenschaft.

Das gleichfalls in B dur stehende Quintett (5)[3] ist formell einer der freiesten Sätze der ganzen Oper; seine einzelnen Abschnitte werden meist durch Übergänge von gut Mozartscher, lakonischer Kürze verbunden, und doch ergibt sich eines mit verblüffender Selbstverständlichkeit aus dem andern, dank der straffen Logik, die niemals den Eindruck des Flickwerks aufkommen läßt. In sich abgeschlossen und dreiteilig ist gleich der erste Abschnitt, die Begegnung zwischen dem zum Erbarmen winselnden, stummen Papageno[4] und Tamino. Charakteristisch ist der durchgehende Auftakt von drei Vierteln auf denselben Noten, der die Verzweiflung des armen Schelms drastisch wiedergibt; ein feiner Humor liegt in der Art, wie Tamino zuerst die Weise aufnimmt und dann immer stärkeres Mitleid empfindet. Darauf folgt der erste Ruck (nach F dur): die drei Damen erscheinen, und sofort

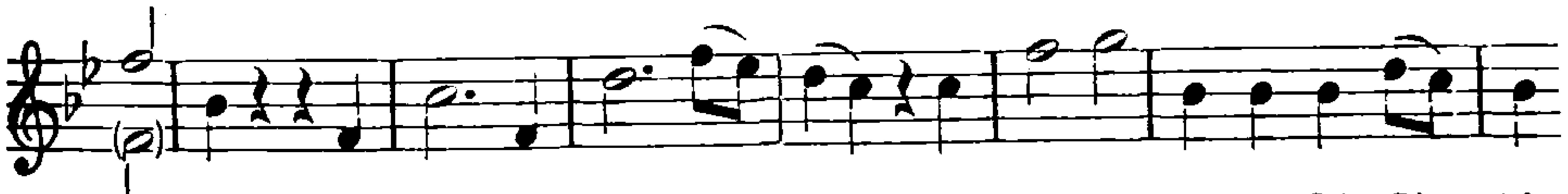
---

[1] Auch hier werden die Dreiklangsstufen scharf betont: d‴ b″ g″; b″ g″ es″; g″ es″ c″. [2] So Waltershausen S. 78, der in dieser Figur sogar eine Vorläuferin der „seelenlosen Fabelwesen der Romantik", die erste Undine und Melusine erblickt. Treffender Schurig II 257. [3] Man beachte überhaupt die Tonarten dieses Szenenkomplexes vor dem Finale. Sie beschränken sich auf Es dur (mit C moll), G dur und B dur, also die Stufen des Es dur-Dreiklangs. Erst mit dem Finale tritt der Wechsel mit C dur ein. Das einleitende Dreiklangsmotiv ist dasselbe, das wir schon im Idomeneo antrafen (I 859) und in der Priesterszene wieder antreffen werden. [4] Zu diesem Gestammel vgl. Philidor I 651. Papageno hat bei Mozart an dem Fagott einen humoristischen Begleiter.

schlägt der Ton ins naiv Volkstümliche um. Die Damen haben hier vollends alles Überirdische abgestreift und nähern sich zunächst der Weise Papagenos. Eigentümlich wirkt in diesem Abschnitt das schwelgerische Sichwiegen der Melodik auf der Quinte c, die namentlich auch der wieder entzauberte Papageno sofort ergreift, eine köstliche Stelle, bei der, wie im ganzen Quintett, der Darsteller Schikaneder sicher in seinem Element war. Überhaupt ist dieses Wienerische „Geplausch“ zwischen Papageno und den Damen von ganz besonderem Reiz[1]; man achte dabei besonders auf den guten Humor, mit dem Mozart Schikaneders platte Weisheit („Bekämen doch die Lügner alle“) in seiner Musik wiedergegeben hat, namentlich den Kontrast zwischen dem Haß und der Verleumdung, wo die fünf der Abscheu förmlich zu schütteln scheint, und den Worten „Lieb' und Bruderbund“. Vermittelt wird dieser Gegensatz durch ein kurzes Oboenmotiv:



das, aus dem vorhergehenden Dreiklangsmotiv herausgewachsen, sich im Folgenden als besonders zeugungskräftig erweist. Der Übergabe der Flöte an Tamino geht wieder ein markanter harmonischer Ruck (Rückkehr nach B dur) voraus. Der Ton nimmt jetzt einen höheren Schwung an mit einer Melodie, die zu den Haupttypen der Zauberflötenmusik gehört[2]:



Die beiden letzten Takte bereiten in Verbindung mit dem punktierten Motiv (siehe oben) den musikalischen Gedanken vor, der die Übergabe der Flöte begleitet. Sie wird mit spielerischer Anmut behandelt, genau wie später das Glockenspiel — man sieht, wie wenig Respekt diese Zauberopern vor der Wunderkraft ihrer eigenen Instrumente hatten. Oft dienen sie nur der erhöhten dichterischen oder musikalischen Pikanterie, und auch Schikaneder lag wenig daran, den symbolischen Cha-

[1] Sehr witzig ist auch der plötzliche Bläserklang bei Papagenos „Ich lüge nimmermehr, nein nein!“. [2] Vgl. weiter unten „(Zauberflöten) sind zu Eurem Schutz vonnöten“ und besonders Nr. 10.

rakter der Flöte besonders hervorzuheben, zumal nach der Umgestaltung des Planes. Bei Lichte betrachtet spielt diese „Titelheldin" sogar eine recht zweifelhafte und widerspruchsvolle Rolle in der Oper.

Feierlicher wird der Ton erst wieder mit dem schwebenden Kolorit der Damen ohne Baß („Hiemit kannst du allmächtig handeln"), allerdings noch immer mit humoristischen Zügen vermischt[1]. Erst bei dem schönen sotto voce („O, so eine Flöte") erfolgt beim Gedanken an Menschenglück und Zufriedenheit ein Ausbruch höheren Gefühls, der, wie so oft in ähnlichen Fällen, eine leichte imitatorische Stimmführung hervorruft[2]. Gleich darauf tritt mit dem G moll der Volkston wieder in seine Rechte. Die Motive erinnern von ferne an den zweiten Abschnitt, und der Schelm, der sich im Orchester herumtreibt, zeigt nunmehr folgendes Gesicht:

Er heftet sich an Papagenos Gestalt, gleichsam wie ein listiges Schmunzeln, das immer wieder über sein Gesicht hinhuscht[3]. Auch hier behalten die Damen ihr luftiges orchestrales Gewand, während der ängstliche Papageno allerhand unheimlich schleichende Begleitfiguren erhält. Staunenswert ist die Einfachheit der melodischen und harmonischen Mittel, denn im wesentlichen wird der Abschnitt von dem Leittonschritt mit dem einfachen Verhältnis von Dominante und Tonika bestritten, am drastischsten bei Papagenos „Sicher ließ' ohn' alle Gnaden"[4]. Auch sonst entwickelt sich alles mit natürlicher musikalischer Logik[5] und namentlich auch mit raffinierter Ausnützung des Klanges, man denke nur an das entzückend malerische „Silberglöckchen, Zauberflöten" des Ensembles[6], das in diesem Abschnitt gegenüber den komischen Episoden immer wieder den innigen Märchen-

[1] Vgl. die den Hagestolzen ankündigenden Hornstöße. [2] So im Sextett des Don Giovanni (20, s. o. S. 533), dort freilich noch in gesteigerter Form. [3] Im 1. Finale leitet es sein Glockenspiel ein („Komm, du schönes Glockenspiel"). [4] Vgl. hier noch den abwärts führenden Leitton im Baß. Der aufwärts führende erscheint bei „Mein Leben ist mir lieb" gleichfalls im Baß. [5] Vgl. die Fortsetzung der chromatischen Linie („setzte mich den Hunden für") in den Frauenstimmen. Die Worte „ei ei, was mag da drinnen sein" entsprechen melodisch den früheren „O, so eine Flöte". [6] Hier tritt bereits in den Geigen ein beflügeltes Motiv auf, das dann im Terzett (16) das Orchester beherrscht.

ton vertritt. Im Andante steigert er sich ins Verklärte. Diese vom Pizzikato der Geigen begleiteten Dreiklänge der Bläser zaubern das Bild einer lichten Erscheinung hervor, und die Damen setzen mit ihren gestoßenen Achtelakkorden diesen Ton halb schalkhaft, halb geheimnisvoll fort. Der ganze Satz atmet edelste Volkstümlichkeit, schon allein in dem Wechselgesang der Männer und Frauen, die, jede Partei von ihrem eigenen Orchester begleitet, die holde Märchenweise[1] weiterspinnen, dann kurz zum Lebewohl zusammentreten und sich schließlich mit ihren echt volksmäßigen Hornquinten[2] in entgegengesetzter Richtung langsam verlieren. So endet dieser große Komplex, ganz anders als ein italienisches Ensemble, ohne jede äußere Steigerung im verklärtesten deutschen Volkston.

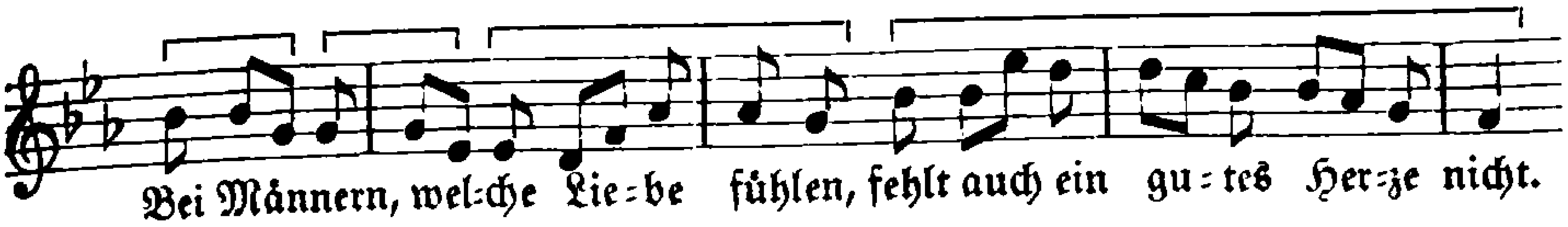
Mit dem Terzett (6) treten wir abermals in eine scharf kontrastierende Atmosphäre ein. Schon der Geigentriller hat etwas sinnlich Aufreizendes, und nun entwickelt sich die Situation mit echt Mozartscher Schlagkraft. Der Mohr zieht Pamina zuerst auch melodisch hinter sich her[3], dann aber treten beide scharf auseinander: Monostatos mit kurzen, brutalen Phrasen, Pamina mit breit ausströmendem, leidenschaftlichem Gesang. Meisterhaft ist dabei der plötzliche und dazu querständige Eintritt des Dmoll bei „sie stirbt vor Gram". Die sterbende Mutter erscheint da wie eine fahle Vision der selbst zu Tode geängsteten Tochter. Übrigens stehen die beiden Reden Paminas musikalisch in deutlich erkennbarer Beziehung zueinander. Mit unnachahmlicher Drastik späht darauf der furchtsame Papageno durch das Fenster herein. Paminens Anblick ruft wieder den Gedanken an die hübschen Mädchen in seinem Herzen wach; eine echte Schelmenweise kommt herangetänzelt, die halb an sein Auftrittslied, halb an den späteren Sklaventanz anklingt[4] — da erblickt er den Mohren und dieser ihn. Diese Szene der Beiden, von denen jeder in seiner Art ein Absenker des volkstümlichen Teufels ist, gemahnt stark ans Kasperltheater und war jedenfalls besonders nach Schikaneders Herzen. Auch dem für solche Eulenspiegeleien sehr empfänglichen Mozart hat sie sichtlich Spaß gemacht, aber er macht sie kurz und mit überlegenem

[1] Bei den Worten „sie werden Eure Führer sein" erscheint wieder eine für die Zauberflöte typische Wendung. [2] Bemerkenswert ist, daß sie in den Hörnern selbst nicht vorkommen. [3] Wiederum liegt in T. 2—6 der Dreiklang zugrunde, nur mit ausgefüllten Intervallen. [4] Vgl. dazu den Grétryschen Anklang I 665.

Humor ab. Witzig ist, daß dieses „Das ist der Teufel sicherlich" nur eine komisch entsetzte Variation der vorhergehenden Schelmenweise ist[1]. Auch das Orchestermotiv, das später („Hab' Mitleid") so drastisch umgekehrt wird, ist im Vorhergehenden schon vorbereitet. Ebenso energisch wie humoristisch erfolgt der Schluß, der immer weiter in die Höhe treibt und schließlich in einem feinen Gekicher der Bläser verklingt.

In dem folgenden Duett Paminas und Papagenos (7) wollte Schikaneder anscheinend ursprünglich den Volkston fortsetzen. Mozart soll das Stück nach den einen drei-, nach den andern sogar fünfmal komponiert haben, ehe es den Beifall des Dichters erhielt[2]. Die Tochter der Königin und der Naturbursche aus dem Volke vereinigen sich zum Preise der Liebe in ganz rationalistischem Sinne[3], der in Beider Munde sich seltsam genug ausnimmt und durch die banale dichterische Fassung geradezu unerträglich wirkt. Mozart hat diese Reimereien nur als sprachliche Stütze für seine Komposition benützt und sich unmittelbar an den Gefühlsgehalt der Situation gehalten. Auch ihm ist die Vereinigung von Weib und Mann ein Mysterium, aber er empfindet es aus den beiden kindlichen Seelen, der unschuldigen Jungfrau und des naiven Papageno, heraus, „halb Kinderspiele, halb Gott im Herzen". So herrscht in dem Stücke eine weihevoll gehobene Stimmung, wie sie unschuldige Gemüter empfinden, ohne Pathos, aber auch ohne jede Empfindsamkeit. Auch darf nicht vergessen werden, daß Pamina es ist, die den Ton angibt, noch ganz erfüllt von dem Zauber, den das Wort Liebe auf sie ausübt[4]. Wie schön und warm klingen ihre steigernden kleinen Koloraturen in der zweiten Strophe! Das kurze Vorspiel, ganz modern zwischen Geigern und Bläsern geteilt, hängt wieder eng mit dem Folgenden zusammen: die Tonika-Dominantharmonie, auf der sich das erste Glied der Gesangsmelodie hin und her wiegt, wird hier im Umriß bereits angedeutet[5]. Die wiederum in der Grundtonart der Zauberflöte, Esdur, stehende Melodie entwickelt sich zu immer breiteren Gebilden:

[1] Vgl. den beiderseitigen Baß. Nur die Unter- statt der Oberdominante im 2. Takt weicht ab, sie ist offenbar durch das Wort „Teufel" hervorgerufen. [2] AMZ I 448.
[3] Der Gedanke von der Göttlichkeit der Vereinigung von Mann und Weib ist der damaligen Zeit wohl vertraut, vgl. Schillers „Triumph der Liebe". [4] Dies muß gegen J II⁴ 640 ff. bemerkt werden, der die Führung dem Papageno zuspricht.
[5] Entsprechend verhält es sich mit dem ersten Zwischenspiel, das zunächst nur harmonisch wirkt und erst dann in den Geigen allein melodische Konturen erhält.



Im zweiten Teil („wir leben durch die Lieb' allein") nimmt sie einen mystischen Charakter an (pp!), der an Sarastros Arie (10), namentlich deren Vor- und Nachspiel, erinnert. Der Abgesang des Ganzen verstattet zum ersten Male den Instrumenten das Wort. Diese Zwiesprache der Singstimmen mit den Bläsern ist einer der schönsten Einfälle der Oper und bringt die zwischen naiver Anmut und wirklicher Ergriffenheit geteilte Stimmung nochmals zu vollendetem Ausdruck. Die Situation dieses Duettes ist eigentümlich genug: zwei junge Leute voll Sehnsucht nach Liebe besingen die Macht dieses Gefühls, ohne für einander etwas anderes als unschuldige Freundschaft zu empfinden. Wo sind die Zeiten hin, die dafür noch solche Töne zu finden wußten! Daß Mozart gerade mit diesem Stück seiner Zeit aus der Seele sang, beweist die Tatsache, daß es schon bei der ersten Aufführung den meisten Beifall fand[1]. Nach dem Bericht des Kapellmeisters Trübensee in Prag, der in Schikaneders Orchester als Oboist mitwirkte, wurde bei den späteren Aufführungen eine verworfene Fassung des Duetts in großem Stil abwechselnd mit der bekannten aufgeführt und auf dem Theaterzettel angekündigt „mit dem alten" oder „mit dem neuen Duett"[2]. Bei der ersten Aufführung der Oper in dem neuen Theater an der Wien (1802) machte Schikaneder auf dem Zettel bekannt:

> Da ich so glücklich war Mozarts Freundschaft zu besitzen und er aus wahrer Bruderliebe zu mir auf mein originelles Werk seine Meistertöne setzte, so werde ich heute das verehrungswürdige Publikum mit zwei, mir allein hinterlassenen Musikstücken von Mozarts Komposition vielleicht angenehm überraschen[3].

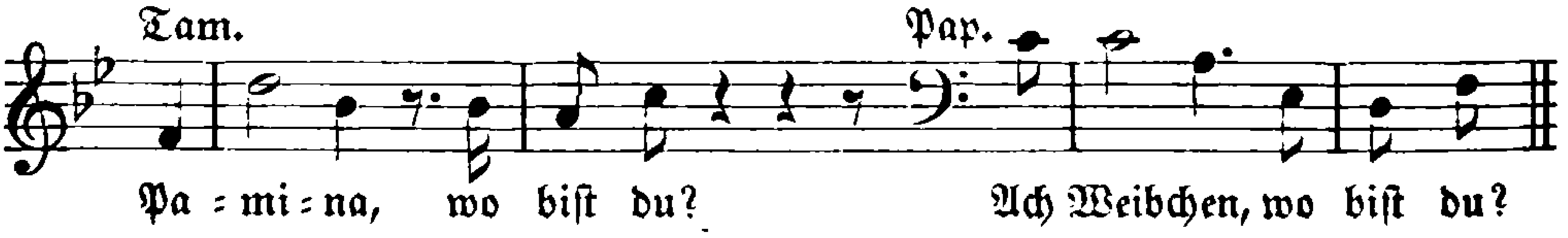
Eines dieser Duette war sicher jenes anfangs verworfene, über das andere sind wir völlig im unklaren[4].

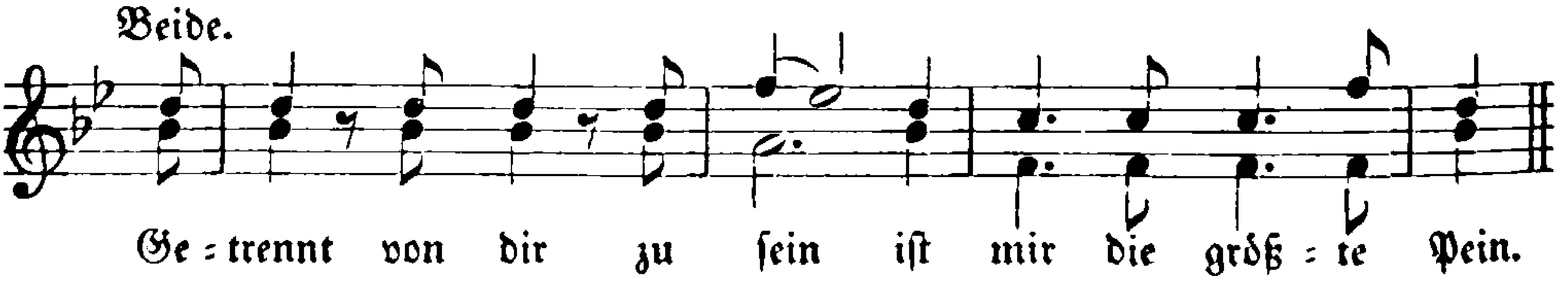
---

[1] 1793 sah ein Kritiker, dem das „Gemozarte" überhaupt ein Dorn im Auge war, mit Verdruß „in Konzerten sich die Köpfchen der Damen wiegen wie Mohnköpfe auf leichtem Stengel, wenn das poetisch unsinnige Ding gesungen wurde: Mann und Weib und Weib und Mann (macht netto vier) reichen an die Gottheit an". Berl. Mus. Ztg. 1793, S. 148. [2] NZfM XLV 43. [3] Allg. Wiener Mus. Ztg. 1842, S. 58. [4] Ein Duett zwischen Tamino und Papageno, worin sie ihre Sehnsucht nach ihren Geliebten aussprechen („Pamina, wo bist du"), hat

Das erste Finale (8) hat so wenig wie das zweite mit dem echten italienischen Buffofinale etwas zu tun. Es handelt sich nicht um eine von einem Punkte ausgehende, zielbewußt durch alle Verwicklungen fortschreitende Handlung, sondern um eine bunte Szenenreihe, die durch den Faden der Handlung lose zusammengehalten, mehr durch den Wechsel der Situationen als durch die Stetigkeit des Fortschritts fesselt. Das mußte natürlich auch die musikalische Gestaltung entscheidend beeinflussen. Nur einmal, wenn Monostatos den Tamino herbeiführt, kommt es zu einer motivischen Arbeit im italienischen Sinne, alle übrigen Sätze verzichten darauf und sind entweder ganz knapp gehalten oder in jener freien Form, die wir schon aus den Ensembles kennen; ganz für sich steht das große Rezitativ der Sprecherszene. Trotz dieser Vielgestaltigkeit herrscht in dem Finale eine deutlich fühlbare Einheit der künstlerischen Stimmung, die sich namentlich auf die von den italienischen Finales abweichende harmonische Geschlossenheit stützt. Die Grundtonart ist C dur mit seinen beiden Dominanten und seiner Paralleltonart A moll; entferntere Tonartenkreise werden

G. Kruse in einer alten geschriebenen Partitur der Oper in den Beständen des alten Theaters an der Wien aufgefunden, die mit der gedruckten Partitur im ganzen übereinstimmt. Der Band trägt die Aufschrift „Die Musik ist von weiland Herrn Amade Mozart" und bringt jenes Duett als Nr. 13, das Quintett mit den drei Damen (12) als Nr. 13½. Vgl. R. Genée, MBM 1899, H. 7, S. 205f., dazu A. Kopfermanns Klavierauszug (erschienen bei C. Paez in Berlin). Für die Handlung ist das Stück völlig entbehrlich, und auch in der Musik stören einzelne Züge, wie die Koloratur und Bettelkadenz des Tamino, die dramatische Charakteristik. Trotzdem steht für mich Mozarts Verfasserschaft fest, namentlich wegen des ausgesprochenen Zauberflötencharakters einzelner Wendungen, wie:





Im Allegro führt zunächst Tamino allein das Wort, dann folgt auf „Stille, stille" eine Partie, die an verwandte (»zitto zitto«) der Buffooper anklingt. Mit Recht strich Mozart später diesen Lückenbüßer, der, weil nicht dramatisch, auch musikalisch nicht auf der vollen Höhe steht.

nur im Rezitativ vorübergehend berührt. Schon die Instrumentation (Flöten, Klarinetten, Fagotte, gedämpfte Trompeten und Pauken und Posaunen, dazu das Streichorchester ohne Bässe) verkündet uns, daß nunmehr eine erhabenere Welt in das bisherige naive Märchentreiben eingreift. Dazu treten die drei hellen Singstimmen, die, was meist übersehen wird, wirklich auf Knaben, nicht auf Frauen berechnet sind[1]; wie ein sanfter Stern strahlt das ausgehaltene g″ der obersten Holzbläser zu Anfang über ihren Gesang hin[2]. Aber trotz aller Erhabenheit stellt sich auch hier die Volksweise ein und schlägt so die Brücke zu dem Vorhergehenden[3]. Daß diese Knaben aus Sarastros Reich kommen, beweist der punktierte Rhythmus, noch mehr aber der dreimalige Mahnruf „sei standhaft, duldsam und verschwiegen" mit seinem Bläserkolorit und dem dreifachen Posaunenstoß. Sehr schön wirkt ferner die Verkürzung der punktierten Viertel auf Achtel im Verlaufe des Gesanges; er versinnbildlicht das bei aller Würde doch jugendlich frische Wesen der Knaben. Taminos ebenso kurzer wie im Ausdruck aufs höchste gespannter Zwischengesang[4] erhöht die Wirkung des Ganzen ungemein; ganz unvergeßlich ist nach dieser Vorbereitung der Eindruck der Worte „Dies kundzutun". Das ganze einleitende Stück des Finales erfüllt, auch abgesehen von seinem eigenen hohen Wert, trefflich die Aufgabe, die folgende Umstimmung Taminos durch den Priester innerlich zu begründen.

Die meisten Erklärer bezeichnen dieses Rezitativ als die Geburtsstätte des späteren dramatischen Rezitativstils. Tatsächlich ziehen sich seine Spuren bis weit in die romantische Oper hinein. Der stilistische Fortschritt, auch gegen Mozarts eigene frühere Akkompagnatos, z. B. im Titus, fällt sofort in die Augen. Das italienische Akkompagnato hatte seinen ursprünglichen lyrischen Charakter niemals ganz abzustreifen vermocht[5] und außerdem im wesentlichen an dem Grundsatz festgehalten, daß das Orchester mit seiner Erläuterung der Singstimme entweder vorangehen oder folgen müsse. Das Melodram hatte diesen

---

1 Aus diesem Grunde wurden die Knaben auf dem ersten Theaterzettel nicht vermerkt. 2 Diese Wirkung wird durch das festgehaltene g′ des zweiten Knaben verstärkt. 3 Zu dieser Melodie, die Mozart schon im Divertimento K.-V. 252 hatte anklingen lassen, vgl. I 505. 4 Die Spannung liegt in den weit ausladenden Intervallen des Gesanges, der energischen Wendung nach G dur und der Triolenbegleitung, während der Baß den punktierten Rhythmus der Knaben weiterführt. 5 I 223 f.

Grundsatz angenommen, weitergebildet und damit, wie wir gerade bei Mozart sahen[1], wiederum auf das Akkompagnato zurückgewirkt.

Die Sprecherszene dagegen stellt ein großes Stück dramatischer Handlung selbst dar und kennt außerdem jenes Nacheinander von Gesang und Orchestermalerei nur noch ausnahmsweise[2]. Es schildert nicht mehr in liebevoller Kleinmalerei die Folge der einzelnen Affekte, sondern den Affekt im großen, und die Folge ist eine weit engere Verschmelzung von Gesang und Orchester. Nicht als bekäme dieses einen größeren äußeren Anteil. Ein Italiener hätte wohl sicher gleich den „Sitz der Götter hier" nicht ohne ein kleines Orchesteridyll vorbeigehen lassen, Mozart macht das alles mit den energischen, aufschlagenden Streicherakkorden ab, die den Hörer, ohne abzuschweifen, bei der Spannung des Tamino festhalten. Gleich darauf aber geht das Rezitativ in eine volle Kantilene über. Hier liegt das Neue dieses Rezitativstils: deklamatorischer und melodischer Gesang kreuzen und durchdringen sich beständig. Schon die ersten drei Takte mit der Fermate[3] bezeugen es. Das Vorbild ist ohne Zweifel bei Gluck, namentlich in seinen französischen Opern, zu suchen[4]. Nur ist bei Mozart alles schmiegsamer und flüssiger. Taminos mit Ehrfurcht gemischtes Staunen, seine wachsende Erregung, die sich selbst Mut zuspricht, und schließlich sein befreiender Entschluß folgen einander mit zwingender Wahrheit des Ausdrucks: man vergleiche hierzu die weiten melodischen Bogen und namentlich die Harmonik, die trotz allen Schwankungen immer zielbewußter auf das Ddur zustrebt[5]. Und nicht minder energisch ist der Schritt, mit dem sie uns an der Hand des bekannten Gluckschen Motivs bei dem dreifachen „Zurück" in die mystische Welt des priesterlichen Asdur hinabführt[6]. Hier umfängt uns gleich eine ganz andere Luft. Mit unnachahmlicher Würde, die er auch weiterhin dem aufbrausenden Tamino gegenüber bewahrt,

---

[1] I 862. [2] Lehrreich ist der Vergleich mit dem Rezitativ in Nr. 4, das noch dem alten Brauche folgt. [3] Waltershausen macht hier wieder (S. 85) auf die merkwürdigen falschen Höhepunkte der Deklamation auf dem Vokal i aufmerksam. [4] Vgl. die erste Szene des Agamemnon in der aulischen Iphigenie I 1. [5] Bei „ist mir Pflicht" erscheint neben dem Schluß des Rezitativs und dem Fmoll-Schluß „das ist mir schon genug" das einzige Beispiel der alten Seccokadenz mit dem Quartensprung. Sonst vermeidet sie Mozart geflissentlich und bevorzugt dafür besonders die Terzklausel („und Künste hier weilen"). Jene Quartenklausel tritt zudem mit demselben eigentümlich energischen Ton ein, wie gelegentlich auch bei Gluck, z. B. bei den ersten Worten Amors im Orfeo. [6] Das Motiv wechselt hier alsbald seine Richtung.

stellt der Priester seine Frage[1], die Tamino wiederum rein melodisch beantwortet. Die Tonart Esdur[2], die unerwartete Bläserbegleitung[3] und die ganze Melodik und Harmonik dieses Andantes verleihen seiner Antwort besonderen Nachdruck; tatsächlich enthält sie Taminos ganzes Lebensbekenntnis, und das Adagio des Priesters in dem düsteren Emoll-Unisono folgt ihr wie der Schatten dem Licht. Um so schneidender wirkt die folgende hastige Gdur-Fanfare Taminos, die in Gmoll endet und eine merkwürdige Dialogpartie hervorruft: Tamino verzerrt hier („Sarastro herrscht in diesen Gründen") die würdevolle Rede des Priesters („Den wirst Du wohl bei uns nicht finden"); gleich darauf entgegnet ihm dieser in entsprechender, melodisch verwandter Weise („doch in dem Weisheitstempel nicht"). Das Ergebnis ist der wilde Ausbruch: „So ist denn alles Heuchelei" auf der entferntesten Tonart des Rezitativs, Bmoll, und die sich unmittelbar anschließende Abschiedsgebärde im Orchester[4]. Von jetzt ab wird auch die Rede des Priesters lebhafter, während gleichzeitig Taminos Leidenschaft wächst. Von ergreifendem Ausdruck ist sein Jammer, wenn er zum ersten Male auf Paminas Raub zu sprechen kommt. Die Modulation läuft wieder zurück, bis sie mit dem feierlich punktierten Priestergesang „Sobald Dich führt der Freundschaft Hand", einem geheimnisvollen Gruß aus der Welt der Eingeweihten, Amoll erreicht, die Tonart, die bei Mozart stets etwas Fremdartiges zu bedeuten hat. Und alsbald darnach ertönt jenes Abschiedsmotiv im Orchester wieder, aber jetzt als langgezogener Sehnsuchtsruf[5]. Noch zweimal kehrt die mystische Weise, von unsichtbaren Männerstimmen und Posaunenakkorden gehoben, wieder, jedesmal durch dieselbe phrygische Frage Taminos eingeleitet. So fällt hier das Bedürfnis einer musikalischen Steigerung mit der dramatischen Lage und mit der unverkennbaren mystischen Symbolik völlig zusammen. Und nun weicht der Bann von Taminos Seele. In meisterhaft bewegter, Glucks würdiger Deklamation schließt das

[1] Man beachte den Septimensprung, den Mozart auch in der Zauberflöte mit großer Wirkung verwendet; gemahnt doch unsere Stelle an Sarastros Wendung in Nr. 10 „die ihr der Wanderer Schritte lenket". Auch Taminos Antwort ist mit der Frage verwandt. [2] Sie erscheint später nochmals bei der Nennung des Weisheitstempels. [3] Mozart hatte statt der Klarinetten ursprünglich Flöten verlangt. [4] Hervorzuheben ist, daß dieses Orchestermotiv in zwei Variationen dreimal auftritt, ebenso das Tremolo und später der Amoll-Satz. [5] Die Worte „O ew'ge Nacht" klingen vernehmlich an das Rezitativ der Königin „O zittre nicht, mein lieber Sohn" an (4).

Rezitativ ab. Allerdings ist für Tamino die Nachricht, daß Pamina noch lebe, vorerst durchaus die Hauptsache, die Weisheitslehre der Eingeweihten berührt ihn noch nicht. Das Andante mit der konzertierenden Flöte zeigt ihn allein seiner Liebe hingegeben und vermittelt so den Übergang zu der heiteren Laune des Folgenden. Daß dabei auch die Zauberflöte mitwirkt und die Tiere heranlockt, ist eine Überbleibsel aus dem alten Lulumärchen, das weder mit der augenblicklichen dramatischen Lage noch mit der Symbolik des Stückes etwas zu tun hat. Mozart hat die Flöte als lieblichen Zierat zu der weichen Liebesmelodie ohne jede anspruchsvollere Virtuosität verwandt[1], schweigt sie doch alsbald bei dem E moll, worin Tamino der abwesenden Geliebten gedenkt, und stellt gleich darauf die alte frohe Stimmung wieder her. Die Weise selbst gehört mit ihrer weichen, sehnsüchtigen Chromatik durchaus dem empfindsamen Wiener Ariettenton an. Entzückend ist, wie Mozart allmählich das Frage- und Antwortspiel mit der Flöte Papagenos vorbereitet[2]. Man erwartet darauf eigentlich die Rückkehr des Anfangs, statt dessen aber erscheint unter dem übermächtigen Gefühlsdruck ein Presto[3], das zuerst halb rezitativisch, halb melodisch[4], dann aber wie der Abschluß eines unterdrückten raschen Arienteils klingt; sogar der übliche Triumphrhythmus mit der Kadenzharmonie $G^{6}_{4}\,{}^{5}_{3}$ C Mozarts fehlt in den beiden letzten Takten nicht[5].

Nun folgt ein mit gewohnter Kürze eingeführter G dur-Komplex, ganz entsprechend dem heiteren Spiel, das sich jetzt entfaltet. Mozart nimmt weder die Furcht des kindlichen Paares Pamina und Papageno noch das fürchterliche Gepolter des bösen Mohren sonderlich ernst. In dem Duettchen „Schnelle Füße" nähert er sich sogar dem italienischen Buffotone ganz besonders, ohne freilich in dessen ganze Derbheit zu verfallen. Schon das schwirrende Orchestermotiv des ersten Taktes, das übrigens vernehmlich an das ähnliche im Quintett (5) anklingt, gehört hierher[6], und vollends aus der Melodik klingen uns

---

[1] Der Tenorist Schack war selbst Flötenspieler. [2] Das Pfiffmotiv klingt schon zu Beginn des zweiten Teils („Pamina, höre mich") an, darauf entwickelt sich die Flötenskala von g′—d‴ aus dem vorhergehenden „Wo, ach wo find' ich Dich" mit natürlicher Logik, und Papagenos Antwort klingt zuerst als Echo. [3] Das Adagio ist nur ein starkes Ritardando. [4] Der Quintsprung am Anfang („Vielleicht sah er Paminen schon") ist ein Nachhall des Flötenmotivs. Man beachte hier die sich melodisch beständig steigernde Dominantspannung. [5] Vgl. das Auftreten der Damen (1) und den Schluß der Arie der Königin (4). [6] I 436.

handgreiflich Anfossische Wendungen entgegen[1]. Von feiner Komik ist der Schluß mit seinen beständigen Wiederholungen, die eben die Schuld tragen, daß sich die Beiden „verschwatzen" und so ihrem Feinde in die Hände fallen. Der liedhafte Bau, der schon diesem Satze zu eigen war, tritt noch deutlicher in dem folgenden Allegro hervor. Nur springt hier die eigentliche Volksweise mit gutem Humor aus dem entsetzlichen Tumult hervor, den der triumphierende Schwarze erregt — bei Lichte betrachtet sind es freilich abgegriffene, nichtssagende Phrasen, wie sie in der ganzen Zauberflöte nicht wieder vorkommen. Dieses hohle Blendwerk wird allein an Papagenos frischer Volksweise zunichte, wie ein böser Spuk beim Schimmer des Tages. Einen besonderen Reiz erhält sie durch die Mitwirkung des Glockenspiels. Das Textbuch nennt es eine „Maschine wie ein hölzernes Gelächter"[2], Mozart in der Partitur istromento d'acciajo, woraus ersichtlich ist, daß es sich um einen Rahmen mit Stahlplatten handelte[3]. Der Kontrabassist Pischlberger, nach Treitschke Kapellmeister Henneberg „behämmerte" das Instrument hinter den Kulissen, einmal spielte es Mozart auch selbst[4]. Vom Pizzikato der Saiteninstrumente gestützt umspielt es die später von Monostatos und dem Chor gesungene Melodie[5]; das Ganze wirkt durch seine harmlose Einfachheit ganz allerliebst[6]. Nach dem Abgang der Feinde kommt neben der heiteren

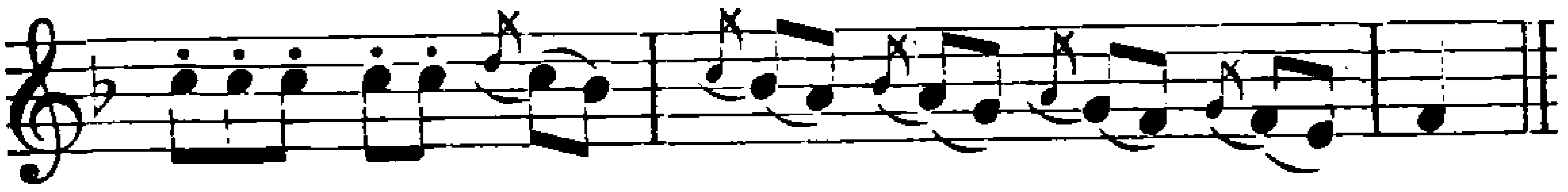
---

[1] I 446. [2] Volkstümlicher Name für das Xylophon, vgl. C. Sachs, Reallexikon der Musikinstrumente 1913, S. 188. [3] Sachs, S. 356 (unter Stahlspiel). Mozart nennt es auch „stählernes Gelächter". Auffallend ist nur der in der Partitur verzeichnete vollgriffige Baß, der mehrere Spieler voraussetzt. Bei einer Aufführung in Godesberg 1793 hatte Neefe es durch das 1792 erfundene Stahlklavier ersetzt. Berl. Mus. Ztg. 1793, S. 151. [4] S. o. S. 753. [5] Über den Typus der Volksweise s. o. S. 778; das Volkslied bietet zahlreiche Belege dafür. [6] In der Pariser Verballhornung der Zauberflöte singt der edle Schäfer Bochoris dies Lied, um die Wächter zu bewegen, Pamina freizugeben, „und setzt dadurch die zwölf dienenden Mohren und den Wächter nach und nach in eine so originell komische und wollüstige Bewegung, daß sie während seines flehenden Gesanges einen äußerst charakteristischen pantomimischen Tanz voll Neugier und Entzücken um ihn her formieren. Dazu fällt der Chor der Wächter ein, zwischen dem Lais mit seiner schönen Stimme fortfährt lieblich zu singen, und das von Entzücken übernommene betäubte schwarze Wächterchor liegt in malerischen Gruppen zu seinen Füßen. Es ist nicht möglich", setzt Reichardt, der diese Szene beschreibt (Vertraute Briefe aus Paris I S. 438 f.), hinzu, „sich etwas pikanteres und vollkommneres in der Komposition und Ausführung zu denken." Auch machte sie solchen Eindruck, daß sie, was dort noch nie vorgekommen war, wiederholt werden mußte (AMZ IV 72). Die Umarbeitung der Musik, die dadurch nötig wurde, ist mitgeteilt AMZ IV Beil. 1.

aber auch die innige Seite des Volksliedes zu ihrem Rechte; in dem gemütvollen Sätzchen „Könnte jeder brave Mann" mit seinen Hornquinten und seinem volkstümlichen Kanon. Nochmals vereint der unschuldige Volkston Pamina und Papageno. Aber wiederum wird ihnen das gemütliche Geplauder verhängnisvoll, denn plötzlich unterbricht sie eine Trompetenfanfare, und ein entfernter Chor verkündigt das Nahen Sarastros. Zugleich kehrt die Musik nach dem Cdur des Anfangs zurück, das dann beim Erscheinen Sarastros mit ungemeiner Wirkung nach Fdur, der Unterdominante, umschlägt. Dieser Höhepunkt ist in jeder Hinsicht meisterhaft vorbereitet, nicht allein durch das allmähliche Herannahen des Zuges, sondern auch durch den verschiedenen Eindruck, den es auf die Beiden macht. Jetzt scheiden sich ihre Wege: während Papageno zu zittern anfängt und sich in der bekannten köstlichen Unisonostelle förmlich am Boden windet, zeigt Pamina, daß sie nicht bloß zu scherzen, sondern für ihr Tun ihre ganze gesunde Persönlichkeit einzusetzen versteht. Der Augenblick der Gefahr entbindet in ihrer Seele Kräfte, die sie des Geliebten würdig und auch dem Sarastro ebenbürtig erscheinen lassen, noch ehe er die Bühne betritt. Dem geschwätzigen Papageno gegenüber singt sie nur wenige Worte, aber Stellen wie „Dies kündigt den Sarastro an" und besonders der prachtvolle Aufschwung „Die Wahrheit! wäre sie auch Verbrechen" sind nicht mißzuverstehen. Mit fein berechneter Wirkung setzt gerade nach diesen Worten der Marsch mit Chor ein, harmonisch der einfachste von Mozarts Opernmärschen, aber eben dadurch auch der kraft- und würdevollste[1]. Sarastro erscheint ja hier auch noch nicht als Haupt der Eingeweihten, sondern als Herrscher über seine Untertanen und zwar als echter Märchenfürst[2], wodurch der Anschluß der „neuen" Handlung an die bisherige vermittelt wird. Erst das Larghetto führt uns mit seinen drei Dreiklangsschlägen und dem Hinzutritt der Bassetthörner der Welt der Eingeweihten näher. Der vollständig frei gehaltene Dialog Paminas und Sarastros ist wieder ein dramatischer Meisterwurf. Man kann sich keine sprechendere Melodik denken als die, mit der Pamina, auf die Knie sinkend, ihr Geständnis beginnt, und nicht minder genial ist das Gemisch von jungfräulicher Scheu und tiefster Erregung wiedergegeben, womit sie

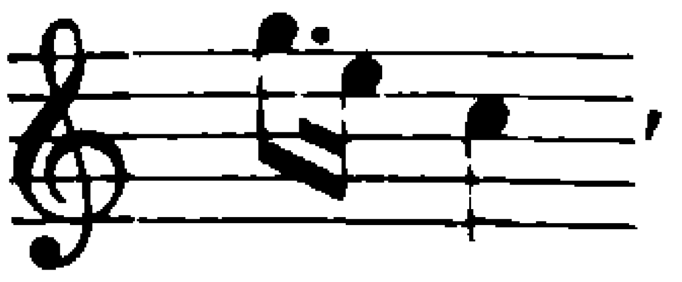
[1] In der Melodik spielt der aufsteigende Dreiklang wieder eine große Rolle.
[2] Er kommt laut Textbuch „auf einem von sechs Löwen gezogenen Triumphwagen".

sich zu rechtfertigen sucht[1]. Mit unnachahmlicher Hoheit und Milde klingt die musikalische Gebärde Sarastros: „Steh auf, erheitre Dich, o Liebe", dann aber folgt eine Kantilene von eigentümlich ergreifender Wehmut, in der sich tiefstes Verständnis für die Herzensnot des Mädchens ausspricht. Erst mit der weitausholenden Melodik des Schlusses („Zur Liebe will ich Dich nicht zwingen")[2] kehrt ihm mit dem letzten Entschluß auch die überragende Majestät zurück[3]. Nun werden Rede und Gegenrede bewegter. Bei Pamina erscheint ein alter melodischer Typus[4]; am schroffsten spitzen sich die Gegensätze zu bei dem Emoll des Sarastro mit seinen energischen, punktierten Rhythmen und bei Paminas flehender Antwort[5]. Noch in der scharfen Dissonanz des Sarastro auf „Wirkungskreis" klingt die Erregung nach, dann folgt bei dem Erscheinen des Monostatos mit Tamino ein neuer starker Umschlag der Stimmung. Der Mohr gibt zunächst den Ton an mit dem durchgehenden, aufgeregten Orchestermotiv:



Dazwischen vollzieht sich mit echt Mozartscher, schlagender Kürze das erste, leidenschaftliche Zusammentreffen des Liebespaares. Nur an den beiden Höhepunkten setzt der Fluß im Orchester aus, um dann mit jenem Hauptmotiv in frischer Kraft fortzuplätschern. Denn jetzt führt — in Gmoll! — Monostatos wieder das Wort, zuerst nach seiner Art in brutalen, abgerissenen Phrasen, dann seine Anklage hastig und ziemlich kunterbunt hervorsprudelnd. Der Humor der

---

[1] Schon der Eintritt des Dmoll wirkt hier ungemein; ferner achte man auf die Bewegung im Orchester und die scharfe Deklamation mit den großen Intervallen (vgl. den Septimensprung, der ähnlich schon in der Antwort Taminos an die drei Knaben vorkam). [2] Daß Sarastro Liebe für Pamina fühlt (Cohen S. 112), ist durch nichts bewiesen und liegt dem Geiste der Oper völlig fern. [3] Den Höhepunkt bildet das berühmte tiefe „doch", das lange in Wien das Probestück für neu anzustellende Bassisten war (Kretzschmar, G. A. II 274). Es ist nicht ein bloßer Sängereffekt, sondern dient der Charakteristik. [4] I 236. Pamina bevorzugt im Folgenden die Melodik des abwärts führenden Dreiklangs: , Sarastro den gebrochenen . [5] Sarastros Gesang gemahnt hier an die Phrase „weil Tod und Rache dich entzünden" des Sprechers.

Lage, von dem auch Sarastro angesteckt wird, gipfelt schließlich in dem kläglichen Fmoll nach der Verurteilung des Mohren. Noch einmal erhebt sich in dem von den drei Akkordschlägen eingeleiteten Rezitativ Sarastro zu voller oberpriesterlicher Hoheit, dann fällt mit der ganzen leuchtenden Kraft der „weltlichen" Chöre in dieser Oper der Schlußchor ein[1]. Seine hinreißende, bis an die Ekstase streifende Energie verdankt er hauptsächlich der Ausnützung der Leittonwirkung mit den beiden Dominantharmonien (zuerst F-, dann Gdur). Hier wird mit den einfachsten Mitteln eine große Wirkung erzielt. Sie setzt sich noch bis in das Nachspiel fort, wo jenes einfache Motiv plötzlich in der Terzlage aufflimmert.

Der Priestermarsch (9) leitet seinem ganzen Wesen nach nicht bloß die unmittelbar folgende Szene, sondern den ganzen zweiten Akt ein, der den Humanitätsgedanken des Ganzen zur vollen Entfaltung bringt. Zugleich wirft die Welt der Eingeweihten ihren mystisch-erhabenen Schimmer von jetzt ab über die ganze Oper hin. Die Ahnenreihe des Marsches reicht weit in die französische tragédie lyrique hinauf; von da hatten den Typus bereits Gluck in die Alceste (13)[2] und Mozart in den Idomeneo (25)[3] übernommen und weitergebildet. Während aber die Gluckschen Priester als die allen menschlichen Leidenschaften entrückten Diener einer unnahbaren Gottheit eingeführt werden, mischt sich bereits denen des Idomeneo, namentlich am Anfang, ein weicherer, subjektiverer Ton bei, und diese Vermenschlichung hat in der Zauberflöte deren Grundidee gemäß zu einer Schöpfung von ganz eigentümlichem Empfindungsgehalt geführt. Wir fühlen sofort, daß der Dienst dieser Eingeweihten nicht allein den Göttern gilt, sondern auch den Menschen und ihrer Läuterung. Bei aller Hoheit liegt ein ergreifender Zug von Wehmut über dem Stück, wie von jetzt ab über allen Gesängen der Eingeweihten bis zum Schluß. Diese Vereinigung von Würde und Menschlichkeit offenbart sich gleich in den ersten vier Takten mit ihrer für die ganze Zauberflötenmusik so überaus charak-

---

1 Der Chorsopran steigt am Beginn wieder auf dem Cdur-Dreiklang in die Höhe. Die Dreiklangsmelodik ist überhaupt im ganzen Satze stark vertreten. 2 Mozart erwiderte einem Bekannten auf den Vorwurf des Diebstahls lachend, ein solcher sei ganz unmöglich, da der Marsch ja noch in der Alceste stehe. 3 I 860. Namentlich der erste Teil steht harmonisch dem Zauberflötenmarsch besonders nahe. Vgl. dazu aber noch den Priesterinnenchor Chaste fille de Latone in Glucks Taurischer Iphigenie (26) und Mozarts eigenes Übungsbeispiel oben S. 142.

teristischen Trugschlußwendung und dem darauffolgenden sanften Dahingleiten der Melodie in Sextakkordharmonien, das der Zauberflöte auch sonst eigentümlich ist[1]. Der erste Teil besteht aus zwei motivisch voneinander verschiedenen Gliedern, deren zweites eine fühlbare Steigerung des ersten bringt, und dieses Verhältnis wird nach dem Wiederholungszeichen auf größere Maße übertragen. Denn bei diesem Marsche handelt es sich nicht wie bei dem Gluckschen um eine von vornherein festgelegte Stimmung, sondern um eine seelische Entwicklung. So verstärkt gleich der Mittelteil den elegischen Ton ganz erheblich[2], und das wirkt nun wiederum auf die Wiederkehr des Anfangs zurück. Sein Nachsatz erhält durch das fis''[3] eine Verschärfung und durch die Bläser zugleich etwas mystisch Verschwebendes; dann aber gelangt der schon am Schluß des ersten Teils angedeutete Aufschwung zu voller Entfaltung. Ähnlich wie im ersten Knabenterzett wird der punktierte Priesterrhythmus von Vierteln auf Achtel verkürzt und dadurch eine mächtige Steigerung der Kraft bewirkt, die nun ihrerseits durch zweimaligen Trugschluß[4] den endgültigen Abschluß hinausschiebt. Dadurch entstehen drei Glieder mit der durch Sforzati stark betonten, kraftvoll aufsteigenden melodischen Linie c''' d''' f''', sicherlich nicht ohne Beziehung auf die Symbolik der Dreizahl. Es ist, als richteten sich die Priester jetzt erst in ihrer vollen Majestät vor uns auf[5]. Auch die Instrumentation entspricht dem wehmütig-erhabenen Bilde: der dunkle, gedämpfte Klang der Bassetthörner[6] und Fagotte wird durch eine Flöte heller und milder, während die Hörner und Posaunen ihm Macht und Fülle geben; die Saiteninstrumente binden alles das zur Einheit zusammen. Tonart und Instrumentation schließen den Marsch mit der folgenden Arie Sarastros mit Chor (10) zusammen[7], nur daß Flöte und Hörner wegfallen und von den Streichern nur Bratschen und Celli in Tätigkeit treten — ein geheimnisvoll dunkles Kolorit, aus dem die Baßstimme um so ein-

---

[1] Vgl. Nr. 7, Takt 13 ff. und Nr. 10, Anfang. [2] Vgl. das des im 6. Takt und die geniale Umkehrung des Motivs von T. 2—3 des ersten Teils. [3] Ein gutes Beispiel für die Alteration bei den Klassikern. [4] Auf D (s. Takt 2 des Ganzen); das erstemal erhebt sich darüber der einfache D moll-Akkord, das zweite der Mozart eigentümliche Sextakkord der Unterdominante (vgl. schon I 113). [5] Auch der Schluß erhält durch die kleine Sechzehntelfigur und den ausharmonisierten Vorhalt (im Gegensatz zum Schluß des ersten Teils) eine besondere Schwere. [6] Sie sind gleichsam das männliche Seitenstück zu den Klarinetten im ersten Knabenterzett. [7] Auch die drei ersten Akkorde sind harmonisch miteinander verwandt.

dringlicher hervorklingt. Auch das Bdur der vorhergehenden drei Bläserakkorde darf nicht übersehen werden; sein plagaler Klang wirkt zwischen den beiden Fdur-Stücken mit feierlicher Erhabenheit. Das religiöse Gepräge liegt schon äußerlich in der Verbindung eines Vorbeters (Sarastros) mit einem Chor, der die letzten Gebetsworte refrainartig aufnimmt. Die Form ist zweiteilig, indessen kehrt der zweite Teil am Schluß ganz unmerklich in die Weise des ersten zurück. Nicht mit Unrecht hat man schon öfter in diesem Gebet ein religiöses Selbstbekenntnis des Meisters erblickt. Tatsächlich findet der mystische Zug in ihm, der ihm schließlich bei den Freimaurern den Tod als den Schlüssel zur wahren Glückseligkeit geoffenbart hatte, hier einen Ausdruck von ergreifendem Ernst. Ohne jedes geschraubte Pathos, feierlich und doch tröstend, schreitet diese Weise[1] einher, die alte Vorliebe der Baßgesänge für weite Intervalle[2] in den Dienst eines erhabenen Predigertones stellend. Wiederum bringt der zweite Teil eine merkliche Steigerung, namentlich modulatorischer Art, beim Gedanken an die Prüfungen und die damit verbundene Todesgefahr. Um so inniger klingt nach dem düsteren Fmoll die letzte Bitte Sarastros in Fdur („nehmt sie in Euren Wohnsitz auf"). Eine Eingebung allerersten Ranges aber ist die Aufnahme der Schlußphrasen Sarastros durch die Mittelstimmen des Chors, wodurch diese Worte erst ihren vollen mystischen Ausdruck erhalten[3]. Es steckt in diesen kurzen Refrains mehr Tiefe als in manchem ausgeführten Chorsatz. Die Instrumente gesellen sich hier den Singstimmen bei, während sie den Solisten nur entweder mit ruhigen Akkorden oder mit leichter Andeutung der Umrisse seiner Melodik begleiten. Zwischenspiele fehlen völlig[4].

Der Text des Priesterduetts (11) ist ersichtlich auf das folgende Quintett (12) gemünzt. Die Musik dagegen trägt mit ihrer breit ausladenden Melodik das Gepräge einer ernsten, eindringlichen Mahnung und entbehrt auch sonst, wie z. B. bei „er fehlte", nicht der priesterlichen Emphase[5]. Wie eindrucksvoll Mozart auch auf kleinstem Raume

---

[1] Über die Anklänge an Holzbauers Günther vgl. I 553 f. Einzelne Wendungen auch in Monsignys Rose et Colas Nr. 11 und in Glucks Pilgrimen Nr. 18.
[2] Eine besondere Rolle spielt auch hier der echt Mozartsche Septimensprung.
[3] Die große Wirkung beruht hauptsächlich auf dem Hinzutreten des vorher fehlenden Baßtones B (F), der der Vorhaltsnote cis' (gis) erst ihre eigentümliche Ausdruckskraft verleiht.
[4] Man beachte auch die verschiedene Harmonisierung des Vor- und Nachspiels.
[5] Die drei ersten Harmonien sind dieselben, wie in den beiden vorhergehenden Nummern, I V VI.

sein kann, lehrt der zweite Teil. Hier spinnt sich auf Grund der gebrochenen Oktaven in den Streichern eine beträchtliche Spannung an, erreicht in dem plötzlichen Cdur-Akkord ihren unvermuteten Höhepunkt, reißt mit einer halben Pause jäh ab und mündet in die energische, priesterlich punktierte Schlußpartie („Tod und Verzweiflung") aus. Schärfer konnte die Unerbittlichkeit des Schicksals wohl nicht betont werden, als durch diesen Schluß, bei dem neben dem Einsatz der Trompeten und Posaunen besonders auch die eigentümliche, schneidende Wirkung des Stakkatos nicht übersehen werden darf![1]

Der Warnung vor der Schwatzhaftigkeit folgt die Versuchung dazu auf dem Fuße, die im folgenden Quintett (12) den drei Damen zufällt. Ihre Charakteristik ist, besonders was die äußeren Klangmittel betrifft, dieselbe wie früher; von irgendwelcher Dämonie ist nach wie vor keine Spur vorhanden. Nur sind sie erheblich aufgeregter. Das ist natürlich: wer die Aufgabe hat, einen andern zum Schwatzen zu verleiten, hofft durch eigene Schwatzhaftigkeit am besten zum Ziel zu kommen. So hat Mozart mit vollem Recht die Komik der Lage hervorgehoben. In hellem, freundlichem Gdur, dessen allernächster Tonartenkreis nie verlassen wird, spielt sich das Stück ab. Nur am Schluß, bei dem Eintritt des unsichtbaren Priesterchores, ballt sich mit dem Emoll und den beiden schweren verminderten Septakkorden[2] plötzlich eine finstere Wolke über den Häuptern der Fünf zusammen, die die Damen „in die Versenkung" stürzt. Aber die jämmerliche Gmoll-Kadenz des Papageno führt den Humor alsbald zurück. Formell ist der Satz wieder äußerst locker gebaut; für den Zusammenhang sorgt außer der Einheit der Stimmung die Wiederkehr einzelner Phrasen im Gesang oder Orchester, so vor allem des italienisierenden Buffomotivs:

Sehr hübsch ist, wie die Damen nacheinander alle ihre Künste spielen lassen. Zuerst versuchen sie es mit schreckhafter Überrumpelung, wo-

[1] Noch in den achtziger Jahren pflegte übrigens Papageno in Stuttgart auf die beiden letzten Orchestertakte zu improvisieren: „Jetzt gehn sie wieder mit dem Licht davon!" Vgl. auch Mozarts Brief vom 11. Juni, B II 335. [2] Man wird an das Auftreten der Statue im Don Giovanni erinnert; auch die Synkopen fehlen nicht.

mit sie auf Papageno natürlich sofort auch Eindruck machen; er nähert sich schon hier („Immer stille") dem italienischen Buffoton. Fein beobachtet ist ferner, wie Tamino, um ihn zu beruhigen, zunächst immer seine Phrasen aufnimmt. Wie in Così fan tutte sprühen schließlich die Terzenskalen der Damen empor („Ganz nah ist Euch die Königin"). In dem Cdur-Abschnitt („Man zischelt viel sich in die Ohren") versuchen sie es mit spitzer Verleumdung. Während sie einen wahren Sprühregen buffomäßigen Geplappers niederprasseln lassen[1], bekommt auch Tamino von dem Humor der Situation sein Teil ab:

Ein Weiser prüft und achtet nicht,
Was der gemeine Pöbel spricht.

Das klingt so trocken und fast pharisäerhaft, als triebe der Komponist mit dem öden Gemeinplatz des Dichters selbst seinen Spott. Papageno wird abermals von dem Buffospiel der Damen angesteckt und von Tamino vermittelst jener Pharisäermelodie nur mit Mühe beruhigt; gleich darauf („Denk Deiner Pflicht") nähert er sich bereits der Ausdrucksweise der Priester. Nun aber lassen die Drei die stärkste von ihren Künsten spielen: wie Sirenengesang klingt ihre Weise: „Warum bist Du mit uns so spröde?", und sehr fein ist der Nachhall im Herzen der Beiden: Harmonie und Begleitung bleiben, nur die Melodie fehlt. Aber auch dieser letzte Ansturm ist vergebens. Der Schlußteil hält sich ganz im behaglichen Ton des Volksingspiels. Die drei Damen nehmen ihren Mißerfolg keineswegs tragisch, und so können sich beide Parteien mit gutem Humor zur Schlußmoral[2] vereinigen, worin sowohl der „feste Geist" des Mannes, als auch seine lobenswerte Eigenschaft, nur zu denken statt zu reden[3], einen schalkhaften, malerischen Ausdruck findet. Und da das Geplauder an diesem Ort des Schweigens sich gar nicht erschöpfen will, so wirkt der schließliche Losbruch des Ungewitters um so drastischer.

Hatte Mozart hier mit den bösen Mächten nur ironisch gespielt, indem er ihre harmloseste Seite, die oberflächliche Schwatzhaftigkeit, mit guter Laune zum Gegenstand seiner Darstellung machte, so enthüllt

[1] Der Dichter hat dabei mit den vielen i dem Komponisten gut vorgearbeitet.
[2] Auch die Gruppen werden nicht mehr streng geschieden: zunächst korrespondieren die beiden Männer mit der 2. und 3. Dame, später tritt die dritte Dame mit den beiden Männern der 1. und 2. gegenüber.
[3] Darauf spielt die abgehackte, halb unterdrückte Melodik bei diesen Worten an.

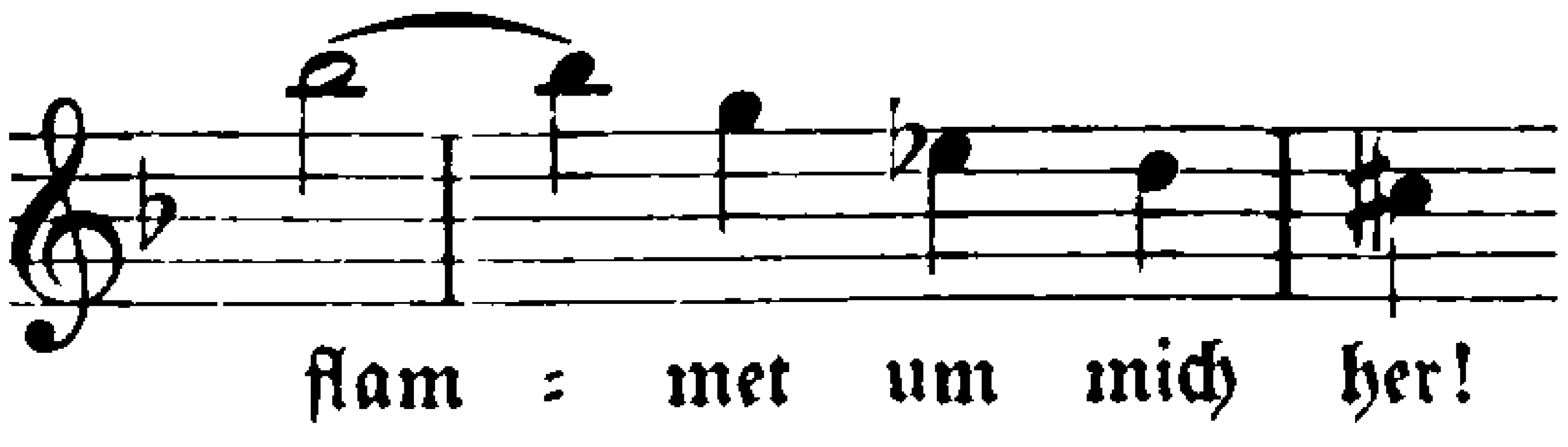
er in den beiden nächsten Nummern ihr Wesen in seiner ganzen unheimlichen Gefährlichkeit, zuerst als schwüle Lüsternheit, sodann als wilden Haß, der „alle Bande der Natur zertrümmern" möchte, und läßt gerade diesem Ausbruch das hohe ethische Bekenntnis des Sarastro folgen. Schikaneder mag ein kläglicher Verseschmied gewesen sein, auf wirksame Steigerungen und Gegensätze verstand er sich wie kein Zweiter. Der bisher nur in groben Umrissen gezeichnete Monostatos, Taminos ursprünglicher Hauptgegner, dem dann bei der Umarbeitung eine Art von Überläuferrolle zugefallen war, erhebt sich in seiner Arie (13) zu einer Charakterfigur allerersten Ranges. Er vertritt im Gegensatz zu Papageno die Liebe in ihrer niedrigsten, verzerrten Gestalt als gemeine Lüsternheit, die hier einen geradezu betäubenden Ausdruck findet. Die Mondscheinszenerie ist dabei nicht bloß äußerlicher Schmuck, sondern mit der ganzen Stimmung aufs engste verwachsen und vor allem auch zum Verständnis der Musik notwendig. Mozart hat mit ihr eines seiner eigentümlichsten dramatischen Charakterstücke geschaffen. Es kennt keine wilden Ausbrüche im Stile Osmins, sondern spielt sich durchweg im pp ab[1], nur der Mittelsatz bringt einen zweimaligen mfp-Akzent. Auf diesem Untergrunde entfaltet sich ein sinnliches Flimmern und Prickeln, das auch dem Hörer das Blut heiß durch die Adern jagt und die Nerven zittern läßt. Nur einmal stockt die Sechzehntelbewegung im Orchester auf kurze Zeit, um sich dann am Schlusse in einer wahren Orgie zu entladen. Die orchestrale Färbung wird besonders durch den scharfen Klang der nur hier angewandten Pikkoloflöte bestimmt, die in der raschen Figur mit der Flöte und Geige zusammengeht[2]; dazu gesellen sich das Tremolo des Saitenorchesters[3] und die starken Akzente der Klarinetten und Fagotte[4]. Von diesem sinnbetörenden Treiben der Instrumente hebt sich nun aber auch die Singstimme höchst eigentümlich ab. Schon in der Metrik

[1] Schikaneder bemerkt dazu: „Alles wird so piano gesungen und gespielt, als wenn die Musik in weiter Entfernung wäre." [2] Vgl. die analoge Verwendung im Bacchusduett der Entführung I 963. Das Vorbild ist wohl in Grétrys Amitié à l'épreuve zu suchen, wo der Neger Amilcar I 8 ebenfalls von Piccoli begleitet wird. [3] Treffend weist Waltershausen S. 98 auf den fein berechneten Unterschied von Legato und Stakkato hin. [4] Am Schluß markieren sie jenen rasselnden Rhythmus , der bei Mozart stets eine exotische Färbung anzeigt, vgl. I 741, 956, 963.

geht sie allen symmetrischen Bildungen geflissentlich aus dem Wege. Sehr bezeichnend ist auch das brutal hervorgestoßene punktierte Viertel beim Phrasenanfang („Alles fühlt der Liebe Freuden“, „ich bin auch den Mädchen gut“). Überhaupt hat die ganze Melodiebildung, so z. B. gleich beim Beginn:

etwas Ungeordnetes, ja Chaotisches; mit wilder Verbissenheit windet sie sich um den Ton c′ herum[1], die übrigen Stufen in ziemlich primitiver Folge berührend. So wird auch diese äußerste Figur im Rahmen der Oper von Mozarts genialer Hand aus den Niederungen der gewöhnlichen Singspielkomik zur Höhe echter Charakterkunst emporgehoben, ohne daß der Boden des einfachen Singspielliedes verlassen würde. Der Satz ist neben Osmins erstem Lied wohl der treffendste Beleg für Mozarts Kunst, aus solchen einfachen Liedsätzen die schlagendsten Charakterbilder zu entwickeln.

In der Arie der Königin (14) erreicht der Ansturm der finsteren Mächte seinen Höhepunkt. Mozarts tragische Tonart Dmoll steht hier am richtigen Orte, und auch die Anfangsphrase kennen wir bereits aus dem leidenschaftlichen Rachegefühl Donna Annas[2]. Es liegt also wiederum kein Grund vor, die Arie als eine Parodie auf den Stil der opera seria aufzufassen[3]. Sie ist im Gegenteil völlig ernst gemeint, das leidenschaftlichste Stück der Oper und eine der bedeutendsten Leistungen Mozarts auf dem hochpathetischen Gebiete überhaupt. Von hinreißender Gewalt ist gleich der Anfang, der in aller Kürze den finsteren Dmoll-Schlag des ganzen Orchesters aus einem gärenden Tremolo heraufbeschwört und dann die Harmonie wütend bis zum Sextakkord der Unterdominante hinauftreibt; der Abstieg der Singstimme mit der neapolitanischen Sext:



[1] Verstärkt tritt dieser Zug in der Schlußpartie des Gesanges zutage. [2] S. o. S. 528. [3] Waltershausen S. 99 ff.

kehrt als besonders wichtiges Motiv im zweiten Teile zweimal wieder. Echt Mozartisch ist dabei übrigens wieder das in ein p auslaufende Crescendo. Ein volles Forte erscheint erst bei dem folgenden Übergang des Orchesters, der mit ungeheurer Energie die Tonart F dur herbeizwingt; in ihr gibt die Königin unter verstärkter Anlehnung an den italienischen Stil ihren Entschluß kund, Sarastro durch Paminas Hand zu töten. Auch diese Partie drängt unter dem Druck der Leidenschaft, gleich ihrer Vorgängerin, nach der Unterdominante und schwenkt erst bei dem as″ („meine Tochter“) von ihr ab. Dieses as″ steht aber in fühlbarer Beziehung zu dem a″ des gleich darauf folgenden zweimaligen Anlaufs („so bist du mein’, meine Tochter nimmermehr“), der sich nun seinerseits wieder in der Koloratur voll entlädt. Auch sie ist somit kein bloßes äußerliches Schnörkelwerk, sondern der Höhepunkt des Affekts. Nur fordert sie natürlich auch einen dementsprechenden Vortrag. Mag diese Art des Ausdrucks unserem modernen Ohr auch nicht mehr behagen, es steckt doch in dem eigensinnigen Stakkato[1] mit den energischen Quintensprüngen und dem wilden Geflacker ein dämonisch funkelnder Haß, der dem Wesen des unheimlichen Weibes durchaus entspricht. Auch in dem hier konzertierend behandelten Orchester scheint es an allen Enden aufzuflimmern. Der zweite Teil bekommt durch das abwechselnd f und p vorgetragene ostinate Motiv und das starre Festhalten zuerst an dem Tone f″, dann g″ etwas finster Entschlossenes. Im Grunde baut sich diese ganze Partie auf dem aufwärts drängenden Baßgange F–Fis–G–Gis–A[2] auf, dessen Zielnote A wieder eine größere Koloratur hervorruft. Sie bringt diesmal eine rollende Entladung des Affekts in Triolen und geht erst allmählich in das frühere Stakkatogeflacker über. Ganz besonders genial ist der Schluß, wo Mozart als letzten Trumpf das Rezitativ ausspielt. Die neapolitanische Sext des oben angeführten Motivs erzwingt dabei unter höchster Stimmentfaltung noch ein förmliches Ausweichen nach Es dur. Unter den Klängen des chromatischen Tremolonachspiels, das wie eine lodernde Flamme emporschießt, versinkt die Königin.

[1] Ulibischeff (S. 311) schlägt vor, die gestoßenen Achtel in „geschliffene Sechzehntel“ abzuändern, wodurch der ganze Ausdruck verwischt würde. [2] Das von den Bläsern in doppelter Oktave gestützte Übergangsmotiv in halben Noten kommt auch sonst bei Mozart zum Ausdruck des Dämonischen vor, am eigentümlichsten im 2. Finale des Don Giovanni (Non si pasce di cibo mortale).

Mit der Arie des Sarastro (15) tritt in bewußtem Gegensatz das leuchtende Edur dem dunkeln Dmoll, das deutsche Lied der italienischen Arie zur Seite. Vor Sarastros edler Menschlichkeit vergeht die Macht des Bösen wie ein nächtlicher Spuk. Die Form ist so einfach und klar wie nur möglich. Daß Sarastro sich hier nicht des priesterlichen, sondern des freilich im höchsten Grade veredelten deutschen Volkstones[1] bedient, ist ganz natürlich, spricht er doch zu Pamina. Und doch liegt auch über diesem Gesang bei aller Milde und Wärme der Schimmer des Mystischen, ja, er wird im Laufe des Stückes immer deutlicher. Das kurze Vorspiel deutet wiederum die für das ganze Stück besonders charakteristische Harmoniefolge (I IV V I) an, die Stimmung dadurch meisterhaft vorbereitend. Der Fortetakt nimmt sich dabei wie eine impulsive Gebärde aus, als scheuchte Sarastro mit Entschiedenheit alle bösen Geister endgültig hinweg. Dann beginnt er zunächst als väterlicher Tröster[2]. Daß ihm bei aller Reinheit doch nichts Menschliches fremd ist, sahen wir schon im ersten Finale; einen Nachhall davon spüren wir auch hier, namentlich in dem his des Nachsatzes, das Sarastros Wehmut ganz unverhüllt zum Ausdruck bringt („und ist ein Mensch gefallen"). Ein höchst eigentümlicher Klangeffekt ist schon in diesem ersten Teil die Mitwirkung der hellen, weichen Flöten zu dem Gesang der tiefen Baßstimme. Zu Beginn des zweiten beginnt sich im Orchester mit einem Male ein geheimnisvolles Leben zu regen. In den Geigen steigt stakkato ein Skalenmotiv in die Höhe, dem gleich darauf ein zuerst auf-, dann absteigendes in den Bässen antwortet. Die Flöten weichen den Fagotten und Hörnern, und auch die Singstimme wandelt eine Strecke mit den Geigen mit. Es ist das in Tönen wiedergegebene freimaurerische Bild zweier Freunde, die hilfreich Hand in Hand ihre Straße „ins bessre Land" ziehen. In veränderter Form setzt sich diese Symbolik auch noch im Folgenden fort: die innige Melodie Sarastros wandert bald ins Orchester, während er selbst die stützende Grundlage des Basses gibt. Die Klangfarbe der tiefen Lage ähnelt dabei den entsprechenden

[1] Das Lied erfreute sich deshalb bald besonderer Beliebtheit, zunächst in Logenkreisen; später wurden ihm auch andere Texte untergelegt. Friedländer, Deutsches Lied II 471. [2] Friedländer macht I 261 auf die Ähnlichkeit dieses Anfangs mit einem Liede von J. A. P. Schulz von 1786 aufmerksam; indessen handelt es sich da um eine Schlußwendung. Die Phrase kommt in der damaligen Zeit in verschiedenen Varianten öfter vor.

Partien im ersten Finale; erst am Schluß („ins beſſre, beſſre Land") ergreift er wieder den melodiſchen Faden und läßt den ſchönen Geſang in höchſter Verklärung ausklingen. Auch das kleine Nachſpiel gehört dem Kreiſe der Eingeweihten an, beſchließt es doch in veränderter Harmonie auch den Prieſterchor (18). Die ganze Arie iſt der künſtleriſche Widerhall, den das Evangelium der allgemeinen Menſchenliebe in Mozarts Herzen fand, und wohl der vollendetſte muſikaliſche Ausdruck, der dieſem Lieblingsthema der Zeit überhaupt zuteil wurde. Man fühlt beim Vergleich mit ihrer Vorgängerin ohne weiteres, welche Welt für Mozart Wirklichkeit, und welche nur trüber Schein war.

Die auch jetzt der ernſten Handlung wie der Schatten dem Licht folgende komiſche wird diesmal in einem kurzen Dialog abgemacht[1], dann folgt das Terzett der drei Knaben (16), das ſchon durch ſeine Tonart A dur auf die innere Verwandtſchaft mit Saraſtros Lied hinweiſt. Die Knaben erſcheinen hier im Gegenſatz zu ihrem den Prieſtern verwandten Charakter in den beiden Finales als leichtbeſchwingte Genien, ja man hat ſchon aus dem ſchwebenden Ton und der allerliebſten, beflügelten Geigenfigur geradewegs auf ihr Erſcheinen auf der damals ſehr beliebten Flugmaſchine ſchließen wollen[2]. Das mag dahingeſtellt bleiben, jedenfalls liegt der Muſik die Vorſtellung beflügelter Genien zugrunde, wie die damalige Zeit z. B. ihre zahlreichen Liebesgötter bildete[3]. Aber das maleriſche Motiv iſt, zunächſt wenigſtens, nur eine überaus reizende Zutat zur Hauptſache, der anmutigherzlichen Volksweiſe und ihrem geradezu berückenden Klang. Der helle, lichte Ton der Mozartſchen A dur-Sätze iſt hier durch die mit wunderbarem Klangſinn erfolgende Ausnutzung der Natur des Knabenterzetts in ganz ungeahntem Grade geſteigert. Man verfolge nur einmal die Verbindung der beiden meiſt in Terzen und Sexten geführten Oberſtimmen mit der weit geſchwungenen, mit Vorliebe in gebrochenen Dreiklängen ſchwelgenden Unterſtimme. Erſt gegen Schluß („Tamino Mut!") kommt eine Art von Wechſelſpiel zwiſchen dem Orcheſter mit jenem maleriſchen Motiv und den Singſtimmen zuſtande,

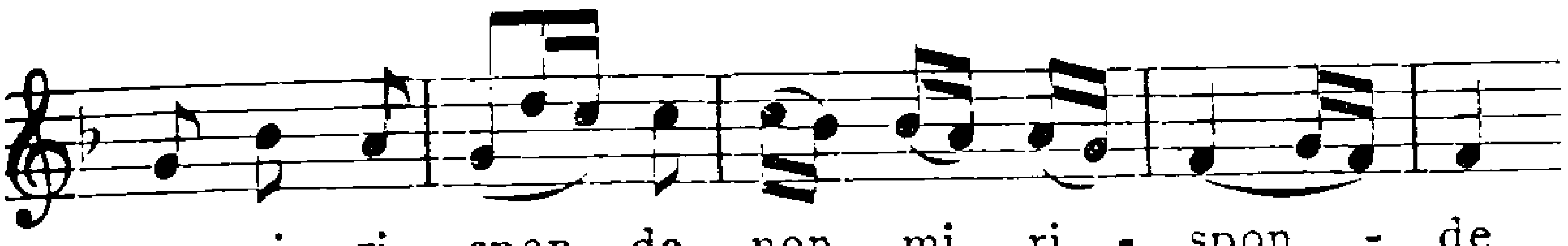
[1] Der Scherz mit der als altes Weib verkleideten Geliebten kommt bereits in Hillers „Liſuart und Dariolette" vor, vgl. Calmus S. 29. [2] Merian, Mozarts Meiſteropern S. 277. Waltershauſen S. 102. Erwähnt wird das „Flugwerk" vom Text im 2. Finale. [3] Als ſolcher beflügelter Rokokogott erſcheint z. B. Amor in ſeiner erſten Arie in Glucks Orfeo.

als umschwebten die drei Knaben ihre Schützlinge in immer engeren Kreisen. Vor- und Nachspiel aber geben den Rahmen, in den der Gesang das liebliche Bild einzeichnet.

Die Gmoll-Arie der Pamina (17) bringt einen neuen, starken Stimmungsgegensatz. Dichterisch wirkt hier ein Motiv aus Glucks Orpheus nach: das göttliche Gebot, das den Liebenden die heiß ersehnte Vereinigung verwehrt. In der Anlage ist das Stück auffallend mit Taminos Bildnisarie verwandt; auch hier beschließt beide Teile derselbe Abgesang, der den gesamten Gefühlsgehalt wie in einem Brennpunkt zusammenfaßt. Nur ist hier alles vom bittersten Schmerz erfüllt. Dahinter brütet aber weder eine unheimliche Leidenschaft, wie in dem Gmoll-Satz der Königin (4), noch eine wilde Verzweiflung nach der Art der opera seria, sondern „das ungetrübte Gefühl des Wehs, welches ein jugendliches Gemüt noch rein zu empfinden vermag“[1]. Was mit der Konstanze der Entführung, allerdings noch durch allerhand italienische Einflüsse getrübt[2], begonnen und dann in den Frauengestalten des Figaro und Don Giovanni eine stetig sich steigernde Fortsetzung gefunden hatte, kommt hier zum Abschluß: das weibliche Gefühl bedient sich keiner konventionellen Maske mehr, es zwingt sich auch nicht mehr, nach Rokokoart von seinen Schmerzen in heiteren und anmutigen Tönen zu singen, sondern äußert sich mit der vollen Wahrhaftigkeit des Empfindens. Die Arie wird im Orchester durch den einförmig pochenden Rhythmus wie von einem unentrinnbaren, todesbangen Druck beherrscht, darüber entfaltet sich, bis in die äußersten Spitzen mit Empfindung getränkt und wie bei Tamino zwischen vollem Gesang und Rezitativ schwankend, die Melodik der Singstimme, die hier mehr als in allen anderen Sologesängen der Oper dazu neigt, die festen Konturen durch chromatische Alterationen, Vorhalte u. dgl. zu zersetzen und damit den einzelnen Spannungsvorgängen bis ins kleinste zu folgen[3]. Bezeichnend ist auch das zeitweilige Aussätzen der Bässe zugunsten der Celli, das diesen Ergüssen etwas rührend Hilfloses verleiht. Wie stark der innere Druck mit seinen Kontrasten ist, geht schon aus Takt 5ff. hervor, wo der Schmerz bereits aufs höchste gespannt ist[4]; gleich darauf erfolgt

[1] J II⁴ 625. [2] Vgl. besonders ihre Gmoll-Arie (10), I 960 f. [3] Gleich am Anfang enden alle Phrasen weiblich. [4] Man beachte hier das den Akkord fast auseinanderzerrende Zusammentreffen des aufwärts führenden Leittons cis mit dem abwärts führenden Es beim zweiten „ewig hin der Liebe Glück“.

die drangvolle Modulation von D- nach Bdur[1] mit dem beredten, schönen Figaroanklang („Nimmer kommt ihr Wonnestunden"), dessen verträumter Dreiklangsmelodik sich alsbald die herbe chromatische Fortsetzung („meinem Herzen mehr zurück") anschließt. Der folgende Abgesang endlich ist eine im Affekt bedeutend gesteigerte Variante von Orpheus' erstem Gesang bei Gluck[2]:



Im zweiten Teil treten die Instrumente selbständiger hervor; ergreifend ist die Stelle, wo der Gesang („diese Tränen fließen" usw.), wieder ohne Bässe, wie mit magischer Gewalt an die Dominantharmonie von Gmoll gebannt scheint, und sie immer flehender umkreist, bis zu der schmerzlichen Resignation der Worte „so wird Ruh' im Tode sein", deren Weise nichts anderes als eine neue, nach Moll gewandte Variante jenes Gluckschen Gedankens ist. Auch was darauf folgt (Takt 27—33), ist nur eine aufs äußerste zusammengedrängte und dadurch ungemein gesteigerte Wiederholung des zweiten Teiles[3]. Jener Abgesang aber erhält, wie so manches Seitenthema in den instrumentalen Gmoll-Sätzen[4], jetzt erst in dieser Tonart seinen vollen Ausdruck[5]. Die Coda, die durch einen der in der Zauberflöte so häufigen Trugschlüsse auf der Unterterz eingeführt wird, steigert den Schmerz zu völliger, starrer Hoffnungslosigkeit, bei der auch die Tränen zu versiegen scheinen: ein wilder Aufschrei, unter dem die Geigen den Septimenklang a—g' starr festhalten, während Bässe und Bratschen die Dominante d auf engstem Raume umkreisen[6], dann ein jäher Ab-

[1] Sie ist ein echt Mozartsches Ausdrucksmittel, vgl. Takt 10—11 der Arie der Königin (14). [2] Nur der Quartsextakkord des 4. Taktes ist durch die Mozartsche Koloratur verlängert. Sie dient gleichfalls dem Ausdruck, wie namentlich die Verlangsamung der Zweiunddreißigstelfigur zu Sechzehnteln im zweiten Takte beweist. [3] Nur jenes Umschweben der Dominante fehlt, dafür greift T. 28—30 auf T. 6 f. zurück. [4] I 901 und oben S. 190, 581. [5] Vgl. die kleinen Tonschritte und die neapolitanische Sext as! [6] Mozart liebt es auch sonst bei verwandten Stimmungen, wie z. B. den Adagios der Bläser in der Kirchhofszene des Don Giovanni und im folgenden Duett (movermi posso appena). Auch auf das Adagio der Zauberflötenouvertüre (s. o.) mag hingewiesen werden. An unserer Stelle aber wirkt die Kraft des auf- und abwärts führenden Leittons (denn darauf beruht das ganze Phänomen) geradezu schauerlich.

sturz, wie in ein offenes Grab, und endlich der letzte, verzweifelte Klageruf auf der None es" mit der Fermate! Selbst im Nachspiel hält die Spannung unvermindert an. Sein kurzes Motiv entstammt dem Rufe „Tamino" in T. 17; ohne Unterlaß scheint er als stumme Anklage gegen den vermeintlichen Ungetreuen in Paminas Herzen nachzuhallen — wir glauben hier, wie so manchmal in dieser Arie, ganz moderne Klänge zu hören[1]. Zu bemerken ist endlich, daß ein Verschleppen des Tempos dem Ausdruck dieses Stückes gefährlich wird[2].

Nach diesem ergreifenden Bild menschlichen Leides führt uns der Priesterchor (18) wieder unmittelbar in den Kampf zwischen Licht und Finsternis zurück. Tamino wird nach bestandener erster Prüfung von den Eingeweihten feierlich begrüßt. Noch sind nicht alle Wolken verschwunden, daher die ernste, feierliche Haltung des Stückes und namentlich die wechselreiche Dynamik, die Nacht und Licht unmittelbar aneinander rückt. Der Grundcharakter ist piano: nach der feierlichen Anrufung legt sich's in T. 7ff. wie fahle Nebelschleier über das Orchester. Dazu wendet sich die Harmonie nach dem dunkeln, unterdominantischen G moll — mit stärkster Bildhaftigkeit scheinen sich die Schatten der Finsternis herabzusenken. Aber ebenso kurz und deutlich vollzieht sich gleich darauf der Aufschwung ins Licht mit einem plötzlich aufflammenden Forte und der energischen Hinwendung nach A dur; es ist, als strahlte die ganze Versammlung mit einem Male in göttlichem Lichte[3]. Alles atmet hier höchste Verklärung, besonders auch die Deklamation, zuerst in gleichen Vierteln, dann mit dem an Gluck gemahnenden einzelnen Anapäst („bald ist er" usw.), der von unbeschreiblicher Wirkung ist, ebenso wie der orgelmäßig klingende, leise Nachhall im Orchester. Noch einmal schwingt sich der Chor zu prachtvollem Glanze auf („Sein Geist ist kühn"), aber schon nach vier Takten stellt sich das piano wieder ein. Der Ton

[1] Das beruht vor allem auf der Einschaltung der verschiedenen sog. Zwischendominanten. Man achte auf die sechs Leittonschritte im Baß, während die entsprechenden in der Oberstimme immer durch Vorhalte aufgehalten werden. Das alles sind der späteren Romantik ganz vertraute Erscheinungen. [2] Vgl. G. Weber AMZ XVII 247f. und das Zeugnis von Mozarts Zeitgenossen ebenda S. 571. [3] Man achte hier besonders auch auf die drängenden Synkopen der Streicher im 10. und den Triller im 11. Takt.

bleibt zuversichtlich, aber gedämpft[1]; es ist mehr ein mystisches Ahnen als ein wirkliches Schauen künftiger Herrlichkeit[2], und ganz zum Schlusse verhallt der Gesang, wiederum mit doppeltem Trugschluß und unter deutlichem Anspielen auf das Nachspielmotiv von Sarastros Arie (15), in stiller, weihevoller Andacht. Ein echtes Merkmal des reifen Mozart ist die schlagende Kürze dieses Chores, die ihn von den ihm und seinesgleichen sonst nahe verwandten Thamoschören[3] unterscheidet. Ganz gewaltig aber ist der instrumentale Unterbau. Die Posaunen begleiten den Gesang, Trompeten (ohne Pauken!) und Hörner, die stets zusammengehen, werfen an den Hauptakzenten immer wieder einen leuchtenden Glanz über das Ganze, während das Trio der Holzbläser (Flöten, Oboen und Fagotte) den Gesang in der höheren Oktave begleitet; die Saiteninstrumente gehen in vorwiegend tiefer Lage gleichfalls mit.

Das Terzett (19) steht den besten dramatischen Ensembles Mozarts würdig zur Seite. Die psychologische Situation war für ihn wie geschaffen. Es ist der letzte Abschied des Liebespaares vor der entscheidenden Prüfung. Aber die Stunde gestattet keinen freien Ausdruck des Liebesgefühls. Denn Tamino muß — auch dies ist eine Prüfung — dem leidenschaftlichen Drängen Paminas mannhaft widerstehen und gerät dadurch bei ihr abermals in den Verdacht der Lieblosigkeit; hinter beiden aber steht, tröstend und zugleich zur Pflicht mahnend, Sarastro. Mozart hat diese aufs schärfste gespannte Stimmung zunächst durch die durchlaufende, bohrende Figur der unisonen Bratschen, Celli und Fagotte wiedergegeben, die freilich ihre Wirkung nur bei nicht zu langsamem Tempo tut[4]. Aber auch in den Singstimmen herrscht eine seltsame Unruhe. Welch verstiegenen Gefühlserguß hätte die opera seria bei diesem „ultimo amplesso“ gebracht! Mozart beginnt in beredter Wortkargheit mit ganz kurzen Phrasen: das Gefühl der nahen Entscheidung verschließt allen die Lippen. In der Gegenüberstellung der drei Beteiligten fallen wieder einmal dramatische und musikalische Rücksicht zusammen. Am fernsten stehen sich Pamina und Sarastro, während der bald jener, bald diesem sich zuneigende Tamino der na-

---

1 Charakteristisch ist die Rolle, die jener anapästische Rhythmus jetzt im Orchester spielt. 2 Von größter Wirkung ist der verhaltene Aufschwung des dreimaligen „bald“. 3 I 823 ff. 4 Mozart selbst ließ das erste Achtel leicht betonen und nahm überhaupt das Tempo fast doppelt so schnell als später üblich wurde (AM XVII 571). Walterhausen schlägt M.M. 𝅗𝅥 = 72 vor und als Tempovorschrift: „Leidenschaftlich bewegt, aber nicht zu schnell.“ Schon der Beisatz alla breve sollte vor dem Schleppen schützen.

türliche Vermittler ist. Ganz besonders genial ist der harmonische Ausdruck: Pamina setzt immer die Spannung, zunächst nach den beiden Dominanten, an[1], die beiden Männer lösen sie ebenso regelmäßig wieder auf. Im weiteren Verlauf, wenn Rede und Gegenrede länger werden, treibt sie in ihrer Verzweiflung den Satz nach G moll hinein („O liebtest du"), aber auch hier erfolgt eine ergreifende Lösung durch die Männer („Glaub' mir, ich fühle gleiche Triebe") in Es dur, der feierlichen Priestertonart der Oper. Nicht minder bedeutungsvoll ist die düstere Mollwendung Sarastros („Die Stunde schlägt"), bei der plötzlich jene Begleitfigur aussetzt. Jetzt kommt auch der Schmerz der Liebenden zu vollem Ausbruch: zum erstenmal lassen sich hier die Oboen vernehmen[2]. Von da ab verdichtet sich der Satz zur Polyphonie, und zwar in ganz eigentümlicher Weise. Machtvoll rollt die Tonflut in einzelnen Wellen heran, deren Schaumkronen immer Paminas leidenschaftliche Aufschreie darstellen. Tamino tritt in dieser höchsten Not mehr und mehr von Sarastro zu Pamina über; immer weicher und sehnsüchtiger wird der Abschied[3]. Aber auch Sarastro wird bestimmter. Mit seinem erneuten „Die Stunde schlägt" erreicht die Dramatik des Satzes ihren Höhepunkt, der wirklich, um mit Gluck zu reden, „Blut zieht". Mit einem dumpfen Pochen in den Streichern drängt der Baß chromatisch nach aufwärts und treibt dadurch auch die Singstimmen des Liebespaares in immer leidenschaftlicherem Ausdruck in die Höhe[4]; gleich darauf aber, bei der Wendung nach Es dur, biegt der Affekt nach echt Mozartscher Weise wieder in stille Wehmut um, die in der schmerzlichen Koloratur um so ergreifender wirkt[5]. Mit äußerster Weichheit[6], wie schon halb aus der Ferne, klingt dieser echt deutsche Abschied der Liebenden aus[7].

Zwischen ihm und seinen Folgen für Pamina steht die ihrem Texte nach echt kasperlmäßige Szene des Papageno mit seinem Lied (20). Auch sein höchstes Sehnen gilt der Liebe. Aber alle ethischen Gedanken

[1] Bezeichnend ist ihre zunehmende Leidenschaft („Dein warten tödliche Gefahren"). In Takt 5 ff. blickt die Melodik der Bildnisarie hindurch. [2] Ihr Liebesmotiv ist dem der Klarinetten in der Bildnisarie verwandt. [3] Bezeichnend ist, daß in diesem Augenblick Sarastro („Nun eile fort") jene Begleitfigur der Bässe übernimmt. [4] Vgl. die Steigerung der kurzen Seufzerphrase bis zur letzten, synkopierten Form. [5] Von schöner Wirkung ist die Dissonanz auf „wieder", die erst durch Sarastro aufgelöst wird. [6] Mozart verwendet dabei schon ganz nach Romantikerart statt der Stammakkorde auf F G Es F die weichen alterierten mit Fis G E F. [7] Der leicht verhallende Abschied auch im Quintett (5).

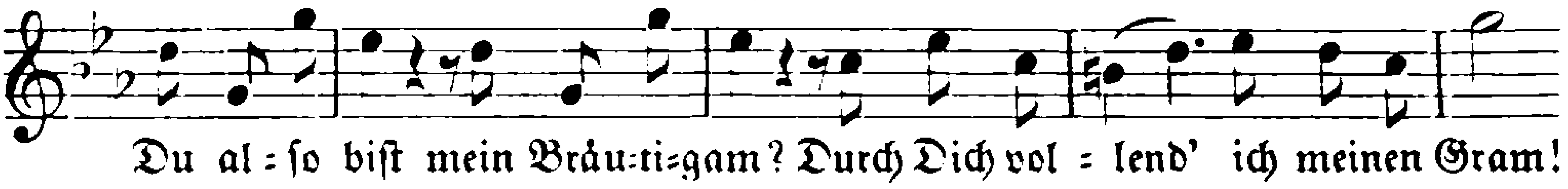
liegen ihm dabei völlig fern. Er versteht unter Liebe einfach die Befriedigung eines ihm innewohnenden natürlichen Triebes, und deshalb läßt ihn auch der ihm vom Sprecher verkündete Ausschluß von dem „himmlischen Vergnügen der Eingeweihten" völlig kalt. Ein gutes Glas Wein ist ihm weit lieber als alle Weihen des Weisheitstempels. Selbst hat er natürlich keine Ahnung von diesem sittlichen Mangel seiner Persönlichkeit, und darin liegt seine Komik. Der Wein löst ihm die Zunge, und so singt er denn in seinem Liedchen sein Liebessehnen hinaus, einfach, herzlich und mit derselben launigen Behäbigkeit wie in seinem Auftrittslied. Die Musik steht dem Volkslied noch näher als dort[1], vor allem dank der uralten volkstümlichen Verbindung eines langsamen Satzes im geraden Takt mit einem raschen im ungeraden. Ganz reizend im Klang sind die Vorspiele beider Teile, zuerst vom Glockenspiel allein ausgeführt und nur in den Hauptakzenten von den Streichern gestützt; bei der dritten Strophe treten noch Holzbläser und Hörner hinzu. Das Glockenspiel selber aber wird mit jeder Strophe glänzender variiert. Die Gesangsmelodie dagegen erhält dieselbe behagliche Sechzehntelbegleitung wie im Auftrittslied; sie ist schlicht achttaktig mit einem Anhang von vier Takten, der für das Gefühl den Aufschwung von Takt 6—7 vollends auslaufen läßt. Mit gutem Humor treten hier auch die Hörner ein. Verwickelter liegen die Verhältnisse im Allegro. Man macht sich bei der spielenden Leichtigkeit, mit der der Nachsatz hier von C dur nach der Unterdominante F dur führt, gar nicht klar, daß eine solche Modulation für eine deutsche Volksweise etwas recht Ungewöhnliches ist. Ganz befestigt wird das F dur für das Gefühl auch erst durch den Eintritt seiner eigenen Unterdominante B dur nebst Rückgang. Ihren Gipfel erreicht die Volkstümlichkeit im Nachspiel des Ganzen, wo Papagenos Vergnügen keine Grenzen mehr zu kennen scheint[2].

Das zweite Finale (16) führt uns schon mit der feierlichen Tonart Es dur in die Welt der Eingeweihten zurück. Die drei Knaben erscheinen zum drittenmal, und ihr Gesang nähert sich im Ausdruck fühlbar dem entsprechenden Beginn des ersten Finales. Nur herrscht hier eine Morgenstimmung von prachtvoller Frische; poetischer konnte die folgende Entscheidung gar nicht eingeleitet werden. Die Instru=

[1] S. o. S. 779 f. [2] Vgl. das echt volkstümliche beständige c'a–c'b–c'a, die lärmende Begleitung der zweiten Geigen und Bratschen und das lustige Geschmetter der Hörner.

mentation ist weniger glänzend als im ersten Finale, doch treten zum ersten Male seit der Sprecherszene[1] wieder Klarinetten auf, sicher nicht ohne bestimmte Absicht, und außerdem ist der Wechsel von Streichern (ohne Bässe) und Bläsern ganz besonders sinnvoll, man denke nur an die auch im Ausdruck so innige Stelle „O holde Ruhe, steig hernieder" und die bedeutungsvolle Erweiterung des Schlusses („und Sterbliche sind Göttern gleich")[2].

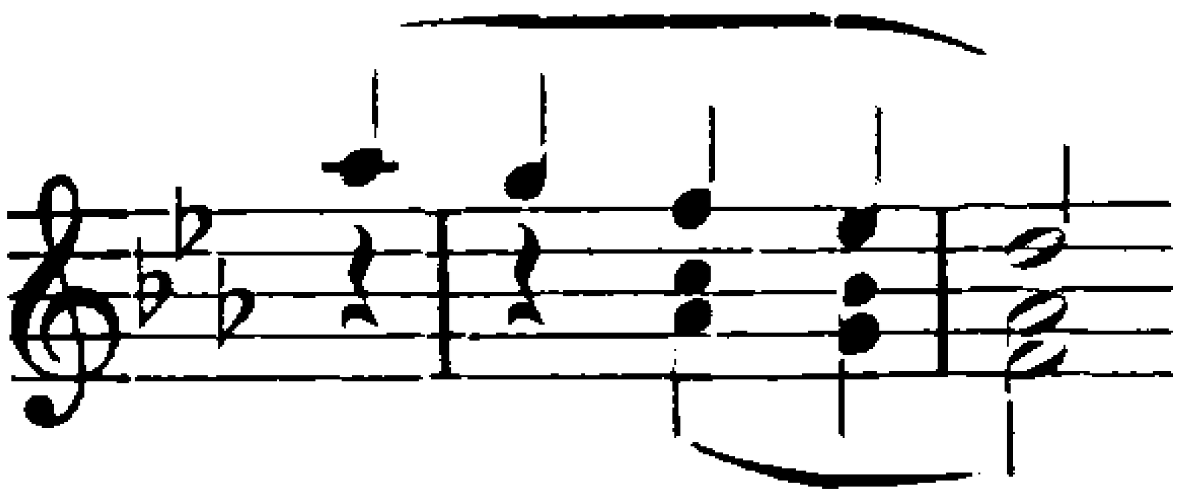
Gleich darauf erlischt der überirdische Glanz, und die drei Knaben steigen in die menschliche Gefühlswelt Paminas herab. Das bisher geschlossene Terzett teilt sich, die Metrik wird freier. Die ganze musikalische Gestaltung schließt sich dem poetischen Verlauf aufs engste an, vor allem aber wendet sich die Harmonik unter reichlicher Durchsetzung der melodischen Linien mit Chromatik nach C moll[3]. Ganz deutlich hebt sich schließlich das Nahen Paminas in seinem Eindruck auf die Knaben heraus[4]. Pamina führt sich mit den Worten ein:



Keine Spur von dem verstiegenen Wahnsinnspathos der opera seria, und doch liegt in diesen Takten eine meisterhafte Wiedergabe des „halb wahnwitzigen" Zustandes, in dem Pamina auftritt. Der Ausdruck hat etwas merkwürdig Starres, das um so rührender wirkt, als der Todesentschluß Paminas ja gar nicht die Frucht schwerer innerer Kämpfe und Leiden ist. Sie ist „ein jugendliches Gemüt, das den Schmerz nicht überwinden, sondern von ihm überwunden sein will"[5]. Wie in der Liebe, so geht sie nun auch im Schmerz bis zum Äußersten; es ist ihrem jungen, sterbensunglücklichen Herzen ganz selbstverständlich, daß ihr nach dem Verlust des Geliebten nur noch der Tod übrig bleibt[6], und unwillkürlich wird man an das Göthische Wort gemahnt:

[1] Vgl. Taminos Worte „Der Lieb' und Tugend Heiligtum". [2] Die Worte: „Dann ist die Erd' ein Himmelreich, und Sterbliche sind Göttern gleich" decken sich mit den Schlußworten des ersten Finalchors. Der Gedanke war Schikaneder besonders ans Herz gewachsen. [3] Fast modern mutet der chromatische Abstieg („Fürwahr, ihr Schicksal geht uns nah") an mit seinem Abschluß auf dem neapolitanischen Sextakkord. [4] Sehr plastisch wirkt das dreifache „Sie kommt" und dann die Achtelbewegung im Orchester, wo die Knaben hastig zur Seite zu trippeln scheinen. [5] J II⁴ 627. [6] Auch hierin zeigt sie sich dem später ähnliche Gedanken hegenden Papageno verwandt.

„Wo so ein Köpfchen keinen Ausgang sieht, stellt er sich gleich das Ende vor.“ Noch deutlicher tritt dieser Zustand in der folgenden Fmoll-Episode zutage mit ihrer seltsam verbissenen Melodik („bald werden wir vermählet sein“), und jetzt faßt auch die schon vorher erschütterten Knaben ein Grausen an. Aber gleich darauf, bei der schönen Asdur-Stelle („holdes Mädchen“) kehrt ihr lichter, überirdischer Schein zurück[1]; sie sind von jetzt ab, ob tröstend, ob mahnend, wieder ganz die Boten des Lichtreiches. Bei Pamina aber ist es fein beobachtet, wie sich nunmehr der starre Druck von ihrer Seele zu lösen beginnt[2] und dadurch alle im Grunde ihrer jungen Seele schlummernden Gefühle in wildem Durcheinander an die Oberfläche kommen, Verzweiflung, Hilflosigkeit[3], die Liebe zu Tamino[4], ja sogar die Anklage gegen die Mutter, während die Knaben nur noch kurze, scharf deklamatorische Sätze dazwischenwerfen. Sehr bezeichnend ist die entschiedene Wendung des Satzes nach Paminas alter Schmerzenstonart G moll, in der sie denn auch aus tiefstem Jammer[5] heraus ihren letzten Entschluß faßt. Mit dem Eingreifen der Knaben[6] kehrt das Es dur zurück, dessen Kreis, von vorübergehenden Trübungen durch Pamina abgesehen, jetzt nicht mehr verlassen wird. Auch das Knabenterzett bleibt geschlossen und hält mit seiner den späteren Volkston vorbereitenden, anmutig tröstenden Weise den ganzen Abschnitt fest zusammen; wie eine lieblich schmeichelnde Gebärde klingt gleich das erste Motiv des Orchesters:



mit seiner sanft herabstreichenden, weichen Sextakkordfolge, die den

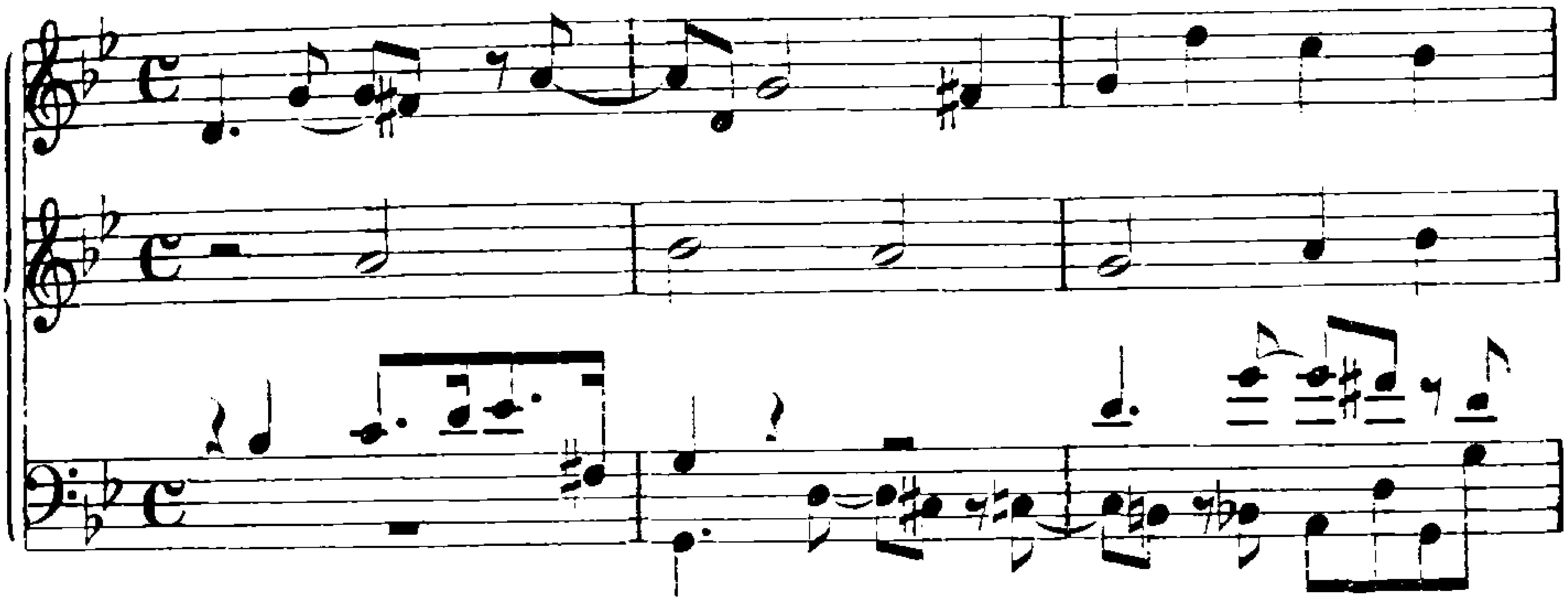
[1] Die absteigende Melodielinie es' des' c' b as g as hängt mit dem Vorhergehenden zusammen. [2] Das zuckende Motiv ist dasselbe wie im Larghetto des ersten Finales. [3] Psychologisch ganz besonders fein ist ihr halb verschwiegener, zögernder Hinweis auf den Dolch („Dies gab meine Mutter mir“) mit der außerordentlich wirkungsvollen enharmonischen Umdeutung des ces' in h durch die Knaben. [4] Wie Mozart hier dem Ausdruck bis ins Kleinste folgt, zeigt der Satz „Sterben will ich“, der in meisterhafter Deklamation Entschlossenheit und rührendsten Liebeskummer verbindet, vgl. dabei namentlich auch den Eintritt der Bläser. [5] Der absteigenden chromatischen Linie des Gesangs („Ha, des Jammers Maß ist voll!“) entspricht gleich darauf die aufsteigende der Bläser. [6] Es geschieht musikalisch ganz ähnlich wie das der drei Damen in der Introduktion („Stirb, Ungeheu'r“) durch Trugschluß mit folgender Dominantharmonie.

Gesang der Knaben immer wieder einleitet. Der herzgewinnende Zuspruch vollendet die Umstimmung Paminas. Nun schwindet alle Verzweiflung vor dem einen Gedanken, den Geliebten wiederzusehen. Ihr vierfaches „Ich möcht' ihn sehen" ist von ganz unbeschreiblicher Sehnsucht[1]. Damit ist die Bahn frei für den volkstümlichen Ausklang der Szene („zwei Herzen, die von Liebe brennen"), der alle Vier vereint. So endet Paminas Herzenstragödie in reinem, innigem Märchenglück; es ist, als hätte sie damit schon die verklärte Stufe der Knaben erreicht und schritte geläutert der letzten Prüfung entgegen. Der Satz gehört harmonisch zu den allereinfachsten der Oper. Bis an den Schluß kommen überhaupt nur Tonika und Dominante vor; welche Seligkeit spricht aber gegen Ende aus dem schwelgerischen Sichwiegen auf diesen beiden Harmonien![2]. Überhaupt leuchtet ein wahrhaft paradiesischer Glanz den ganzen Satz hindurch aus dem berückenden, lichten Klang der vier hohen Stimmen hervor, der selbst in dieser Oper nicht seinesgleichen hat. Merkwürdig ist endlich das Nachspiel mit seinem eigentümlichen Brausen[3], als flammte die lichte Erscheinung nochmals hell auf.

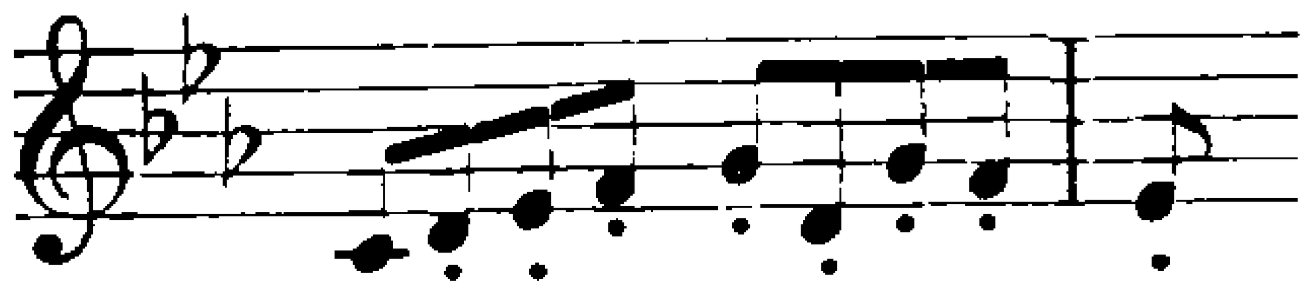
Mit den düster-erhabenen Cmoll-Klängen der Streicher und Posaunen — man beachte die besondere Rolle jeder Tonart in dieser Oper — stehen wir vor der Entscheidung des Dramas; sie hängen wie finstere Wolken über der gewaltigen Szene[4], für die Mozart als den Kernsatz der ganzen Gedankenentwicklung wieder den strengsten Stil gewählt hat. Der Text, den die beiden Geharnischten vor den Schreckenspforten singen, ist dem Stil der damaligen Logenlieder nachgebildet, die Melodie die des alten Chorals „Ach Gott vom Himmel, sieh darein"[5]. Sie ist bis auf die durch den Text geforderte Teilung der Halben in Viertel und die von Mozart hinzugesetzte Schlußzeile unverändert übernommen und wird von den Beiden in Oktaven vorgetragen, unterstützt von Flöten, Oboen und Fagotten in halben

[1] Sie liegt nicht nur in der wiederholten Phrase mit dem Vorhalt, sondern auch besonders in dem ces des Basses, der der Harmonie eine schmerzliche Färbung verleiht. [2] Man beachte hier auch den Bläserklang, namentlich die Klarinetten. [3] Mit großer Kraft steigen die Bässe auf der Terzenlinie Es–C–As–F–D in die Tiefe. [4] Im Schlußchor erscheint die Weise in Es dur („Heil sei Euch Geweihten") wieder. Über den Melodietypus vgl. oben S. 362. [5] Zuerst nachweisbar 1524 in den beiden Erfurter Enchiridien, Winterfeld, Ev. Kirchengesang I Beil. 141I, S VII. Tucher, Schatz des ev. Kirchengesangs, Mel. 236.

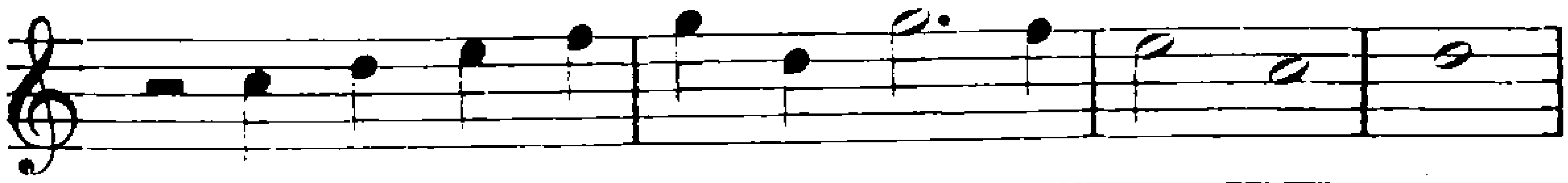
Noten, während die Posaunen die Melodietöne immer durch eine Viertelpause unterbrechen[1]. Mozart lernte die Melodie zweifellos aus Kirnberger kennen, wo sie oft als Beispiel angewendet und zweimal als Cantus firmus bearbeitet ist[2]. Das kann man daraus abnehmen, daß Mozart wie Kirnberger die Anfangsnote der zweiten Zeile um eine Terz erhöht und außerdem als Gegenmotiv ein von Kirnberger bei der Bearbeitung des Chorals „Es woll' uns Gott genädig sein" benutztes[3] verwendet:



Dieselbe Melodie hat Mozart, wie ein auf der Wiener Staatsbibliothek befindliches Skizzenblatt zeigt, noch einmal vierstimmig bearbeitet, und zwar in noch engerem Anschluß an Kirnberger[4]. Auch die Handschrift der in die Oper aufgenommenen Bearbeitung erweist sich deutlich als die Abschrift nach einer fertigen Skizze[5]. Neben den protestantischen Choral tritt aber mit dem Kontrapunkt:



ein Stück katholischen Gutes: das Kyrie der Missa S. Henrici (1701) von Hch. Biber[6] lautet nämlich:



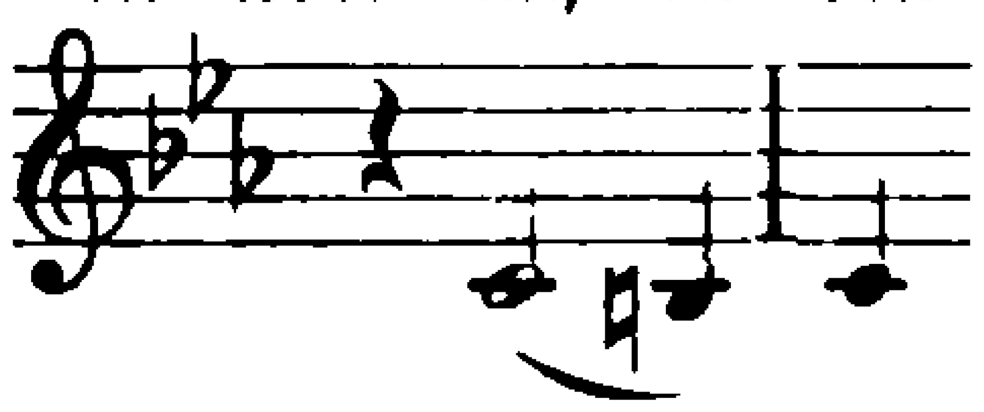
[1] Die Melodie ist früher öfter mit anderen Chorälen verwechselt worden, vgl. Cäcilia VIII 134. AMZ XLVIII 481. [2] Kunst des reinen Satzes I 237 f. [3] Kirnberger I 243, vgl. Stadler, Nachrichten S. 12 f. Das Motiv trägt den Stempel seiner Herkunft aus der Schule Seb. Bachs an der Stirne. [4] S. die Notenbeilage. Zwei andere Melodien „O Gottes Lamm" und „Als aus Ägypten" mit teilweise beziffertem Baß K.-V. 343, S. III. 16. [5] Nach Al. Fuchs, Wiener Mus. Ztg. 1842, S. 58 war dies das erste von Mozart zur Oper entworfene Stück, was auf die Benutzung einer bereits fertigen Arbeit hindeutet. [6] Veröffentlicht von G. Adler DTÖ XXV 1.

Da Biber gleichfalls in Salzburg gewirkt hat, mögen in Mozart alte Erinnerungen nachgewirkt haben. Jedenfalls war es seine Absicht, dem Satze eine streng kirchliche Färbung zu verleihen. Gewiß will er alle Schrecken dieser Stunde wiedergeben. Daneben mischt sich aber noch ein subjektiver Zug ein, der in den Urtexten der beiden Melodien deutlich gegeben ist: das Bewußtsein von der Sündhaftigkeit des Menschen und die Bitte um das göttliche Erbarmen[1]. Und wirklich ist der ganze Satz in tiefen Schmerz getaucht, wie namentlich das seufzende Klagemotiv[2] und die schon im dritten Takt zutage tretende chromatische Stimmführung beweisen. So entrollt dieser figurierte Choral[3], dessen letzte Wurzeln in Seb. Bach liegen, ein erschütterndes Stimmungsbild: die Wanderung durch die dunkle Straße des Lebens, an deren Ende der Tod lauert, und das Gefühl der Ohnmacht, das den Wanderer mehr und mehr zu Boden drückt. Es liegt eine dämonische Unruhe in dem unausgesetzten, gleichmäßig tickenden Gang des Kyrie-Themas und den ihm beständig antwortenden Seufzern, und die Choralmelodie schreitet wie das eherne Schicksal selbst durch das vielverschlungene Geflecht der Stimmen dahin. Der Satz ist von größter kontrapunktischer Strenge und beschränkt die Zwischenspiele auf das knappste Maß, so daß der Gang des Chorals nie unterbrochen wird. Die Tonart bleibt, zumal an den Zeilenschlüssen, Cmoll[4], auch da, wo an den Anfängen, dem Gang des Textes entsprechend, Esdur erscheint. In der letzten Zeile, wo die abwärts führende Bewegung das ganze Orchester ergreift, scheint die bange Todesstimmung das ganze Stück vollends einzuhüllen. So erreicht die der Wiener Oper seit den Tagen des alten J. J. Fux eigene Neigung zum Kontrapunkt in diesem Satze ihre höchste dramatische Vergeistigung.

Mit finsterer Entschlossenheit antwortet Tamino dem Choral in Fmoll[5]. Da ertönt mit einer scharfen Wendung nach Desdur Pa-

---

[1] Die Kyriemelodie spricht für sich selbst, aber auch der Urtext des Chorals ruft das Erbarmen Gottes über die Welt an, die voll „falschen Scheins“ ist.

[2] Schon der erste Kontrapunkt  gehört dazu, gewissermaßen die Vergrößerung des späteren Achtelmotivs. Er kommt auch in der Ouvertüre (S. 771) vor.

[3] Auch in der Maurerischen Trauermusik findet sich ein figurierter Cantus firmus (s. o. S. 200 f.).

[4] Mit Ausnahme der dritten Zeile.

[5] Die Wendung „ich wage froh den kühnen Lauf“ haben wir (in Dur) schon im 1. Finale aus Taminos Munde vernommen.

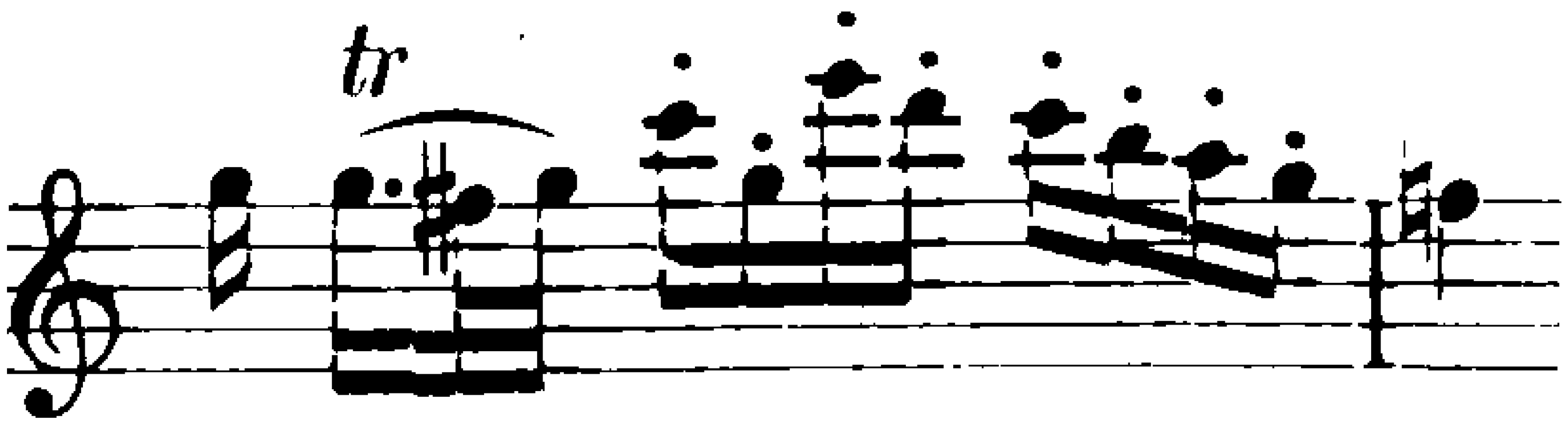
minas Stimme von außen. Dieses Allegretto trägt einen merkwürdig erregten Charakter, der die Situation aufs höchste spannt; es ist, als fiele von Tamino plötzlich alles Bangen ab. Schon tauchen Wendungen aus der späteren Feuer- und Wasserszene auf[1], und prachtvoll ist der Aufschwung bei den Worten „Welch Glück, wenn wir uns wiedersehn“, der in vollem Jubel an die Melodie der Bildnisarie anklingt. Auch die beiden Geharnischten werden gerührt; im Orchester aber erscheinen die Klarinetten wieder[2]. Der Schluß des Satzes („ist würdig“ usw.) greift auf den feierlich-affektvollen Rhythmus des Eingeweihtenkreises zurück. Nach dem kurzen malerischen Orchesterübergang erfolgt mit dem auf die trüben B-Tonarten hin wie eine Erlösung wirkenden Fdur Paminas („Tamino mein!“) die völlige Entspannung. Innerlich sind die Liebenden bereits jetzt die Sieger kraft ihres Entschlusses, sich allen Gefahren zum Trotze die Treue zu wahren. Zum ersten Male leuchtet ihrem Bunde die volle Sonne des Glücks, und die aus der Tiefe des Orchesters drohenden Schrecken lassen diesen Glanz nur noch heller erscheinen[3]. Trotzdem bleibt das Gefühl angesichts der drohenden Gefahren von jeder irdischen Leidenschaft frei. Der ganze Gesang hat etwas bereits Verklärtes und dabei doch unwiderstehlich Inniges, das namentlich bei Pamina zum Ausdruck kommt[4]. Töne von so naiver Herzlichkeit hatte die Oper vorher nicht gekannt. Wiederum taucht dabei („Sie mag den Weg mit Rosen streun“) ein Anklang an das Motiv der Bildnisarie auf, und gleich darauf folgt eine echte Zauberflötenwendung („Spiel Du die Zauberflöte an“) mit ihrer Dreiklangsmelodik, ihrem Trugschluß und dem Aufschwung nach der Quint[5]. Fast romantisch mutet uns die dunkle Episode in Gmoll von der Herkunft der Flöte an[6]. Indessen hellt sich die Szene bald wieder auf, und es folgt das Quartett, eines jener tiefsinnigen Ensembles, in die Mozart seit dem Adur-Satz im Quartett der Entführung seine dramatischen

[1] So die Phrase „Wohl mir, nun kann sie mit mir gehn“ (vgl. die spätere Stelle „Wir wandelten durch Feuergluten“). [2] Vgl. auch die Oktavverstärkung bei „Wohl mir“ usw. durch die geteilten Bratschen. [3] Vgl. die dumpfen Pizzikati der Bässe in T. 9 ff. [4] Charakteristisch für Mozart und die klassische Oper überhaupt ist der erste Zwiegesang, der eine geschlossene achttaktige Periode mit demselben motivischen Material darstellt. Pamina eröffnet die Spannung mit der Dominante, Tamino löst sie mit der Rückkehr nach der Tonika — der allereinfachste Ausdruck des zugrunde liegenden seelischen Vorganges. [5] Die Sechzehntelfigur spielt bereits auf die Zauberflöte an. [6] Vgl. die freie Deklamation bei „mein Vater“.

Krisen gerne ausklingen läßt. Die Verklärung nimmt hier einen mystischen Charakter an. Paminas Stimme legt sich in sanftem Wiegen auf der Quinte c'' fest[1], ein offenbar durch das Textwort „des Tones Macht" erzeugtes Symbol, während Tamino in einer bei Mozart sehr beliebten Erregungsfigur[2] die Tonika f' umkreist und die Geharnischten mit einem wunderbar beruhigenden Motiv den Terzklang geben. Dann vertauschen die Liebenden sowohl wie die Geharnischten unter sich die Rollen. Ganz am Schlusse sendet „des Todes düstere Nacht" in den beiden betonten verminderten Akkorden ihre Schatten nochmals in das Stück herein.

Für den Unterschied von klassischer und romantischer Oper ist ungemein bezeichnend, daß bei der folgenden Feuer- und Wasserprobe die beiden Naturkräfte selbst musikalisch überhaupt nicht zu Worte kommen. Sie bleiben äußerliche Zutat; von irgendwelcher Beseelung ist keine Rede, ja die Liebenden scheinen überhaupt keine Furcht zu empfinden. Das Unbewußte, Chaotische, Unheimliche vermag gegen das Bewußte nicht aufzukommen. Mozart läßt das Paar in einer langsamen Marschweise von feierlich-mystischem Klange dahinschreiten. Die Flöte trägt die Melodie vor, die durch ihre scharf voneinander abgeteilten Glieder[3] etwas eigentümlich Gespanntes erhält; Hörner, Trompeten und Posaunen begleiten in leisen Akkorden, die Pauke schlägt geheimnisvoll nach[4]. Wie aber der Gesang hinzutritt, klingt die Spannung beide Male in eine Volksweise aus, die den deutschen Märchenton dieser Oper zur höchsten Verklärung führt. Kein Nachhall überstandener Gefahren, aber auch kein leidenschaftlicher Jubel läßt sich vernehmen, nur die stille, verträumte Seligkeit des endlich errungenen Besitzes. Der aus einer ganz einfachen Phrase aufblühende Gesang wird von einer leise wiegenden Figur der Streicher getragen, und das Ganze ruht fest und sicher auf dem Orgelpunkt auf C. „Ich

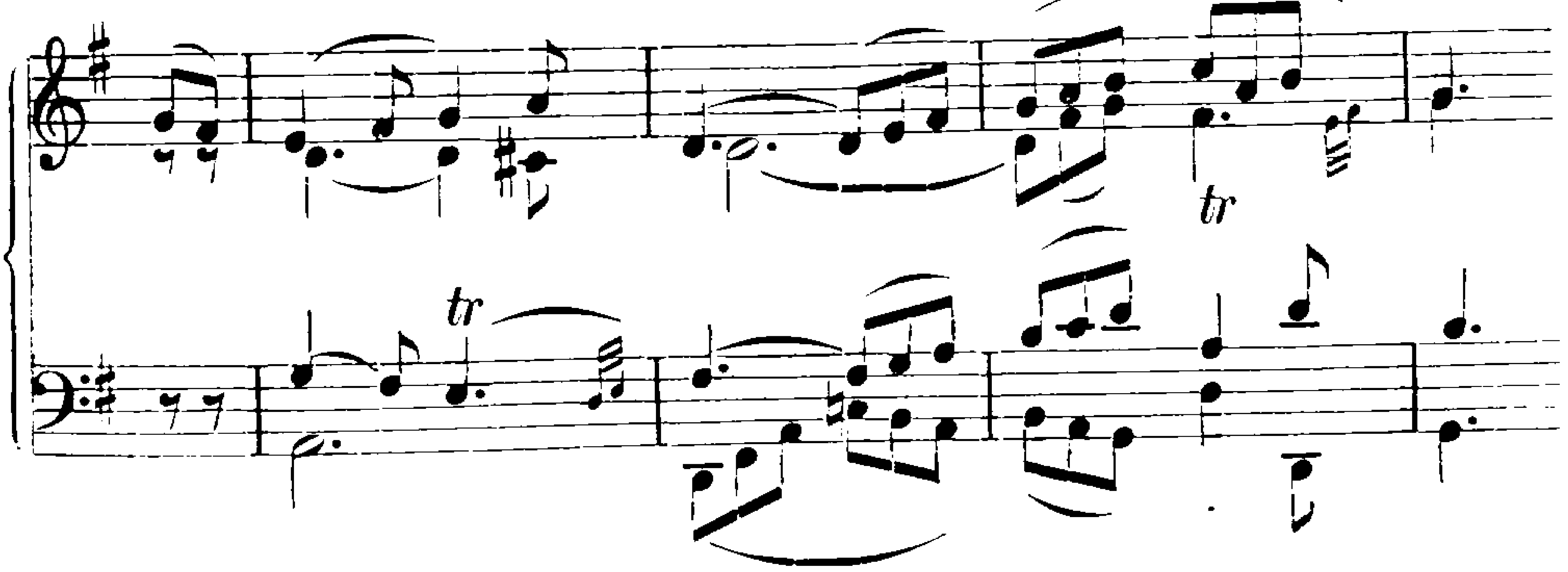
[1] Es kommt bei Mozart schon früh vor, vgl. I 499. [2] Sie kehrt in Sechzehnteln gleich im folgenden Marsch wieder. [3] Die Phrase:



ist sowohl dem Anfang des vorhergehenden Quartetts als dem der Bildnisarie verwandt. Man beachte bei diesem Marsch wieder den Dreiklangsaufstieg. [4] Die Kombination von Flöten, Trompeten und Pauken finden wir bei Mozart schon in den Salzburger Divertimenti, I 505 f.

bin Dein, Du bist mein" heißt es im alten deutschen Volkslied. Die zweite Strophe wird durch das Trompetengeschmetter des folgenden Jubelchores unterbrochen, einer echten, wie eine Fanfare klingenden Festmusik. Es ist der erste, impulsive Ausdruck der Freude über das Gelingen der Prüfung; die tieferen Töne sind dem Schlußchore vorbehalten[1]. Das Cdur ist die strahlende Lösung des dumpfen Druckes, der mit dem Cmoll des figurierten Chorales begonnen hatte, wie überhaupt die Folge der Tonarten in diesem Prüfungsabschnitt von tiefer Bedeutung ist. Für Esdur, die Grundtonart des Finales und der ganzen Oper, ist die Zeit noch nicht gekommen. Zunächst fordert die komische Handlung mit dem ihr eigentümlichen hellen Gdur ihre Rechte, und dann senkt sich mit dem Quintett nochmals das feindliche Cmoll hernieder, um unmittelbar vom Esdur des Schlusses abgelöst zu werden.

Papagenos Tragikomödie ist das komische Seitenstück zu Paminas Selbstmordszene, der sie sich in ihrem Verlaufe auch eng anschließt. Auch sein Geschick muß sich noch erfüllen, und zwar zum Guten, wenn auch nur in seinem Sinne. Denn auch er ist eine Natur ohne Falsch, wenn ihm auch bewußte Sittlichkeit fremd ist. Deshalb erhält er die ihm entsprechende Genossin, und die „lieben kleinen Kinderlein", die sie der Welt schenken, werden dafür sorgen, daß das hohe Ideal Taminos und Paminas eben ein Ideal bleibt, d. h. nie nüchterne Wirklichkeit wird. Musikalisch ist der Satz ein freies, rondoartiges Gebilde, worin der Gedanke:



immer wieder auftaucht, das Symbol des Entschlusses zum Tode, auf den Papageno immer wieder zurückkommt. Daher der strengere

[1] Doch erinnert das dreimalige „kommt" an das „bald" des Priesterchors (18). Der festliche Lärm des Nachspiels dagegen ist dem ersten Aktschluß verwandt.

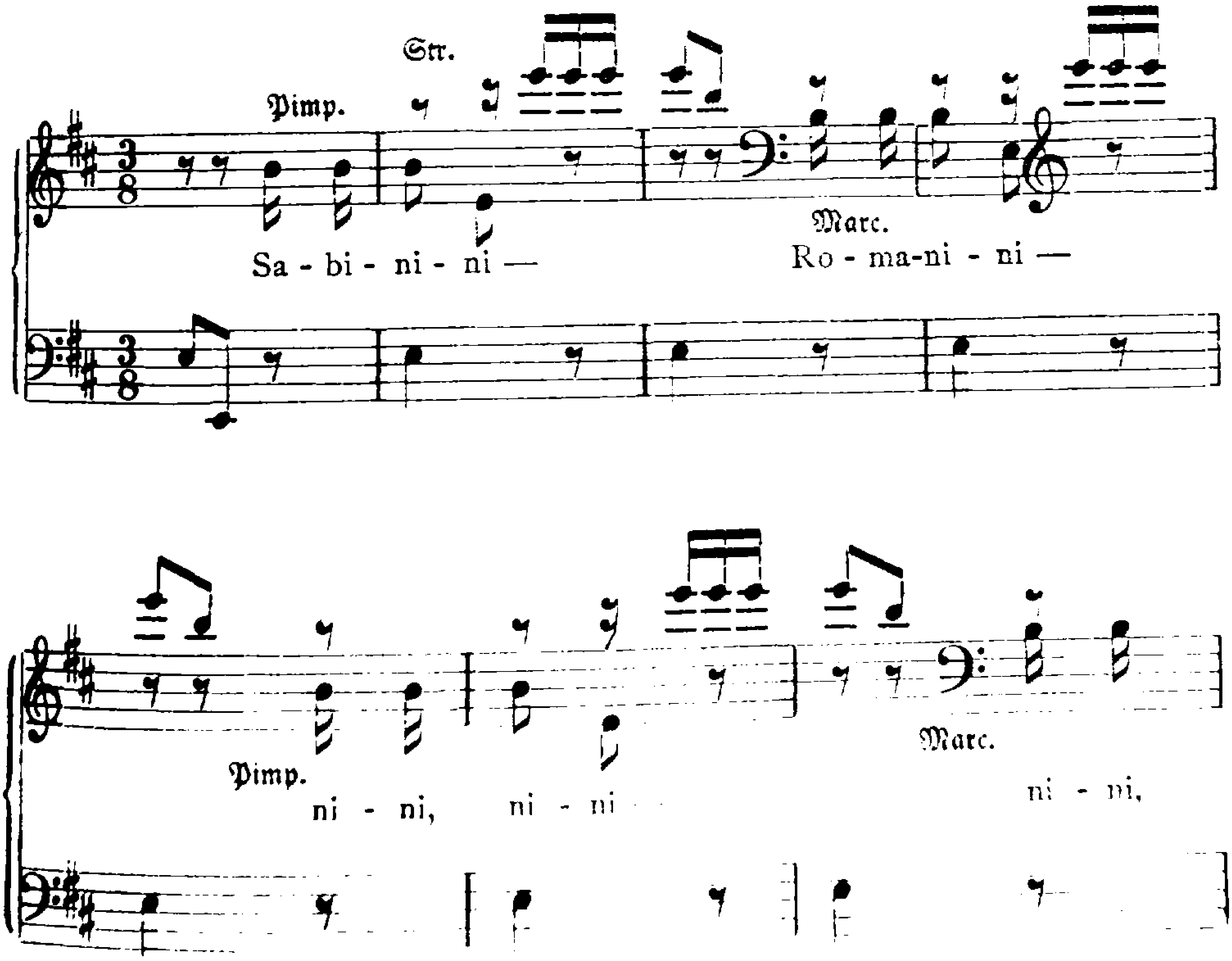
Stil des Themas[1]: auch Papageno steht vor den „finsteren Schicksalspforten“, wie Tamino in dem figurierten Choral. Die doppelte Dominantwirkung, die in der Phrase steckt, verleiht ihr eine besondere Energie; es liegt wirklich etwas Fatalistisches von köstlicher Komik darin. Vorbereitet wird sie stets durch die Folge D⁷—G, so daß ihr Anfang als deren natürliche Fortsetzung erscheint[2]. Am Beginn des Ganzen steht wieder eine ganz primitive Dreiklangswirkung. Der Gesang ist bald deklamatorisch, bald melodisch, und als ebenso schmiegsam erweisen sich die Instrumente. Am selbständigsten wirken sie in den Mollepisoden mit, so gleich in der tragikomischen in Emoll, der einzigen Stelle in Papagenos Partie, wo im Gedanken an den genossenen Zauberwein die Chromatik auftritt; sehr witzig ist dabei auch das „Zwicken“ im Orchester wiedergegeben. Er meint es ehrlich mit all diesen Motiven, und doch haben sie etwas Spielerisches[3], das die Ironie beständig wachhält. Ebenso ist es in der Gmoll-Partie, bei deren Klagetönen das Fagott eine große Rolle spielt. Die Motive sind hier besonders bildhaft (vgl. „Diesen Baum da will ich zieren“ und die winkende Gebärde bei „Will sich eine um mich Armen“ usw.), und von starker Wirkung ist namentlich der Dominantseptakkord nach dem letzten „Ja oder nein“ mit den plötzlich aussetzenden Bässen[4]. Das zweitemal steigert Mozart diese Wirkung noch dadurch, daß er dem Pfiff der Papagenoflöte die absolute Stille antworten läßt. Nun ist's mit Papagenos Fassung vorbei: in dem wahrhaft kläglichen Gmoll-Andante mit der abwärtsstrebenden Melodik[5] und der neapolitanischen Sext nimmt er Abschied von der falschen Welt. Da erbarmen sich die drei Knaben seiner[6]. Auch dieses kurze Allegretto ist sehr einheitlich in der Form, bildet doch die Phrase der Knaben „man lebt nur einmal, das sei Dir genug“ den refrainartigen Abschluß aller Abschnitte[7]. Sie geben mit gewohnter Bestimmtheit[8] den Ton an,

---

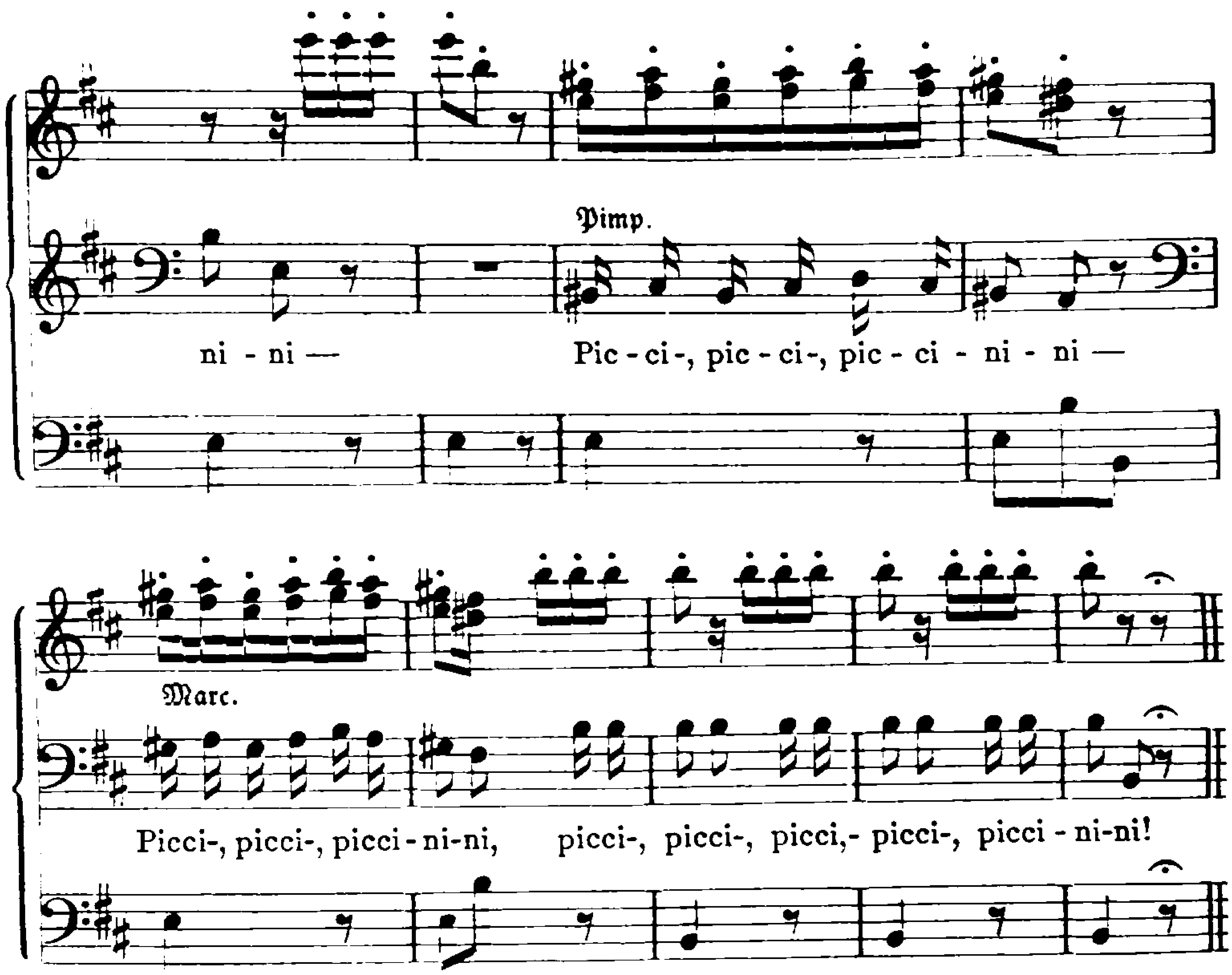
[1] Von besonderer Wirkung sind die beiden Triller (in Bratsche und zweiter Geige). [2] Auch melodisch tritt diese Vorbereitung immer deutlicher hervor, vgl. beim letzten Mal „Also ist es Euer Wille“. [3] Das wird besonders deutlich, wenn der Emoll-Gedanke später in Gdur erscheint. [4] Um so stärker wirkt gerade hier die folgende Hauptmelodie. [5] Dahin gehört auch der melancholische Dreiklangsabstieg der Bläser im Unisono, dem freilich gleich darauf ein Aufstieg folgt; straft hier das Orchester den armen Schelm Lügen? [6] Charakteristisch ist der leere Quintschluß des Vorhergehenden. [7] Das letztemal („ich muß mein liebes Weibchen sehn“) klingt sie an das Duett (7) an („wir leben durch die Lieb' allein“). [8] Es sind nur die Harmonien C–G, in denen sie sich zunächst bewegen.

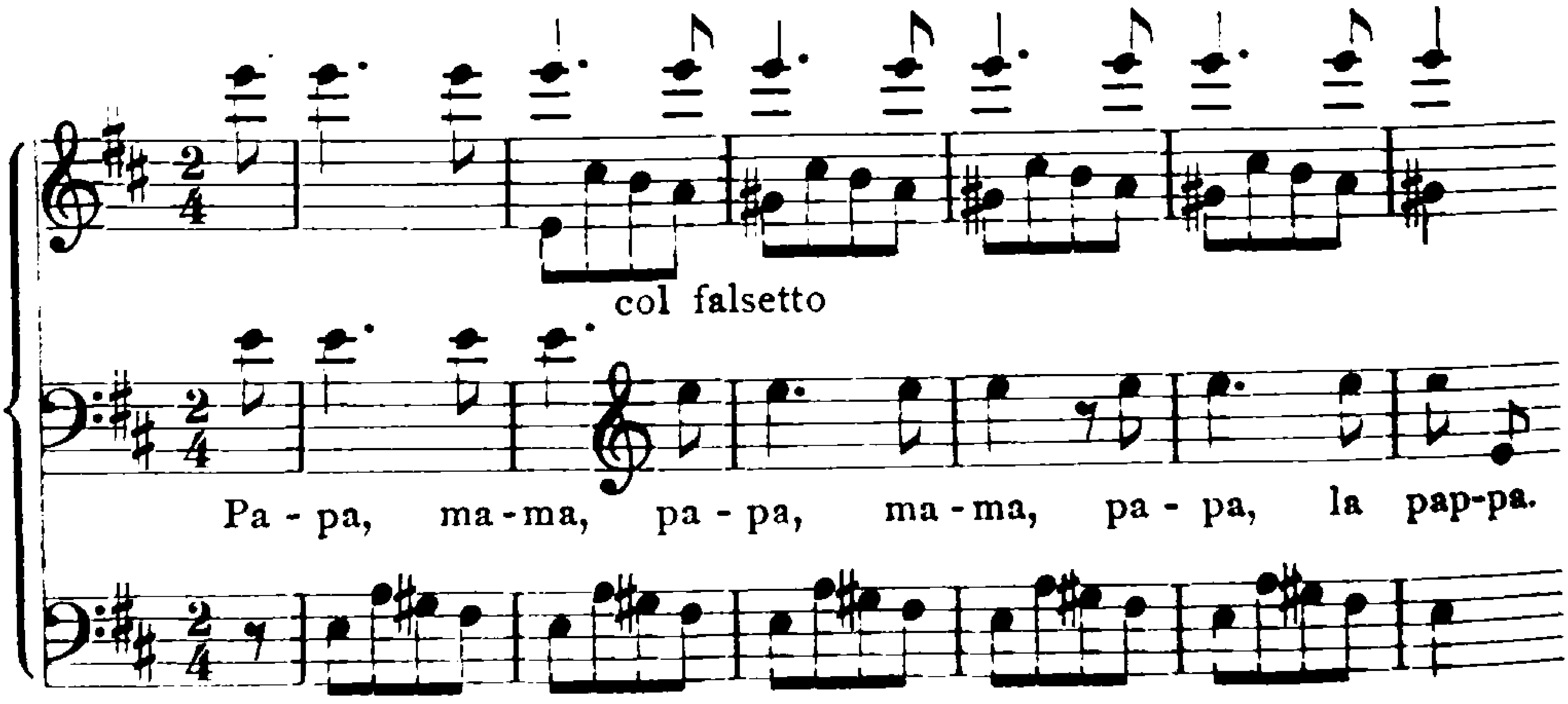
den dann Papageno aufnimmt[1]; aus dem Orchester klingt's schließlich bereits wie Glöckchenton hervor. Abermals folgt ein kurzes, tanzmäßiges Glockenspielliedchen, dann stellt das Duett zwischen Papageno und Papagena nach dem vorhergehenden Cdur die Tonart Gdur wieder her. Die beiden Vogelmenschen erkennen sich, kommen aufeinander zu, umkreisen sich und fallen einander schließlich in die Arme. Der Anfang gemahnt höchst ergötzlich an eine Liebesszene auf dem Hühnerhof: Hahn und Henne umtrippeln sich steifbeinig, plustern sich auf und fangen dann erst zu glucksen und endlich zu gackern an[2]. Dieses rasche Parlando auf einem Ton bricht auch im weiteren Verlaufe immer wieder hervor, wo der Text sich einem andern beliebten Vorwurf aus der Welt Harlekins und Colombinens anschließt, dem Lob des künftigen Kindersegens[3]. Schikaneder verknüpft damit zugleich den Hinweis auf die aus der Ehe hervorgehende Elternfreude als das

[1] Die Triolenbegleitung mit den nachschlagenden Vierteln erinnert an Taminos Szene mit den Knaben im ersten Finale. [2] Nach dem Bericht des Bassisten Seb. Mayer (bei Castelli, Ill. Familienbuch 1852, II 119) war Schikaneder, der Verfasser der Vogelkomödie, der Vater dieses Einfalls. [3] In dem Intermezzo Pimpinella e Marcantonio zu Hasses Numa Pompilio (1741) gedenkt das römisch-sabinische Paar dessen gleichfalls:



„Höchste der Gefühle“[1]. Der Bau des zweiteiligen Satzes ist wieder völlig frei, die Einheit besteht lediglich in dem Aufsteigen zur Dominante und der Rückkehr in die Tonika, sowie in der Wiederholung einzelner Motive. Sobald die „Vogelsprache“ von der menschlichen





Auch das in der älteren Musik überhaupt sehr beliebte Hennengegacker findet sich im 2. Intermezzo zu Hasses Attalo (1728). [1] Der ursprüngliche Schluß des Duetts lautete:

Rede abgelöst wird („Bist Du mir nun ganz ergeben“), stellen sich auch die Bläser ein, für Papageno Fagotte, für Papagena Flöten, und gehorsam folgt fortan das Weibchen dem Männchen Phrase für Phrase[1]. Groß ist die Steigerung durch das D dur („Welche Freude wird das sein“): hier stellt sich bei „unsrer Liebe Kinder schenken“ sogar unverhofft eine alte Liebesmelodie aus der Zauberflöte ein[2]. Geradezu rührend aber ist die naive, halb verschwiegene Herzlichkeit, mit der die Beiden bei dem Ritardando die „lieben kleinen Kinderlein“ besingen, als würden sie einen Augenblick selbst von diesem Geheimnis überwältigt. Nun aber kommen die Kleinen selbst aus den Eiern gekrochen, eins nach dem andern, daß die Eltern nicht wissen, wo ihnen der Kopf steht. Nochmals vernehmen wir innigere Töne[3], dann scheint Papageno (bei dem langen d'') wie im Volksreigen unter den ausgestreckten Armen der Geliebten durchzutanzen, was sie im Folgenden erwidert. Der Schluß steigert die Freude zur größten Ausgelassenheit, die im Nachspiel auch noch das Orchester ergreift. Das ist die Verklärung des „komischen“ Paares, ohne ethische Weihen, aber auch ohne sinnliches Gelüst, auf das die andern Komponisten in solchem Falle um der lieben Spießbürger im Theater willen so großen Wert legten, im unschuldigsten, herzlichsten Naturton und geadelt durch die Anmut des Genies.

Noch einmal legen sich in dem folgenden Quintett die Schatten der Finsternis über die schöne Welt. Sie vereinigt hier alle ihre

---

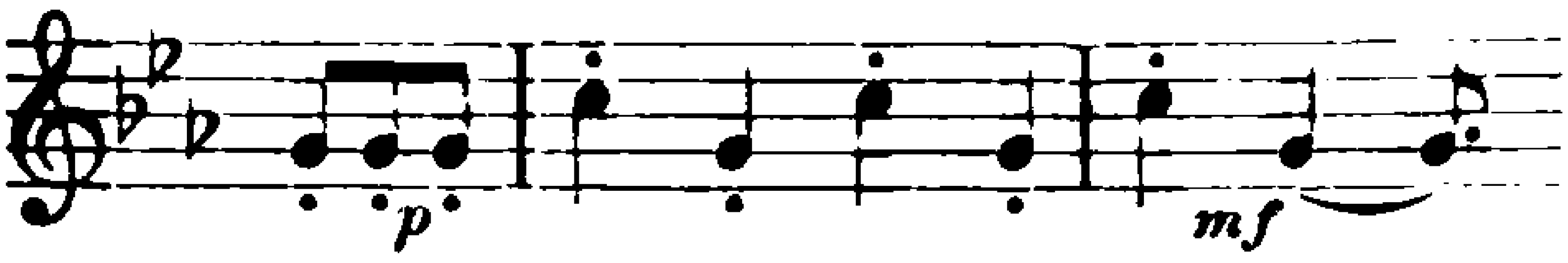
Wenn dann die Kleinen um sie spielen,
Die Eltern gleiche Freude fühlen,
Sich ihres Ebenbildes freun,
O, welch ein Glück kann größer sein?

Auch die drei Knaben führten ursprünglich Papagena mit den Worten ein:

Komm her, Du holdes, liebes Weibchen!
Dem Mann sollst Du Dein Herzchen weih'n.
Er wird Dich lieben, süßes Weibchen,
Dein Vater, Freund und Bruder sein;
Sei dieses Mannes Eigentum!

Beides ließ Mozart mit Recht unkomponiert. Seine Musik bedurfte keiner moralisierenden Weitschweifigkeit. [1] Die erste davon ist wieder mit der schönen Klarinettenphrase der Bildnisarie verwandt. [2] Es ist die Liebesweise Taminos aus Nr. 3. Alle diese Nachklänge aus der Welt des idealen Liebespaares in der des komischen beweisen, daß Mozart auch dieser rein irdischen Liebe die Verklärung in ihrem Sinne nicht versagt. [3] Jetzt erhält sie die Fagotte und er die Flöten!

Vertreter unter dem Szepter der Fürstin. Deshalb erreicht jetzt auch die Charakteristik des Nachtreiches ihren Höhepunkt. Bezeichnend dafür ist das durchgehende, dumpfe Unisonomotiv in den Streichern:



mit seinem Streben nach dem dunkeln Unterdominantkreis. Auch die drei Damen geben sich nunmehr völlig als Dienerinnen der Nacht. Unheimliche, düstere Glut spricht aus dem Zwiegespräch des Mohren mit der Königin mit dem von Mozart sonst ziemlich sparsam verwendeten Tremolo. Eine bekannte Mozartsche Erregungsmelodie[1] wird hier plötzlich ins Dämonische gewandt, und die Zusage der Königin entspricht dieser Werbung; sie wird durch die Wiederholung im Ensemble noch eindringlicher. Auch hier ist die Wahl der Tonarten sehr bedeutungsvoll: die Abmachungen über Pamina erfolgen in Cmoll, der Entschluß zum Überfall auf die Priester dagegen in Asdur und Fmoll, wobei sich zugleich eine wilde Erregung der Stimmen bemächtigt. Indessen steuert die ganze Modulationsbewegung schließlich mit unheimlicher Sicherheit wieder auf die Tonart Cmoll zurück, in der nunmehr als höchste Steigerung die finster-majestätische Huldigung „Dir, große Königin der Nacht" ertönt. Rhythmisch aufs schärfste deklamiert, melodisch an den Ton c′ gebannt, nur auf die Akkorde der Klarinetten und Fagotte gestützt, denen das oben angeführte Streichermotiv folgt, durchläuft sie nacheinander die Unterdominantharmonien auf As und F und kadenziert dann sehr schwer nach Cmoll. Wie in Nr. 12 begleitet auch hier ein verminderter Septakkord das Versinken der feindlichen Mächte unter Donner und Blitz. Dem gewaltigen Unisono folgt aber hier noch ein zweites, das den Fmoll-Akkord herabstürzt, schließlich sogar noch dessen alterierten Akkordton des (statt c) berührt[2] und in der Dominantharmonie auf h wie in einem gähnenden Abgrund verschwindet. Die folgende Verwandlungsmusik braucht man nur mit den entsprechenden Sätzen der späteren Oper zu vergleichen, um sich des ganzen Wandels der Anschauungen

[1] Vgl. im 1. Finale Taminos: „Ihr holden Kleinen sagt mir an" usw. und im zweiten seine Worte: „Ich wage froh den kühnen Lauf." [2] Die Stelle ist ein gutes Beispiel für die Theorie von E. Kurth, Romantische Harmonik, Leipzig 1920, S. 133 f.

bewußt zu werden. Nicht der Übergang, sondern der Gegensatz von Nacht und Licht ist es, der den klassischen Meister fesselt. Und doch deutet das bloße Dasein dieser kurzen Verwandlungsmusik auf die romantische Zeit voraus, sonst hätte Mozart, wie dies ja in der älteren Oper das Gewöhnliche war, die Szene mit einem Ritornell abschließen und dann von neuem beginnen können. Auch das Malerische fehlt nicht: die ersten vier Takte klingen wie die Schläge eines abziehenden Gewitters[1]. Das eigentliche Geschehen bis zum Eintritt des Chores spielt sich aber auf dem Gebiete der Harmonik ab. Zunächst wirft Mozart mit bekannter Energie vermittelst der spannenden chromatischen Baßführung H–C–H–B–A den Hebel nach der Dominante von B dur herum, und zugleich weitet sich die bisher unstet flackernde Melodik zu größerer Zielstrebigkeit[2], so daß sich der Abgrund allmählich zu schließen scheint, aber das B dur, worin die bekannten punktierten drei Schläge der Eingeweihten in voller Energie erscheinen, treibt in dem machtvoll ausschreitenden Rezitativ des Sarastro dominantisch weiter nach Es dur und mündet schließlich über dessen Unterdominante As in dem ersten Andantetakt in Mozarts Triumphkadenz[3] aus, die hier mit der höchsten Würde die Wandlung beschließt. Der Chor läßt nunmehr in feierlichem Es dur dieselbe Weise ertönen, die wir vor dem figurierten Choral in trübem C moll von den Instrumenten vernahmen; von mächtiger Wirkung ist dabei der Nachhall in den Bläsern. Ins Mystische senkt sich der Gebetston bei dem kleinen polyphonen Ansatz „Ihr dranget durch die Nacht" herab, dessen melodische Linie sich dann in dem dreifachen „Dank" fortsetzt; zugleich stellt sich hier in den Geigen eine flimmernde Figur ein, die, in letzter Linie in Händel und Gluck wurzelnd, in der romantischen Oper zahlreiche Spuren hinterlassen hat[4]. Das folgende Allegro schließt sich mit seinem festlichen Reigenton in Chorsatz, Orchesterführung und Begleitfigur älteren Überlieferungen an[5]. Persönlicher wird der Ton erst von dem großen Crescendo „und krönet zum Lohn" ab; namentlich aus

[1] Die Sextakkordmelodik klingt an die drohende Stelle im F dur-Andante an („Hier sind die Schreckenspforten"). [2] Man beachte dabei aber die zaghafte Führung im einzelnen, sowohl bei dem zackigen Anstieg von a–es''' als bei dem zögernden Synkopenabstieg von es'''–d''. [3] S. o. S. 796. [4] Die bekanntesten in Wagners Tannhäuser. Vgl. auch I 165. [5] Charakteristisch ist aber auch hier der alte Baß in T. 5 ff. Es D C G As B Es, der versteckt z. B. auch dem Priestermarsch zugrunde liegt.

der folgenden piano-Stelle („Die Schönheit und Weisheit mit ewiger Kron'") strahlt uns noch einmal Mozarts Auge entgegen[1].

Von jeher ist der deutsche Charakter der Zauberflöte rühmend hervorgehoben worden. Nicht als hätte er dem Figaro und Don Giovanni gefehlt, von der Entführung ganz zu geschweigen. Deutsch war an jenen beiden italienischen Opern vor allem gewesen, daß die Charaktere nicht von Anfang an schablonenmäßig feststanden, wie bei den Romanen, sondern individuelle Geschöpfe des Künstlers waren. Ihr Mißerfolg in Italien beweist deutlich, daß dieser grundlegende Unterschied stärker empfunden wurde, als die durch Stoffe, Sprache und Formenschatz gegebene Verwandtschaft. Die Entführung bekannte sich andrerseits zwar offen zum deutschen Singspiel, nahm aber dabei unbewußt noch so manchen französischen Zug mit auf. In der Zauberflöte dagegen erfüllte sich Mozarts alte Sehnsucht nach einer deutschen Opernkunst völlig. Auch sie war zwar nur ein Singspiel und keine durchkomponierte Oper, aber diese Form genügte ihm, wie gezeigt wurde[2], vollkommen zur Entfaltung seiner eigentümlichen Art von dramatischer Kunst.

Natürlich war die deutsche Sprache von entscheidendem Einfluß auf die Musik. Schikaneder wußte nichts von der zierlichen Verskunst der Italiener mit ihren Bildern und Redeblumen, die auch die Komponisten immer wieder zur Malerei im Kleinen veranlaßt hatten. Auch die Musik ist mit dergleichen am sparsamsten von allen Mozartschen Opern; wo sie einmal einen einzelnen Begriff des Textes heraushebt, handelt es sich nicht um äußere Malerei, sondern um eine tiefere Symbolik. Um so stärker bemüht sie sich, den Wortausdruck gefühlsmäßig auszuschöpfen. Die Gesänge des Liebespaares und Sarastros sind wahre Musterbeispiele dafür[3]. Schikaneder gab seinem Komponisten nur die allerprimitivsten volkstümlichen Versmaße an die Hand[4]; um so erstaunlicher ist der Reichtum an rhythmischen Bildungen, die dieser dem einförmigen Boden zu entlocken verstand. Seine Deklamation schließt sich aufs engste dem Wort- und Satzakzent an, doch macht er daraus kein so strenges Gesetz wie Gluck. Auch hier geht

---

[1] Die Melodie trafen wir auch sonst in der Zauberflöte an, s. o. S. 822, in Moll S. 806. [2] I 943. [3] Vgl. Bulthaupt, Dramaturgie der Oper I 252 f.
[4] Zwei Drittel aller Stücke (14) sind rein jambisch und nur zwei (13, 17) rein trochäisch. In den beiden Finales wechseln beide Maße ab. Weit seltener und nur episodisch erscheinen daktylisch-anapästische, wie z. B. gleich in der Introduktion.

die logisch ordnende Tätigkeit mit der musikalisch-schöpferischen stets Hand in Hand. Der schwunglose Ausdruck gerade dieses Textes beweist ganz deutlich, daß es Mozart in letzter Linie doch nicht darauf ankam, seinem Dichter sklavische Heeresfolge zu leisten, sondern sein Werk aus dem Geiste der Musik heraus neu zu schaffen. Es ist ein großer Unterschied, wenn er einmal nicht ganz „korrekt" deklamiert, und wenn das z. B. Weber tut. Bei diesem sind derartige Stellen stets ein Beweis dafür, daß das Erlebnis des Musikers sich mit dem des Dichters nicht völlig deckt, und daß der Gefühlsgehalt der Situation nicht restlos erfaßt ist. Bei Mozart dagegen sieht das Auge des Musikers in solchen Fällen stets schärfer als das des Dichters, so daß man deutlich den Eindruck hat: um so schlimmer für Schikaneder.

Deutsch ist ferner der ganze Stil mit Ausnahme der bewußt italienisierenden Partie der Königin. Von den verschiedenen Bestandteilen, aus denen das Gewand dieser Oper so genial zusammengewoben ist, sind die beiden schärfsten Gegensätze, die volkstümlichen Gesänge und der figurierte Choral, auf deutschem Boden gewachsen, und auch die Neigung zum Kontrapunkt ist altes Wiener Erbe. Die über die niedere Volkslyrik hinausgehenden Gesänge, vor allem des Liebespaares und Sarastros, stehen zwar auf dem Boden der aus deutschem und italienischem Gut gemischten empfindungsvollen Wiener Ariette, haben aber durch ihre Verquickung mit dem veredelten deutschen Volkston einen so starken Zusatz deutschen Blutes erhalten, daß dadurch der nationale Charakter ein für allemal festgestellt ist; das Italienische geht hier nur noch wie eine wärmende Nebenströmung[1] mit.

Deutsch ist endlich vor allem die Mischung herzlicher Lebensfreude und tiefer Sehnsucht, die das Werk durchzieht. Diese Musik verklärt mit ihren Sonnenstrahlen das Einfachste und Harmloseste und hebt sich im nächsten Augenblick zu den höchsten Höhen mystischer Weisheit empor. Der Dichter mochte sich von der „Aktualität" der freimaurerischen Einkleidung einen besonderen Erfolg versprechen, und auch Mozart ließ sie sich als überzeugter Maurer gerne gefallen und knüpfte da und dort in seiner Musik an die maurerischen Riten und Symbole an. Aber die Hauptsache an diesem dem Guten, Wahren und Schönen

[1] Diese Meisterschaft in der Zusammenfassung der verschiedensten Stilarten war es, die Beethoven an der Zauberflöte besonders bewunderte; Schindler, Biographie II 164 f., 322. Er erklärte sie daraufhin für das allergrößte deutsche Opernwerk. Vgl. auch Seyfried, Beethovens Studien im Generalbaß, Anh. S. 21.

geweihten Geheimbund war ihm doch die allem Zeitlichen entrückte ewige Lehre. Man darf ihm dabei auch keine irgendwie werbende oder belehrende Absicht unterlegen. Was er geben will, ist nur sein persönliches Erlebnis, in diesem Falle das jedem Genius eingeborene Suchen nach dem Wunder im eigenen Leben. Diese echt deutsche Sehnsucht nach unmittelbarer Anschauung des Übersinnlichen hat ihn aber nicht wie die späteren Romantiker in die Zwischenreiche der Dämmerung und der Nacht hinabgeführt, sondern er suchte und fand jenes Wunder als klassischer Künstler in der lichten Welt des Tages. Die Geister der Nacht beschwört er nur herauf, um sich desto inbrünstiger dem Lichte zuzuwenden. Das Wunderbare gilt ihm nur als Symbol, das er, wie z. B. bei der Feuer- und Wasserprobe, der äußeren Darstellung überläßt, während seine Musik allein auf das für ihn Wichtigste, das hinter jenem Symbol versteckte Geheimnis, eingeht. Die ganze Musik der Zauberflöte enthält keine solche Schreckensszene wie die Geistererscheinung im Don Giovanni, soviel Gelegenheit dazu auch vorhanden gewesen wäre. Dafür ist der steinerne Gast aber auch eine Wundererscheinung von Grausen erregender Wirklichkeit, die als selbständige Macht in das Drama eingreift, und kein bloßes Symbol.

Daß die Ausgestaltung der Gesamtidee und die damit verbundene Symbolik auch die dramatische Charakteristik der einzelnen Personen bestimmt hat, wurde bereits bemerkt. Sie wandeln alle wie hinter einem leichten Schleier, der die scharfen Umrisse ihrer Charaktere verschwimmen läßt und sie mehr zu Typen als zu vollen, lebendigen Persönlichkeiten im Sinne der italienischen Opern macht. Das beweist nur die Einheit und Stärke von Mozarts künstlerischem Erleben, die alle Seiten dieses Werkes gleichmäßig durchdringt[1].

Von dieser Einheit zeugt aber auch die ganze musikalische Gestaltung als solche. Es wurde mehrfach darauf hingewiesen, daß

[1] Vgl. D. Fr. Strauß, Lessings Nathan S. 77f.: „In Lessings Nathan vermißt man die stärker packenden Eindrücke eigentlich drastischer Stücke ebensowenig, als man bei den tiefen Friedensklängen von Mozarts Zauberflöte die mannigfaltige Charakteristik und die schäumende Leidenschaft in den Melodien seines Don Juan vermißt. In beiden Lieblingswerken, dem des Dichters wie dem des Tonsetzers, so verschiedenartig sie übrigens sein mögen, offenbart sich ein zur Klarheit und zum Frieden mit sich hindurchgedrungener, in sich vollendeter Geist, an den, weil er jede innere Trübung überwunden hat, auch keine Störung von außen mehr ernstlich heranreicht."

bestimmte Tonsymbole im Verlaufe der Oper wiederkehren, so vor allem der auf- und absteigende Dreiklang, die abwärts führende Linie der Bildnisarie u. a. m. Nur wäre es ganz verfehlt, wollte man darin eine Vorstufe der späteren Leitmotive erblicken[1]. Handelt es sich dabei doch um Bildungen allerursprünglichster Art, die dem letzten Grunde des musikalischen Geschehens überhaupt entstammen und die Schwelle des Bewußten kaum überschritten haben. Daher auch ihr primitiver und dehnbarer Charakter: sie sind Symbole ganz allgemeiner Stimmungen, die sich aus den Tiefen des Bewußtseins eben erst losgelöst haben. Die einen stehen diesem Grunde noch näher, andere verdichten sich schon zu individuelleren Gefühlsinhalten[2], keines aber tritt aus der Sphäre des rein musikalischen Geschehens in die des modernen Leitmotivs über. Natürlich ist ihre Verwendung demgemäß auch eine ganz andere als später. Ähnliches ließ sich beim Figaro[3] und Don Giovanni feststellen, die Zauberflöte aber übertrifft ihre Vorgängerinnen hierin bei weitem, ein sinnfälliger Beleg nicht allein für den einheitlichen künstlerischen Impuls, dem sie ihre Entstehung verdankt, sondern auch für die Tatsache, daß Mozart bei ihr der Gesamtton wichtiger war als das stärkere Herausheben der einzelnen Züge.

In denselben Zusammenhang gehört auch die häufige Wiederkehr bestimmter harmonischer und rhythmischer Züge und die Wahl der Tonarten, deren Symbolik Beethoven besonders bewunderte[4]. Sie ist gewiß auch in den älteren Opern kein Werk des Zufalls, tritt aber hier wiederum in den Dienst der Grundidee, so daß die Wiederkehr derselben Tonart stets ihre ganz besondere Bedeutung hat[5]. Endlich ist auch noch die Instrumentation zu nennen. Sie offenbart weder die Herbheit des Don Giovanni noch den sinnlichen Schmelz von Così fan tutte, sondern ist weicher und anschmiegsamer, in gewissem Sinne auch fortschrittlicher, was das enge Zu-

---

[1] Am nächsten kommt diesen die bewußte Wiederholung des früheren C moll-Themas im Schlußchor „Heil sei Euch Geweihten". [2] So z. B. das Klarinettenthema der Bildnisarie. [3] S. o. S. 299. [4] Schindler II 165. [5] Die Tonart des mystischen Grundgedankens ist Es dur, die der Priesterwelt F dur, die der feindlichen, lichtlosen Mächte C moll, während der heiteren Welt der komischen Personen G dur vorbehalten ist. Die Tonart des Schmerzes ist G moll. An den Höhepunkten treten die Vertreter der beiden feindlichen Mächte aus deren Sphäre in schärfere Tonarten über, wie die Königin nach D moll und Sarastro nach E dur.

sammengehen von Gesang und Orchester betrifft. Leicht und durchsichtig, wo es sich um rein menschliche Empfindungen handelt, entfaltet sie sofort ganz neue und fremdartige Klangwirkungen, sobald die Mystik in ihr Recht tritt. In den beiden hohen Terzetten besitzt die Oper zudem Klangquellen wie kaum eine andere, und gerade sie hat Mozart in einer seitdem nie wieder erreichten Weise auszunützen verstanden. Aber auch abgesehen davon treten in den mystischen Szenen Kombinationen von einer nicht allein für die damalige Zeit unerhört neuen Klangfarbe auf. Sie reichen in den mannigfachsten Abstufungen von ernster Wehmut bis zu leuchtendem Glanz, halten aber dabei stets den Grundton des Feierlichen und Erhabenen fest und bannen dadurch den Zuhörer an die dem Alltag entrückte Sphäre. Vor allem aber schlägt auch die Instrumentation durch gleiche oder verwandte Farben symbolische Brücken zu entfernten Szenen hinüber.

Alle diese Züge tragen dazu bei, der Zauberflöte bei aller stilistischen Mannigfaltigkeit eine Geschlossenheit und Reinheit zu verleihen, wie sie nur sehr wenigen Werken der musikdramatischen Literatur zu eigen sind[1].

Der Beifall, den die Oper fand, brachte in den Theatern auf der Wieden und in der Leopoldstadt zahlreiche Nachahmungen ans Licht.

Alles wird auf diesen Theatern gezaubert; so hat man z. B. die Zauberflöte, den Zauberring, den Zauberpfeil, den Zauberspiegel, die Zauberkrone und andere dergleichen elende Zaubereien mehr, bei deren Ansehen und Anhören sich einem das Inwendige umkehren möchte. Text und Musik tanzen ihren kläglichen Reihen nebeneinander — die Zauberflöte ausgenommen —, so daß man nicht weiß, ob der Dichter den Componiteur oder dieser jenen an Schmiererei habe übertreffen wollen. Dazu kommt noch, daß diese miserablen Produkte noch miserabler vorgestellt werden[2].

---

[1] Schön sagt Richard Wagner, Ges. Schr. I 162f.: „Der Deutsche kann die Erscheinung dieses Werkes gar nicht erschöpfend genug würdigen. Bis dahin hatte die deutsche Oper so gut wie gar nicht existiert: mit diesem Werke war sie erschaffen. — — Welcher göttliche Zauber weht vom populärsten Liede bis zum erhabensten Hymnus in diesem Werke! Welche Vielseitigkeit, welche Mannigfaltigkeit! Welche ungezwungene und zugleich edle Popularität in jeder Melodie, von der einfachsten zur gewaltigsten! In der Tat, das Genie tat hier fast einen zu großen Riesenschritt, denn, indem es die deutsche Oper erschuf, stellte es zugleich das vollendetste Meisterstück derselben hin, das unmöglich übertroffen, ja dessen Genre nicht einmal mehr erweitert und fortgesetzt werden konnte."

[2] Berl. Mus. Ztg. 1793, S. 142.

Namentlich Schikaneder hat seinen Erfolg auszunützen verstanden; seine sämtlichen späteren Opernbücher stehen unter dem Zeichen der Zauberflöte. Die erste war der Wohltätige Derwisch (Musik von Schack, Gerl u. a.) von 1792[1], die drei bedeutendsten sind: Der Spiegel von Arkadien von Süßmayer 1794, Babylons Pyramiden von Gallus (Mederitsch) und Winter 1797, und Das Labyrinth oder der Kampf mit den Elementen, der zweyte Teil der Zauberflöte, von Winter 1798[2].

Allerdings blieb der Erfolg der Zauberflöte zunächst auf Wien beschränkt, und Schikaneder konnte sich noch lange ungestört seines Zugstückes freuen. Erst am 24. Februar 1801 wurde sie auch im Kärntnertortheater mit neuen Dekorationen von Sacchetti gegeben[3]. Schikaneder war dabei gar nicht genannt, was einen derben literarischen Streit hervorrief[4]. Er selbst antwortete mit einer glänzend ausgestatteten Aufführung der Oper in seinem neuen Theater an der Wien[5], wobei er die mangelhafte Maschinerie des andern Theaters parodierte[6] und sich an dem Werke allerhand bedenkliche Abänderungen erlaubte[7]. Im November 1810 versuchte sich auch das Leopoldstädter Theater an der Zauberflöte[8], und

1 Vgl. Komorzynski S. 140 ff., wo man auch die übrigen findet. 2 1806 mit großem Prunk auch in Berlin gegeben, AMZ V 778, 794. Göthe-Zelter, Briefwechsel I 78. 3 AMZ III 484. Ztg. f. die elegante Welt 1801, Nr. 40, S. 315. 4 Mozart und Schikaneder, ein theatralisches Gespräch über die Aufführung der Zauberflöte im Stadttheater, in Knittelversen von **. Wien 1801 (Ztg. f. d. eleg. Welt 1801, Nr. 41, S. 326 f.). Mozarts Traum nach Anhörung seiner Oper „Die Zauberflöte" im Stadttheater. Jupitern und Schikanedern erzählt im Olymp in Knittelversen von F. H. v. TZ. Wien 1801. 5 Er empfahl sie als Papageno mit den Worten:

Der Papageno ist zwar da,
doch singt er noch nicht hopsasa;
nach eurem Urtheil bloß allein
wird er sich seines Sieges freun.
Versprochen hab ich zwar schon lang
der Zauberflöte Sang und Klang,
doch Maler, Schneider, Maschinist
erheischten diese lange Frist.

6 Treitschke, Orpheus S. 248. AMZ III 484. 7 Jupiter, Mozart und Schikaneder nach der ersten Vorstellung der Zauberflöte im neuen Theater an der Wien, Wien 1802. 8 AMZ XII 1057.

1812 entspann sich zwischen den Bühnen am Kärntnertor und an der Wien ein förmlicher Wettstreit um die glänzendste Aufführung des Werkes[1].

Die erste Aufführung außerhalb Wiens fand am 25. Oktober 1792 in Prag statt, wo die Oper sich bald fest einbürgerte[2], am 16. April 1793 folgte Frankfurt a. M.[3], im Jahre 1794 (16. Januar) Weimar (in der öfter genannten Bearbeitung von Vulpius)[4] und vor allem Berlin (12. Mai) mit einer besonders glänzenden Ausstattung[5]. Dieser Berliner Erfolg entschied den Sieg der Oper auf der ganzen Linie und verhalf in Berlin selbst der deutschen Oper zum Übergewicht über die italienische[6]. Von jetzt ab eroberte sich die Zauberflöte nicht allein die stehenden Theater, so 1794 (19. Nov.) Hamburg[7] und 1795 (18. Dez.) Stuttgart[8], sondern wurde auch das Lieblingsstück aller Singspieltruppen (vgl. die Breslauer Aufführung am 25. Febr. 1795[9]). Ja, sie begann jetzt auch die italienischen Opern Mozarts in deutscher Übersetzung nach sich zu ziehen. So war es ihr vorbehalten, die geschichtliche Stellung Mozarts zu bestimmen: mit ihr hat er „als Deutscher gesiegt"[10]. Für die deutschen Opernverhältnisse jener ersten Zeit ist ungemein bezeichnend, daß sie in Braunschweig in französischer Übersetzung[11] und in Dresden 1794 als Flauto magico in italienischer Bearbeitung[12] gegeben wurde. Erst 1818 gelang es C. M. von

---

[1] AMZ XIV 558f. Treitschke, Orpheus S. 249 f. [2] Prochazka S. 193f. [3] Göthes Mutter schreibt darüber am 9. November 1793 (Schriften der Göthegesellschaft IV 28f.): „Neues gibts hir nichts als daß die Zauberflöte 18mahl ist gegeben worden und daß das Hauß immer gepropft voll war — kein Mensch will von sich sagen laßen — er hätte sie nicht gesehn — alle Handwercker — gärtner — ja gar die Sachsenhäußer — deren ihre Jungen die Affen und Löwen machen gehen hinein, so ein Specktackel hat mann hir noch nicht erlebt — das Hauß muß jedesmahl schon vor 4 uhr auf seyn — und mit alledem müßen immer einige hunderte wieder zurück die keinen Platz bekommen können — das hat Geld eingetragen! Der König hat vor die 3mahl als Er das letzte mahl hir war, und nur die einzige, kleine Loge von Willmer innehatte 100 Carolin bezahlt." S. 45 (6. Febr. 1794): „Vorige Woche ist die Zauberflöthe zum 24ten mahl bei voll gepropftem Hauße gegeben worden, und hat schon 22000 fl. eingetragen! Wie ist sie denn bey Euch executirt worden? machens eure Affen auch so brav, wie unsere Sachsenhäußer?" [4] Bode, die Tonkunst in Göthes Leben I 201. [5] Reichardt, Vertraute Briefe aus Paris I 163. [6] Schneider, Gesch. der Oper S. 63f. [7] Meyer, L. Schröder II 1 S. 115. [8] R. Krauß, Stuttgarter Hoftheater S. 102. [9] Schlesinger, Gesch. d. Breslauer Theaters S. 76. [10] Kretzschmar, Ges. Aufs. II 274. [11] AMZ VII 208. [12] AMZ I 341. Treitschke, Orpheus S. 250f.

Weber, das Werk in seiner deutschen Gestalt daselbst durchzusetzen[1].

Nicht minder groß als der musikalische war der dichterische Nachhall des Werkes. Er zeigt sich nicht allein bei Schikaneder selbst, sondern auch bei seinen Wiener Mitbewerbern, wie z. B. Hensler[2]. Wie sehr Mozart mit dieser Oper seiner Zeit aus der Seele gesungen hatte, zeigen die Worte Hermanns in Göthes Hermann und Dorothea:

Minchen saß am Klavier; es war der Vater zugegen,
hörte die Töchterchen singen, und war entzückt und in Laune.
Manches verstand ich nicht, was in den Liedern gesagt war;
aber ich hörte viel von Pamina, viel von Tamino,
und ich wollte doch auch nicht stumm sein! Sobald sie geendet,
fragt' ich dem Texte nach, und nach den beiden Personen.
Alle schwiegen darauf und lächelten; aber der Vater
sagte: nicht wahr, mein Freund, er kennt nur Adam und Eva?

Von Göthes Fortsetzung war bereits die Rede[3]; sie erschien 1802, und schon 1804 veröffentlichte Rochlitz „Liebhabereyen oder die neue Zauberflöte" und 1814 Costenoble seine „Zauberflöte". Auch Grillparzer, der das Werk schon als Kind kennen gelernt hatte, ist mit einem satirisch gemeinten zweiten Teil der Zauberflöte (1826) vertreten[4]. Deutliche Anspielungen auf die Oper finden sich in A. W. Schlegels Ehrenpforte und Tiecks Gestiefeltem Kater; im Phantasus schildert Tieck eine Schmierenaufführung, eine andere E. T. A. Hoffmann in den Leiden eines Theaterdirektors, als bürgerliches Rührstück. Der Einfluß der Zauberflöte zieht sich aber auch bis in die Dichtung hinein, und zwar von Göthes Löwenstuhl, dem Märchen von der schönen Lilie und dem zweiten Teil des Faust[5] an bis in Grillparzers „Der Traum ein Leben" und Raimunds Zauberstücke hinein.

Auch einen großen Teil des Auslandes hat sich die Oper erobert. Sie ist ins Holländische[6], Schwedische[7], Dänische[8] und Pol-

---

1 AMZ XX 839f., Cäcilia VIII 170.
2 Komorzynski S. 136ff., wo auf diese literarischen Nachwirkungen näher eingegangen wird. Hervorgehoben sei davon namentlich auch die Travestie des Wieners Meisl.
3 Vgl. dazu Junk, Göthes Fortsetzung der Mozartschen Zauberflöte, Forschungen zur neueren Literaturgeschichte Heft 12, und M. Morris, Göthestudien, 2. Aufl. 1902, Bd. 1, 310ff.
4 Auch das kleine Fragment L'hermite en prison (1826) spielt auf den Text an.
5 Auch in den letzten Worten des Theaterdirektors im Vorspiel auf dem Theater mag eine Anspielung auf Schikaneder stecken.
6 AMZ XIV 239.
7 AMZ XIV 593f. 804. 864.
8 AMZ XXXI 820.

nische[1] übersetzt worden. Daß sich Italien gegen diese „musica scellerata ohne alle Melodie" noch ablehnender verhielt als den übrigen Mozartschen Opern gegenüber, ist begreiflich. Einen Versuch machte man nur in Mailand am 15. April 1816 mit immerhin 38 Wiederholungen[2], und 1818 in Florenz, der aber ungünstig ausfiel[3].

In London wurde die Zauberflöte 1811 zuerst italienisch[4], 1837 in einer englischen Bearbeitung[5] und 1840 von einer deutschen Gesellschaft deutsch gegeben[6]. Sie gefiel auf der Bühne nur mäßig, dagegen erfreuten sich ihre einzelnen Musikstücke bald großer Beliebtheit[7].

Das tollste Kapitel in ihrer Geschichte bildet die Pariser Aufführung von 1801 durch Lachnith unter dem Titel Les mystères d'Isis[8]. Dieser geborene Böhme hatte die Geschmacklosigkeit, alles Wunderbare und Komische auszumerzen und z. B. Papageno in einen weisen Schäfer Namens Bochoris zu verwandeln. Pietätloser ist wohl noch nie mit einem Kunstwerk verfahren worden. Ganze Nummern (12, 17, 18, 19) blieben weg, dafür wurden Stücke aus andern Mozartschen Opern eingelegt, wie z. B. die Champagnerarie aus Don Giovanni und eine Arie aus Titus (beide zu Duetten verarbeitet!). Auch die Musikstücke selbst wurden durch Umstellung und Abänderung mißhandelt. So begann die Oper mit dem Schlußchor und Sarastros Rezitativ. Dann folgte, von sechs Priesterinnen gesungen, das Terzett Nr. 16, hierauf ein Chor aus Titus (15) und nun erst die ursprüngliche Introduktion. Monostatos' Arie fiel Papagena (Mona) zu, die erste Arie der Königin der Pamina, das Duett (7) wurde zum Terzett. Das war auch den Parisern zu arg[9], man sprach von misères d'ici und von der opération des dérangeur Lachnith[10]. Aber

---

1 AMZ XIV 327. 2 Cambiasi S. 306 f. 3 AMZ XXI 42. Ein Ballet Il flauto magico von A. Tinti und Cocchi erscheint 1809 in Parma, vgl. Ferrari S. 55. Ob es mit der Zauberflöte verwandt ist, ließ sich nicht feststellen. 4 Pohl, Mozart und Haydn in London S. 147. 5 Hogarth, Mem. of the opera II 193. 6 AMZ XLII 736. XLIV 610. 7 AMZ III 135. 8 Vgl. AMZ IV 69 f. Wilder S. 298. 9 AMZ IV 47. Deutsche Proteste bei Reichardt, Vertr. Briefe aus Paris I 162 f. 457 f. Solger, Nachgel. Schriften I 69 f. Engel, Journal de Paris 1801, Nr. 346. Schlegel, Europa II 1, 178. Dagegen verteidigte Cramer die Bearbeitung, Anecd. sur Mozart p. 18 f., vgl. Ztg. f. d. eleg. Welt 1801 Nr. 101. 10 Castil-Blaze, L'acad. impér. de mus. II 86.

trotz allen Einsprüchen hatte dieser den französischen Geschmack nach einer anderen Seite hin ausgezeichnet getroffen. Denn allgemein lobte man die glänzenden Ballette und Dekorationen, überhaupt die ganze äußere Ausstattung und die treffliche Aufführung durch Orchester und Chor, und so erlebte dieses Zerrbild bis 1827 volle 130 Aufführungen[1]. Erst am 21. Febr. 1865 ging das Werk in seiner Urgestalt, bearbeitet von Nuitter und Beaumont, auf dem Théatre lyrique in Szene und hatte einen glänzenden Erfolg[2].

1 AMZ XX 858, XXXIII 82f., 142f. Doch fand 1829 eine deutsche Aufführung der Zauberflöte großen Beifall, AMZ XXXI 466. Vgl. den Bericht C. Jul. Webers in seinen Pariser Reisebriefen von 1806 (27. April) in MM I 20f.

2 Blaze de Bury, Revue des Deux mondes 1865, LVI 412f.

Krankheit und Tod

Nach der Aufführung der Zauberflöte machte sich Mozart mit allem Eifer an die Vollendung seines Requiems[1]. Konstanze war am 7. Oktober 1791 mit ihrer Schwester Sophie wieder für kurze Zeit nach Baden gegangen. „Hätte ich nichts zu thun", schreibt er ihr am 8.[2], „so würde ich gleich auf die 8 Tage mit Dir hinausgegangen seyn; — ich habe aber daraus gar keine Bequemlichkeit zum arbeiten, und ich möchte gerne, soviel möglich, aller Verlegenheit ausweichen; nichts angenehmers als wenn man etwas ruhig leben kann, deswegen muß man fleißig seyn, und ich bin es gerne." Das ist die einzige Erwähnung der Arbeit in Mozarts letzten Briefen nach Baden, die sonst noch den ganzen, auf Konstanze gestimmten, teils scherzhaften, teils besorgten Ton offenbaren. Um so stärker beschäftigte ihn das Werk innerlich, ja er wollte sogar keine Schüler mehr annehmen, solange es nicht fertig sei[3]. Diese fieberhafte Hast hing bereits merklich mit seiner Krankheit zusammen, die wiederum nur der letzte Ausläufer einer seit Jahren durch mangelhafte Ernährung, rastloses Arbeiten und schwere Sorgen aller Art bewirkten Erschütterung seiner Gesundheit war. Schon in seiner Jugend hatte er mehrere schwere Krankheiten durchgemacht, die zumeist mit den Reisestrapazen zusammenhingen[4],

---

[1] Das Folgende nach den Berichten Konstanzes bei Niemetschek S. 34 ff. und Nissen S. 563 f. Damit stimmen die Nachrichten überein, die sie 1829 in Salzburg einer Engländerin gab (The Musical World 1837, Aug. u. Sept.; Hogarth, Mem. of the opera II 196 f.). Eine weitere authentische Quelle ist Sophie Haibls Brief vom 7. April 1827, im Auszug bei Nissen S. 573 f., vollständig bei Nohl, Mus. Skizzenbuch und Mozart n. d. Schilderung s. Zeitgen. S. 390 und neuestens MM I 21 ff. [2] B II 352. [3] So wies er eine ihm von Jos. v. Jacquin empfohlene Klavierspielerin ab, Mosel, Über die Orig.-Part. des Requiem S. 5. vgl. auch Stadler, Nachtr. S. 17. [4] I 41, 70, 119, 205.

und auch aus der früheren Wiener Zeit wissen wir durch Dr. Barisani von zwei solchen Fällen[1]. Zum Titus kam Mozart bereits als schwer leidender Mann nach Prag[2], und von da an nahm seine Kränklichkeit immer mehr zu. Schon während der Vollendung der Zauberflöte stellten sich Ohnmachtsanfälle ein und verdüsterten seine Stimmung zusehends. Das beweist ein merkwürdiger italienischer Brief an einen unbekannten Empfänger, vielleicht da Ponte in London, vom 7. Sept. 1791[3]:

Affmo Signore. Vorrei seguire il vostro consiglio, ma come riuscirvi? ho il capo frastornato, conto a forza e non posso levarmi dagli occhi l'immagine di questo incognito. Lo vedo di continuo, esso mi prega, mi sollecita, ed impaziente mi chiede il lavoro. Continuo perchè il comporre mi stanca meno del riposo. Altronde non ho più da tremere. Lo sento a quel che provo, che l'ora suona; sono in procinto di spirare; ho finito prima di aver goduto del mio talento. La vita era pur si bella, la carriera s'apriva sotto auspici tanto fortunati, ma non si può cangiar il proprio destino. Nessuno misura i propri giorni, bisogna rassegnarsi, sarà quel che piacerà alla providenza. Termino ecco il mio canto funebre, non devo lasciarlo imperfetto.

Seine Frau bot nach ihrer Rückkehr aus Baden alles auf, ihn von der Arbeit abzuhalten und auf bessere Gedanken zu bringen; er blieb zerstreut und schwermütig. Auf einem Ausflug in den Prater fing er an, mit ihr vom Tode zu sprechen und sagte mit Tränen im Auge, daß er das Requiem für sich schreibe. „Ich fühle mich zu sehr", fuhr er fort, „mit mir dauert es nicht mehr lange; gewiß man hat mir Gift gegeben — ich kann mich von diesem Gedanken nicht losmachen[4]." Dieser Ausspruch, der später zu einem ganz unbegründeten Verdacht gegen Salieri als Urheber der Vergiftung Anlaß gegeben hat[5], ist ein beredtes Zeugnis für Mozarts krankhaft über-

[1] I 1030. [2] S. o. S. 731. Vgl. auch S. 686 f. [3] Im Besitz von Mr. Goung in London, doch ist der jetzige Verbleib des Originals nicht mehr zu ermitteln. Abgedruckt B II 250. [4] Selbst Niemerschek bemerkt bei der Erwähnung von Mozarts frühem Tod: „wenn er ja nicht auch künstlich befördert war" (S. 44). Detouche erwähnt die Vergiftungsgeschichte gegenüber Sulp. Boisserée (I 292), auch Mar. Sessi glaubte daran (N. Berl. Mus. Ztg. 1860, S. 340). Selbst Konstanze sagt in einem Briefe an Reg.-Rat Ziegler in München (25. Aug. 1837) von ihrem Sohne, er wisse, daß er nicht wie sein Vater Neider zu befürchten habe, die ihm nach dem Leben trachteten. [5] Er sollte sich auf seinem Totenbette dessen selbst bezichtigt haben (AMZ XXVII 413). Das bestreitet Carpani (Biblioteca Italiana 1824) mit Nachdruck unter Hinweis auf die Aussagen von Salieris

reizten Gemütszustand. Aufs tiefste erschrocken versuchte Konstanze ihn mit allen Mitteln zu beruhigen; sie nahm ihm schließlich sogar die Partitur des Requiems weg und wandte sich an den Arzt Dr. Closset um Rat.

Wirklich besserte sich Mozarts Zustand, so daß er seine Freimaurerkantate[1] am 15. November vollenden und auch selbst dirigieren konnte. Er fühlte sich jetzt so erholt, daß er selbst den Gedanken an seine Vergiftung als eine Folge seines Unwohlseins bezeichnete, das aber jetzt gehoben sei. Auch das Requiem ließ er sich von Konstanze zurückgeben und schrieb daran weiter.

Allein die Besserung war nur von kurzer Dauer. Schon nach wenigen Tagen kehrte die trübe Stimmung mit den Vergiftungsgedanken wieder, seine Kräfte verfielen mehr und mehr, Hände und Füße schwollen an, und eine fast völlige Unbeweglichkeit trat ein, auf die später plötzliches Erbrechen folgte. Nach Joseph Deiners[2] Bericht kam er im November 1791 in die „silberne Schlange", elenden Aussehens und über sein Befinden klagend, und bestellte Deiner für den anderen Morgen, um Holz für den Winter einzukaufen. Den anderen Tag erfuhr dieser von der Magd, in der Nacht sei ihr Herr so krank geworden, daß sie den Doktor habe holen müssen. Deiner fand Mozart im Bette liegend; er begrüßte ihn mit den kaum hörbaren Worten:

Krankenwärtern Rosenberg und Porsche und auf ein ärztliches Zeugnis, wonach Mozart an Gehirnentzündung gestorben sei. Nach Moscheles (Autobiogr. Notizen, Leipzig 1874) hat Salieri selbst auf seinem Sterbebette das Gerücht als unwahr bezeichnet, ebenso tritt Neukomm, Berl. Allg. mus. Ztg. 1824, S. 172, energisch für Salieri ein. Nach Beethovens Konversationsheften erzählte Schindler dem Meister Anfang 1824: „Mit Salieri geht es wieder sehr schlecht. Er ist ganz zerrüttet. Er phantasiert stark, daß er an dem Tod Mozarts Schuld sey und ihn mit Gift vergeben habe. Das ist Wahrheit, denn er will dieß als solche beichten. — So ist es wahr wieder, daß Alles seinen Lohn erhält." Vgl. Kalischer Mk IV, H. 2, S. 119. Natürlich haben solche Phantasien eines Sterbenden gegenüber den sonstigen Nachrichten keine Beweiskraft. Salieris Freund, der Kapellmeister Schwanenberg in Braunschweig, meinte sofar zu dem Gerücht, Mozart sei dem Neide der Italiener zum Opfer gefallen: Pazzi! non ha fatto niente per meritar un tal onore (AMZ XXI 120. Sievers, Mozart und Süßmayr S. 3f.). Daumer (Aus der Mansarde IV 75f.) wollte endlich wissen, Mozart sei durch den Freimaurerorden vergiftet worden! Schließlich ist die Vergiftungslegende noch von Gustav Nicolai zum Gegenstand einer ziemlich traurigen Novelle gemacht worden („Der Musikfeind", Arabesken für Musikfreunde I, Leipzig 1825). [1] S. o. S. 78. [2] I 1026.

„Joseph, heute ist's nichts, wir haben heut zu tun mit Doktors und Apothekers[1].“ Am 28. November war der Zustand so bedenklich, daß Dr. Closset noch den Primararzt am allgemeinen Krankenhause, Dr. Sallaba, zu einer Beratung zuzog. Mozart blieb während der fünfzehn Tage, die er im Bette verbrachte, völlig bei Besinnung; er hatte den Tod beständig vor Augen und sah ihm gefaßt entgegen, aber nicht ohne Schmerz trennte er sich vom Leben. Erreichten ihn doch wenige Tage vor seinem Ende zwei Anträge, die ihn aller Not überhoben hätten: ein Teil des ungarischen Adels sicherte ihm eine Subskription von jährlich 1000 fl. zu, ein anderer, noch günstigerer Antrag kam aus Amsterdam[2], und nun sollte er selbst fort und die Seinen einer ungewissen Zukunft überlassen! Trotzdem verließ ihn seine Herzensgüte auch jetzt nicht: niemals verriet er die geringste Ungeduld. Nur ungern ließ er seinen geliebten Kanarienvogel zuerst ins Nebenzimmer und dann noch weiter weg bringen, weil er sein Schlagen nicht mehr vertrug.

Sophie Haibl erzählt:

Nun als Mozart erkrankte, machten wir beide ihm die Nachtleibel, welche er vorwärts anziehen konnte, weil er sich vermög Geschwulst nicht drehen konnte, und weil wir nicht wußten, wie schwer krank er sei, machten wir ihm auch einen wattirten Schlafrock — — daß, wenn er aufstehete, er gut versorgt sein möchte, und so besuchten wir ihn fleißig, er zeigte auch eine herzliche Freude an dem Schlafrock zu haben. Ich ging alle Tage in die Stadt ihn zu besuchen, und als ich einmal an einem Sonnabend hineinkam, sagte M. zu mir: „Nun, liebe Sophie, sagen Sie der Mama, daß es mir recht sehr gut gehet, und daß ich noch in der Octave zu ihrem Namensfeste [22. Nov.] kommen werde, ihr zu gratulieren.

Aufs lebhafteste verfolgte er den steigenden Beifall der Zauberflöte und war, mit der Uhr in der Hand, im Geiste bei der Aufführung: „jetzt ist der erste Akt aus — jetzt ist die Stelle: Dir, große Königin der Nacht“[3]. Noch am Tage vor seinem Tode sagte er zu Konstanze: „einmal möchte ich doch noch meine Zauberflöte hören“, und summte ganz leise vor sich hin: „der Vogelfänger bin ich ja“. Der gerade anwesende Kapellmeister Roser ging darauf zum Klavier und sang das Lied, zu Mozarts sichtlicher Freude[4]. Auch das Requiem be-

1 Wiener Morgenpost 1856, Nr. 28. Nohl, Mozart n. d. Schilderungen s. Zeitgen. S. 384 f. Prochazka S. 180 f. 2 Vgl. das spätere Gnadengesuch Konstanzes, Beil. I. 3 AMZ I 149. 4 Monatsschrift für Theater und Musik 1857, S. 446.

schäftigte ihn fortwährend. Jede Nummer ließ er nach ihrer Vollendung gleich singen und spielte, solange es ihm noch möglich war, die Begleitung auf dem Klavier. Am Tage vor seinem Tode, um 2 Uhr nachmittags, ließ er sich die Partitur aufs Bett bringen und übernahm selbst die Altstimme[1], während Schack wie gewöhnlich den Sopran, sein Schwager Hofer den Tenor und Gerl den Baß sang. Sie waren bei den ersten Takten des Lacrimosa, als Mozart im Gefühl, daß er es nicht vollenden werde, heftig zu weinen anfing und die Partitur beiseite legte[2].

Als Sophie Haibl gegen Abend erschien, wurde sie von Konstanze mit den verzweifelten Worten empfangen: „Gottlob, daß Du da bist, heute nacht ist er so schlecht gewesen, daß ich schon dachte, er erlebt diesen Tag nicht mehr; wenn er heute wieder so wird, so stirbt er die Nacht." Als sie zum Bette trat, rief Mozart ihr zu: „Ach gut, liebe Sophie, daß Sie da sind, Sie müssen heute nacht dableiben, Sie müssen mich sterben sehen." Sie suchte ihm, mühsam ihre Fassung bewahrend, diese Gedanken auszureden, er antwortete: „Ich habe ja schon den Totengeschmack auf der Zunge, und wer wird dann meiner liebsten Konstanze beistehen, wenn Sie nicht hier bleiben?" Sie bat, nur auf einen Augenblick zu ihrer Mutter gehen zu dürfen, um ihr Nachricht zu bringen. Auf Konstanzes Wunsch sprach sie unterwegs bei den Geistlichen von St. Peter vor und bat, es möge einer wie von ungefähr zu Mozart kommen. Sie hatte große Mühe, „einen solchen geistlichen Unmenschen" zum Kommen zu bewegen. Vielleicht schreckte sie Mozarts Freimaurertum ab, vielleicht ein anderer Grund; gekommen scheint einer von ihnen schließlich aber doch noch zu sein[3]. Bei ihrer Rückkehr fand Sophie Haibl den Schwager in eifriger Unterhaltung mit Süßmayer über das Requiem, wobei er mit feuchtem Auge sagte: „Habe ich es nicht gesagt, daß ich dies Requiem für mich schreibe?" Er war seines nahen Todes so sicher, daß er seiner Frau auftrug, sie sollte, ehe sonst etwas verlautete, Albrechtsberger von seinem Tode benachrichtigen, denn ihm gehöre vor Gott und der Welt seine Stelle an der Stephanskirche[4].

[1] Mozart hatte eine zarte Tenorstimme. Nur wenn er beim Dirigieren lebhaft wurde, sprach er kräftig und laut (Hogarth, Mem. of the opera II 198). [2] Nach Schacks Mitteilung, AMZ XXIX 520 f. Nissen, Nachtr. S. 169. [3] Vgl. Kreitmaier, Mozart S. 111, wo diese grobe Pflichtverletzung auf die Erziehung der Geistlichen in den josephinischen Seminarien zurückgeführt wird. [4] S. I 1005.

Spät abends schickte man noch zum Arzt und fand ihn nach langem Suchen im Theater; er erbot sich, nach Schluß der Vorstellung zu kommen. Insgeheim verständigte er Süßmayer von der Hoffnungslosigkeit der Lage und verordnete noch kalte Umschläge um den Kopf, die den Sterbenden so erschütterten, daß er das Bewußtsein verlor. Von jetzt ab lag er in wirren Phantasien da, anscheinend immer noch mit dem Requiem beschäftigt; er blies die Backen auf und suchte mit dem Munde die Pauken nachzuahmen. Gegen Mitternacht richtete er sich auf und blickte starr ins Leere, dann neigte er sein Haupt gegen die Wand und schien einzuschlummern. 55 Minuten nach Mitternacht[1] trat am 5. Dezember der Tod ein[2].

Gleich darauf erschien Graf Deym[3] und nahm die Totenmaske ab[4]; am frühen Morgen wurde Deiner gerufen, „um den Herren anzuziehen". Die Leiche wurde mit einem Toten-Bruderschaftsgewande von schwarzem Tuche bekleidet auf eine Bahre gelegt, ins Arbeitszimmer gebracht und in der Nähe des Klaviers aufgestellt; dort fand sich tagsüber eine Schar Leidtragender ein, um den Künstler noch einmal zu sehen. Die Wiener Zeitung sagte[5]:

In der Nacht vom 4. zum 5. d. M. verstarb allhier der k. k. Hofkompositor Wolfgang Mozart. Von seiner Kindheit an durch das seltenste musikalische Talent schon in ganz Europa bekannt, hatte er durch die glücklichste Entwickelung seiner ausgezeichneten Naturgaben und durch die beharrlichste Verwendung die Stufe der größten Meister erstiegen; davon zeugen seine allgemein beliebten und bewunderten Werke, und diese geben das Maaß des unersetzlichen Verlustes, den die edle Tonkunst durch seinen Tod erleidet.

Ein Brief aus Prag vom 12. Dez. 1791 berichtete[6]:

Mozart ist — todt. Er kam von Prag kränklich heim, siechte seitdem immer; man hielt ihn für wassersüchtig und er starb zu Wien Ende voriger

---

[1] Diese genaue Zeitangabe verdanken wir Marianne, Notteb. S. 109. Vgl. Journal d. Luxus u. d. Moden 1808, II 803. [2] Der Totenschein nennt Mozarts Krankheit ein „hitziges Frieselfieber". Die Ärzte waren sich über ihre Natur nicht einig (Niemetschek S. 37). Die Diagnose auf Gehirnhautentzündung (s. o.) hat wenig für sich, da Mozart bis auf die letzten wenigen Stunden bei Besinnung blieb. Dr. Güldner vermutete 1824 (bei Carpani) ein damals epidemisches „rheumatisches Entzündungsfieber", andere rieten auf Wassersucht (s. u.) oder auf Schwindsucht (Nissen S. 571), Dr. J. Barraud auf die Brightsche Nierenkrankheit, Schurig II 277. [3] S. o. S. 695. [4] Nissen S. 574, Anh. S. 181, Brief Konstanzes b. Notteb. S. 133. Diese Maske ist später verschollen. Konstanze soll einen Abguß davon zerbrochen haben. Nohl, Mozart n. d. Schilderungen s. Zeitgen. S. 392. Engl. S. 50. [5] 1791, Nr. 98. [6] Mus. Wochenbl. S. 94.

Woche. Weil sein Körper nach dem Tode schwoll, glaubte man gar, daß er vergiftet worden. Eine seiner letzten Arbeiten soll eine Todtenmesse gewesen sein, die man bei seinen Exequien aufgeführt hat. Nun er todt ist, werden wohl die Wiener erst wissen, was sie an ihm verloren haben[1]. Im Leben hatte er immer viel mit der Kabale zu thun, die er indessen wohl zuweilen durch sein Wesen sans souci reizte. Weder sein Figaro, noch sein Don Juan machten in Wien Glück, doch desto mehr in Prag. Friede sei mit seiner Asche!

Konstanze, die am Tage vorher so unwohl gewesen war, daß der Arzt auch ihr Arznei verordnete, brach nunmehr völlig zusammen und legte sich sogar in das Bett des Toten, um von derselben Krankheit ergriffen zu werden und ihm im Tode nachzufolgen. Sie blieb auch jetzt ihrer Natur getreu[2], und ebenso war es mit van Swieten. Er fand sich zwar alsbald im Trauerhause ein, suchte die Witwe zu trösten und veranlaßte sie, für ein paar Tage im Hause einer befreundeten Familie Wohnung zu nehmen. Zugleich gab er ihr aber den dringenden Rat, in Anbetracht der dürftigen Verhältnisse das Begräbnis doch ja so einfach wie nur möglich einzurichten. Es fand denn auch mit dem Kondukt dritter Klasse statt, der 8 fl. 36 kr. kostete, dazu kamen 3 fl. für den Leichenwagen. So lohnte dieser schwer reiche Mann und große Musikpapst dem Künstler alle die vielen Dienste, die er ihm fast zehn Jahre hindurch erwiesen hatte!

Am 6. Dezember nachmittags 3 Uhr wurde die Leiche bei St. Stephan in der Kreuzkapelle an der Nordseite, wo sich die Capistranskanzel befindet, eingesegnet. Es herrschte ein heftiges Regen- und Schneewetter; die wenigen Freunde, die sich zur Feier eingefunden hatten, unter ihnen van Swieten, Salieri, Süßmayer, Deiner, Roser, der Cellist Orsler[3], standen mit Regenschirmen um die Bahre, die dann durch die große Schulerstraße dem Friedhofe von St. Marx zugeführt wurde. Da das Wetter sich immer mehr verschlechterte, beschlossen die Leidtragenden, beim Stubentore umzukehren[4]; kein Freund stand am Grabe, als der Sarg hinabgesenkt wurde. Es

[1] Ein Wiener Tonsetzer — man riet auf Salieri — sagte nach Niemetschek S. 84: „Es ist zwar schade um ein so großes Genie, aber wohl uns, daß er tot ist; denn würde er länger gelebt haben, wahrlich! die Welt hätte uns kein Stück Brot mehr für unsere Kompositionen gegeben.“ [2] I 990ff. [3] Monatsschr. 1857, S. 446. Nottebohm S. 55. Sicher waren außerdem auch seine Schwäger Lange und Hofer, sowie Schack zugegen. Schikaneder fehlte nach Nissen S. 572; er soll aufs tiefste erschüttert ausgerufen haben: „Sein Geist verfolgt mich allenthalben, er steht immer vor meinen Augen.“ [4] Wiener Morgenpost 1856, Nr. 28.

war nach Swietens Rat ein Armengrab, das für gewöhnlich fünfzehn bis zwanzig Särge aufnahm und alle zehn Jahre neu besetzt wurde. So fand Mozart seine letzte Ruhestätte bei den Allerärmsten von Wien; kein Mal gab Kunde von dem Orte, wo er begraben wurde. Deiner fragte die Witwe, ob sie ihm nicht ein einfaches Kreuz setzen lassen wolle; sie antwortete, er bekomme sowieso eines, da sie der Meinung war, daß die Pfarre, wo die Einsegnung stattfinde, auch für ein Kreuz sorge. Als sie nach ihrer Genesung einige Zeit darauf mit Freunden den Kirchhof besuchte, empfing sie ein neuer Totengräber, der ihr das Grab ihres Mannes nicht mehr zu zeigen vermochte. Alles Suchen war vergebens, und auch später ist es trotz allen Anstrengungen nicht gelungen, Mozarts letzte Ruhestätte mit Sicherheit zu ermitteln[1]. Konstanzes Verhalten dabei ist gewiß nicht zu entschuldigen; es war ganz ihre Art, die Dinge gehen zu lassen, wie sie wollten; auch ihre charakteristischen Temperamentsausbrüche ändern daran nichts. So schrieb sie auf die Rückseite des Albumblattes von Dr. Barisani[2]:

Was Du einst auf diesem Blatte an Deinen Freund schriebst, eben

---

[1] Vgl. Journ. d. Luxus und der Moden 1808, II 801 f. Die ganze ältere Literatur über die Streitfrage bei Wurzbach S. 148 ff. Daraus sind besonders zu nennen die Forschungen von Al. Fuchs in Frz. Gräffers kleinen Memoiren 1845, I 227 f. (mit negativem Ergebnis). Eine trügerische Spur kam 1845 zum Vorschein (Illustr. Familienbuch 1852, II 117). Neues Material brachte Joh. Ritter v. Lucam, Die Grabesfrage Mozarts, Wien 1856. Durch Erkundigung bei zwei Musikern, die Mozart noch gekannt hatten, Freystädter (I 1008 u. o. S. 62, 65) und Scholl, ermittelte er, daß das Grab rechts vom Friedhofskreuz in der dritten oder vierten Reihe sich befunden habe. Dazu stimmt die Angabe des Totengräbers (Nissen S. 576), und amtliche Nachforschungen haben 1856 wahrscheinlich gemacht, daß es in der vierten Reihe rechts vom Kreuze in der Nähe eines Weidenstrauchs war (Wiener Blätter für Musik, Theater und Kunst 1859, Nr. 97 f.). Nach einer Dresdener Mitteilung (NZfM 1890, Nr. 52, S. 589) hätte der Totengräber, ein Verehrer Mozarts aus seiner Knabenzeit, das Grab sogleich in seinem Kalender vermerkt und zehn Jahre darauf beim Umgraben des Massengrabes den Schädel Mozarts an sich genommen, der dann von seinem Nachfolger übernommen worden sei. Dieser angebliche Schädel Mozarts ging 1842 an den Kupferstecher Jak. Hyrtl und dann an dessen Bruder, den bekannten Anatomen in Wien, über. Nach dessen Tode gelangte er in den Besitz des Salzburger Mozarteums, wo er sich noch befindet, vgl. Engl, MJB 1892 f., der den Schädel für echt hält. Indessen ist die Echtheit keineswegs sicher, vgl. Schafhäutl, Stuttgarter Neue Musikzeitung XI, 20. MBM Heft 22, S. 466. [2] I 1030 f. mit Mozarts Nachschrift. Konstanzes Worte im Faksimile bei Schurig II 333.

dieses schreibe nun ich tiefgebeugt an Dich, vielgeliebter Gatte! **mir** und ganz Europa unvergeßlicher **Mozart**! Auch Dir ist nun wohl, auf ewig wohl!

Um 1 Uhr nach Mitternacht vom 4. zum 5. Dezember deß Jahres verließ er in seinem 36. Jahre — o, nur Allzufrühe! — diese gute, aber undankbare Welt — o Gott! — Acht Jahre knüpfte uns das zärtlichste, hienieden unzertrennliche Band. O könnte bald auf ewig mit Dir verbunden seyn

Deine äußerst betrübte Gattin
Constance Mozart née Weber.

Wien, den 5ten Decem. 1791.

Die Lage der Mozartschen Familie nach seinem Tode war traurig[1]. An barem Geld fanden sich 60 fl. vor, wozu noch 133 fl. 20 Kr. rückständige Besoldung kamen; andere Ansprüche mußten von vornherein aufgegeben werden[2]. Der ganze Hausrat, mit Mozarts Kleidung und Bibliothek[3], wurde auf noch nicht 500 fl. geschätzt. Demgegenüber standen aber beträchtliche Schulden, nicht nur an Puchberg, der kein Wort darüber verlor und Konstanze bei der Ordnung des Nachlasses treulich zur Hand ging, sondern auch an Handwerker und Kaufleute aller Art, die bezahlt sein wollten[4] — im ganzen waren es 3000 fl. In dieser Lage beschloß Konstanze, die Großmut des Kaisers anzurufen. Dabei galt es zuerst einem verleumderischen Gerücht von Mozarts angeblichen Ausschweifungen entgegenzutreten, die ihn in eine Schuldenlast von 30000 fl. gestürzt hätten. Es handelte sich dabei besonders um eine Eifersuchtstragödie, die sich am 10. Dez. 1791 im Hause des Kanzlisten Franz **Hofdehmel**[5] abgespielt hatte, und mit der Mozarts Name in Verbindung gebracht wurde[6]. Konstanze erhielt diese Kunde von einer Schülerin Mozarts und zugleich den Rat, den erzürnten Kaiser in einer Audienz über die Haltlosigkeit jener Gerüchte aufzuklären. So übergab sie ihr Gesuch am 11. Dezember[7] dem Kaiser persönlich und wies darauf hin, daß ihr Gatte sich jene Ver-

---

[1] Die Nachlaßakten in der Deutschen Mus.-Ztg. 1861, S. 284f. [2] So 300 fl. an Franz **Gilowsky**, der im Juli 1787 als verschuldet entwichen zitiert wurde (Posttägl. Anzeig. 1787, Nr. 35), und 500 fl. an **Anton Stadler**. [3] Die vorhandenen Bücher und Musikalien wurden auf 23 fl. 41 kr. geschätzt. [4] Die Apothekerrechnung allein belief sich auf über 200 fl. [5] I 1025. [6] Vgl. darüber O. Jahn, Ges. Aufsätze über Musik, S. 230f., F. Bischoff MBM Okt. 1906, S. 306f. Auch Beethoven weigerte sich lange, vor Frau Hofdehmel zu spielen, weil sie „die Geschichte mit Mozart gehabt habe". Thayer-Riemann II 2², 150f. [7] S. Beilage.

leumdungen allein durch sein Talent zugezogen habe. Neider und Feinde hätten seine Schulden verzehnfacht, mit 3000 fl. könnte sie alle Forderungen befriedigen; auch seien diese Schulden nicht leichtsinnig gemacht, sondern eine Folge ihrer gedrückten Vermögenslage, sowie häufiger Krankheiten und Kindbetten gewesen. Leopold II. ließ sich umstimmen und forderte sie auf, ein Konzert zu geben, an dem er sich so großmütig beteiligte, daß sie ihre Schulden bezahlen konnte[1]. Ihr Pensionsgesuch aber wurde, da Leopold am 1. März 1792 starb, von seinem Nachfolger Franz II. auf die Fürsprache des Fürsten Starhemberg genehmigt. Sie erhielt 266 fl. 40 kr. jährlich[2].

[1] Es fand am 28. Dezember statt. [2] S. die Beilage.

Das Requiem

Die nächste Sorge der Witwe war das unvollendet gebliebene Requiem (K.-V. 626, S. XXVI. 1 nach J. Brahms' Revision)[1]. In der Besorgnis, der unbekannte Besteller könnte die Annahme des unfertigen Werkes verweigern und das bereits gezahlte Honorar zurückfordern, kam sie mit ihren Ratgebern auf den Gedanken, das Vorliegende ergänzen zu lassen und so den Besteller zu befriedigen. Zuerst wurde Jos. Eybler damit beauftragt[2]. Er begann auch

---

[1] Die ältere Literatur findet man in O. Jahns Aufsatz „Die Kontroverse über das Requiem" in der Beilage. Von neueren Arbeiten vgl. G. Pressel, der Klavierlehrer IV (1881) Nr. 18—22 und Engl, Festschr. zur Mozart-Zentenarfeier 1891, S. 73. Beide behandeln ein bei André befindliches, angeblich von Mozart herrührendes, vollständig instrumentiertes Manuskript des Domine Jesu und Hostias und schließen daraus auf die Existenz eines zweiten, vollständigen Originalkonzeptes von Mozart, das auch Süßmayer benutzt habe. Das steht aber mit Mozarts ganzer sonstiger Arbeitsweise im Widerspruch und verträgt sich nicht mit den Angaben Konstanzes und Stadlers, so daß es auf sich beruhen kann. Vgl. ferner André, Beiträge zur Geschichte des Requiems von W. A. Mozart 1829. Mosel, Über die Originalpartitur des Requiem, Wien 1839. Köchel, Rezensionen und Mitteilungen, Wien 1864. Analysen von A. Hahn, Mozarts Requiem, Bielefeld 1868. Kretzschmar, Führer II 1[4], 274ff. und Breitkopf & Härtels Musikbücher Nr. 512. Von sehr fruchtbarer stilkritischer Seite aus behandelt neuerdings die Frage R. Handke, Zur Lösung der Benediktusfrage in Mozarts Requiem, ZfM I 108ff. Wichtig ist endlich auch das phototypische Faksimile des Autographs, das A. Schnerich 1914 herausgab. [2] Vgl. dessen Bescheinigung: „Endesunterzeichneter bekennet hiemit, daß ihm die verwittwete Frau Konstanzie Mozart das von ihrem seligen Herrn Gemahl angefangene Seelenamt zu vollenden anvertraut; derselbe erkläret sich, es bis auf die Mitte der künftigen Fastenzeit zu enden und versichert zugleich, daß es weder abgeschrieben, noch in andere Hände als die der Frau Witwe gegeben werden soll. Wien den 21. Dez. 1791." Mozart hatte ihm

tion, in Mozarts Handschrift bis zum Confutatis die Instrumentation zu vervollständigen und führte das Lacrimosa um zwei Takte weiter[1], dann gab er die bedenkliche Arbeit auf. Nach ihm sollen sie noch verschiedene Musiker abgelehnt haben, bis sie schließlich an Süßmayer kam. Er war in der letzten Zeit Mozarts Schüler in der Komposition gewesen, hatte ihn schon beim Titus unterstützt[2] und dann auch die jeweils fertigen Stücke des Requiems mit ihm durchgenommen. Er war von dem Meister genau in den Gang des Werkes, namentlich was die Instrumentation anlangte, eingeweiht worden[3], so daß er bei Mozarts bekannter Arbeitsweise wohl ein Bild von dessen Absichten gewinnen konnte, soweit das überhaupt möglich war.

Der Tatbestand, den er vorfand, war folgender. In Mozarts Partitur lagen die beiden ersten Sätze, Requiem und Kyrie, vollständig fertig vor[4]. Vom Dies irae dagegen waren nach gewohnter Art nur die Singstimmen mit dem mitunter bezifferten Baß völlig ausgeschrieben, von den Instrumenten aber in den Vor- und Zwischenspielen und an sonstigen charakteristischen Stellen nur die Motive angedeutet, als Merkzeichen für die spätere Ausführung. Mit den Worten des Lacrimosa:

am 30. Mai 1790 folgendes Zeugnis ausgestellt: „Ich Endesgefertigter bescheinige hiermit, daß ich Vorzeiger dieses, Herrn Joseph Eybler, als einen würdigen Schüler seines berühmten Meisters Albrechtsberger, als einen gründlichen Componisten, sowohl in Kammer- als Kirchenstyl gleich geschickten, in der Setzkunst ganz erfahrnen, auch vollkommenen Orgel- und Klavierspieler, kurz als einen jungen Musiker befunden habe, wo es nur zu bedauern ist, daß seinesgleichen so selten ist." N. Berl. Mus. Ztg. 1858 S. 244. In einem Briefe an Konstanze, nach Spitta aus dem Herbst 1789, nach Deiters (J II⁴ 660) aus 1790, bemerkt Mozart: „Wir sind auf die Schwechat zu einem Amt und zu Mittage eingeladen." In Schwechat war Eyblers Vater Schullehrer und Regenschori. [1] Köchel, Rezensionen S. 753. [2] S. o. S. 711 f. [3] Die Witwe berichtete später an Stadler: „Als Mozart sich schwach fühlte, mußte Süßmayr öfter mit ihm und mir das was geschrieben war durchsingen, und so bekam er förmlichen Unterricht von Mozart. Und ich höre noch Mozart, wie oft er zu Süßmayr sagte: ‚Ei, da stehen die Ochsen wieder am Berge, das verstehst du noch lange nicht.'" Stadler, Nachtr. S. 40. Diese Äußerung war auch ihrer Schwester Sophie lebhaft im Gedächtnis geblieben. [4] Die beiden Sätze sind auf fünf Bogen des bei Mozart gewöhnlichen zwölfzeiligen italienischen Notenpapiers in Querformat geschrieben und wie gewöhnlich von 1 bis 10 foliiert, nicht paginiert; die drei letzten Seiten sind leer. Die Überschrift lautet Di me W. A. Mozart 1792; Mozart nahm also das Jahr der voraussichtlichen Vollendung vorweg.

qua resurget ex favilla
judicandus homo reus

hörte die Komposition überhaupt auf. Vom Offertorium lagen die beiden Sätze Domine Jesu Christe und Hostias im vollständigen Partiturentwurf in derselben Weise von Mozart beendigt vor. Sanctus, Benedictus und Agnus Dei fehlten dagegen vollständig.

Bei der Behandlung der Echtheitsfrage ist man nun von jeher fast ausschließlich von dem Befund dieser Originalpartitur ausgegangen. Es ist aber doch sehr die Frage, ob dem Bearbeiter nicht noch andere Quellen vorlagen, sei es, daß ihm Mozart noch manches vorspielte oder sonst mitteilte, zu dessen Niederschrift er dann nicht mehr kam, sei es in Form loser Skizzen. So fanden sich nach Konstanzes Mitteilung an Stadler[1] auf Mozarts Schreibpulte nach seinem Tode „einige wenige Zettelchen mit Musik" vor, die sie, ohne ihren Inhalt zu kennen, Süßmayer übergab. Auch jener Bericht Schacks von dem Vortrag des Requiems durch Mozart und seine Freunde setzt doch wohl das Vorhandensein ausgeschriebener Stimmen und eigentlich auch die Fertigstellung des Lacrimosa in Gesangsstimmen und Generalbaßstimme voraus[2]. Wird sich auch über alle diese Dinge wegen des Fehlens bestimmter äußerer Zeugnisse niemals ein völlig sicheres Ergebnis erzielen lassen, so wird doch von einer stilkritischen Untersuchung noch manches zu erwarten sein, und sei es auch nur die Erkenntnis, daß die bisherige Methode, die sich allein auf den Zustand der Originalpartitur und die Mitteilungen Süßmayers stützt, die Frage keinesfalls befriedigend zu lösen imstande ist.

Zunächst kopierte Süßmayer die vorliegende Handschrift Mozarts, „damit nicht zweierlei Handschriften ineinander wären"[3], und trug dann in seine Kopie die fehlende Instrumentation so ein, wie es seiner Meinung nach Mozarts Absichten am besten entsprach[4]. Den

[1] Verteid. S. 46. [2] Darauf macht mit Recht Deiters bei J II[4] 691 aufmerksam. [3] Konstanze an André, Cäcilia VI 202. [4] Von Mozarts Originalentwürfen erhielt die Blätter 11—32 (Dies irae bis einschließlich Confutatis) der Abt Stadler und überließ sie der Wiener Hofbibliothek, die übrigen (33—45, mit Lacrimosa, Domine und Hostias) erwarb Eybler und schenkte sie derselben Stelle. Eine genaue Kopie aller Blätter gab André 1829 unter dem Titel „Partitur des Dies irae usw." heraus und rekonstruierte außerdem, ein wunderlicher Einfall, einen ähnlichen Partiturentwurf des Requiem und Kyrie. Über die im Mozartschen Entwurf enthaltenen Versuche (sicher von Eyblers Hand), die Partitur auszufüllen vgl. Brahms im R. B. Eybler und Stadler hatten ihre Partituranteile

Schluß des Lacrimosa (von judicandus homo reus an), das Sanctus, Benedictus und Agnus Dei hat er nach seiner Angabe [1] „ganz neu verfertigt" und nur, „um dem Werk mehr Einförmigkeit zu geben, die Fuge des Kyrie bei dem Verse cum sanctis etc. wiederholt".

Das Ganze wurde, die beiden ersten Sätze in Mozarts Original, die übrigen in Süßmayers Handschrift, dem Besteller übergeben [2]. Tatsächlich war Süßmayers Handschrift der Mozartschen so ähnlich, daß nicht nur der Besteller, sondern auch verschiedene späteren Beurteiler glaubten, Mozarts Originalpartitur vor sich zu haben [3], bis Mozarts Witwe auf eine an sie gestellte Anfrage am 10. Febr. 1839 den Sachverhalt richtigstellte. Kleinere Abweichungen beider Handschriften waren schon vorher entdeckt worden; jetzt konnte kein Zweifel mehr darüber bestehen, daß Süßmayer die Partitur vom Dies irae an geschrieben hatte; sie hat auch eine mit Fol. 1 beginnende Foliierung erhalten, die mit dem Sanctus von neuem anfängt [4].

Konstanze lag viel daran, daß das Requiem zunächst als von Mozart vollendet gelte. So erklärte auch Rochlitz, der sich von ihr 1796 in Leipzig über die Entstehungsgeschichte Rats erholte, Mozart habe es noch vor seinem Tode vollendet [5]. Auf die Dauer ließ sich das Geheimnis allerdings nicht wahren. Als das Requiem 1792 nach einer von Konstanze zurückbehaltenen Kopie durch van Swieten im Jahnschen Saale in Wien aufgeführt wurde, wußten die Mitwirkenden bereits, was von Mozart und was von Süßmayer her-

---

von Konstanze erhalten, der sie Süßmayer zurückgegeben hatte, vgl. Konstanzes Brief vom 2. Juni 1802. [1] Vgl. darüber und zum Folgenden die Beilage: „Die Kontroverse über das Requiem". [2] Stadler, Verteidigung S. 17. Die Schwester des Grafen Walsegg, Gräfin Sternberg, verkaufte seinen musikalischen Nachlaß an den Verwalter Leitner; von diesem gelangte sie über den gräfl. Amtsschreiber Karl Haag an die Frau Katharina des Stuppacher Gerichtsdieners Adelpoller. Durch den Justizkommissar Novak zu Schottwien, den früheren gräfl. Walseggschen Verwalter, wurde Graf Moritz v. Dietrichstein, der Präfekt der k. k. Hofbibliothek, auf die Partitur hingewiesen und erwarb sie für 50 Dukaten für seine Bibliothek. [3] AMZ XLI 81. NZfM X 10. Cäcilia XX 279. [4] Die letzten sechs Takte des Tuba mirum (S. 27), über deren Herkunft Jahn (II² 695 f.) noch im Zweifel war, rühren in der Instrumentation nicht von Mozart, sondern von dritter Hand (Eybler oder Stadler?) her, die auch an einer anderen Stelle die Bratschenstimme besser als Süßmayer geführt hat, vgl. Brahms R. B. S. 56 und Deiters bei J II⁴ 670. [5] AMZ I 178. Cäcilia IV 288.

rührte[1]. Dasselbe war in München[2] und Prag der Fall, wo man bei der ersten Aufführung, die bald nach Mozarts Tode nach einer Wiener Abschrift geschah, die Sätze vom Sanctus an als Süßmayers Werk kannte[3]. Konstanze überreichte einzelne Kopien vornehmen Herren[4] und gestattete, daß auch andere sich Abschriften nahmen[5]. Auch J. A. Hiller schrieb sich die Partitur ab, mit dem Zusatz auf dem Titel: Opus summum viri summi und führte das Werk auf[6], ohne daß dabei die Rede davon gewesen wäre, daß es nicht ganz von Mozart sei. Konstanze wünschte nun aber das Requiem, das sehr bald das begehrteste Stück seiner Gattung wurde, auch zu ihrem Vorteil zu veröffentlichen und dachte, da der Besteller dies ausdrücklich untersagt hatte, bereits daran, ihn durch die Zeitung um seine Erlaubnis zu ersuchen, ein Gedanke, den sie freilich bald wieder aufgab[7]. Inzwischen teilten ihr Breitkopf & Härtel in Leipzig ihre Absicht mit, das Requiem nach mehreren in ihrem Besitz befindlichen Kopien herauszugeben und ersuchten sie behufs Herstellung eines gesicherten Textes um Mitteilung der ihrigen; sie willigte ein, da sie die Herausgabe doch nicht hindern konnte. Auf die durch jene Gerüchte ver-

[1] Stadler, Nachtr. S. 6, und Konstanzes Brief vom 17. Nov. 1799 bei Nohl, Mozart nach den Schilderungen usw. S. 331. [2] AMZ XXIX 520. [3] Cäcilia IV 308. Der Dresdener Sänger Mariottini kopierte sich, vermutlich nach einer Prager oder Wiener Abschrift, das Requiem, Kyrie und Dies irae und fügte hinzu: »L'offertorio, il Sanctus e l'Agnus Dei non gl'ho trascritti perchè non mi anno parso essere del valore del precedente, ne credo ingannarmi nel crederli opera di un' altra penna.« Cäcilia IV 301f., 310f. [4] Von Friedrich Wilhelm II. erhielt sie dafür 100 Dukaten, Cäcilia VI 211. [5] Häser erzählt, daß ein Thomaner Jost, ein guter Notenschreiber, für Mozarts Witwe bei ihrem Aufenthalt in Leipzig zweimal die Partitur kopierte. Cäcilia IV 297. [6] Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst I³ S. 17. [7] In einem Briefe an Härtel (10. Okt. 1799) teilt sie ihm ihren Entwurf zu einer solchen Aufforderung mit: „Da der edle Anonym, welcher dem sel. Mozart wenige Monate vor seinem Tode den Auftrag gab ein Requiem zu componiren, solches nach Verlauf von mehr als 7 Jahren noch nicht hat öffentlich bekannt werden lassen, so sieht die Wittwe dieses Verfahren mit Dankbarkeit für einen Beweis an, daß derselbe ihr noch einen etwaigen Vortheil von der Herausgabe gönnen wolle. Indeß hält sie es zu mehrerer Sicherheit für sich und als eine Folge der Empfindungen, die derselbe ihr eingeflößt hat, für ihre Pflicht, den edlen Mann in den Wiener, Hamburger und Frankfurter Zeitungen aufzufordern, ihr seine Gesinnungen innerhalb drei Monaten gefälligst zu erkennen zu geben, nach welcher Zeit sie es wagen wird, das Requiem in den sämmtlichen Werken ihres Verstorbenen herauszugeben."

anlaßte Anfrage, ob es mehr als ein Requiem von Mozart gebe, antwortete sie am 27. März 1799:

Was das Requiem betrifft, so habe ich freilich das berühmte, was er kurz vor seinem Tode geschrieben hat. Ich weiß nur von diesem einzigen Requiem, alle übrigen darf ich für unecht erklären[1]. Wie weit es von ihm selbst ist — es ist so bis nahe ans Ende — werde ich Ihnen sagen, wenn Sie es von mir erhalten. Folgende Bewandnis hat es damit. Als er seinen Tod vorhersah, sprach er mit Hrn. Süßmayr, jetzigem k. k. Kapellmeister, bat ihn, wenn er wirklich stürbe ohne es zu endigen, die erste Fuge, wie ohnehin gebräuchlich ist, im letzten Stück zu repetiren und sagte ihm ferner, wie er das Ende ausführen sollte, wovon aber die Hauptsache hie und da in Stimmen schon ausgeführt war. Und dieses ist denn auch durch Hrn. Süßmayr wirklich geschehen.

Später verwies sie die Verleger an Süßmayer selbst, und dieser gab nun in dem mehrfach erwähnten Briefe vom 8. Febr. 1800 Auskunft, wobei freilich von keinerlei Auftrag Mozarts die Rede ist — man sieht, Konstanze war es vor allem darum zu tun, das Werk möglichst als eine einheitliche Schöpfung Mozarts erscheinen zu lassen.

Als nun aber die Verleger die Veröffentlichung des Werkes „nach dem von Mozarts Wittwe hiezu mitgeteilten Manuskript" ankündigten[2], meldete sich auch Graf Walsegg, der bisher geschwiegen hatte, trotzdem er sich, wie bereits bemerkt, ganz in die Rolle des Komponisten des Requiems eingelebt hatte. Er schickte die ihm abgelieferte Partitur an seinen Anwalt Dr. Sortschau nach Wien und verlangte durch diesen von Konstanze Aufklärung und Entschädigung. In ihrem Namen führten Stadler und Nissen die Verhandlungen. Stadler berichtete über die Art der Vollendung des Werkes und über den Anteil Mozarts und Süßmayers, Sortschau übernahm es, diesen Bericht dem Grafen zu übermitteln[3]. Nach Konstanzes Brief an Härtel vom 30. Jan. 1800 verlangte der Graf die Rückerstattung von 50 Dukaten, würde sich aber, so meinte Konstanze, vielleicht auch mit einer Anzahl von Exemplaren begnügen. Nissen erreichte es schließlich „nach ernsten Beschwerden und Drohungen", daß sich der Graf mit den Abschriften mehrerer ungedruckter Werke Mozarts zu-

[1] So ist auch das ohne äußere und innere Beglaubigung seines Ursprungs bei Simrock in Bonn unter Mozarts Namen gedruckte »Requiem brevis« in D moll K.-V. 237 Anh. ohne Bedenken für unecht zu erklären. [2] AMZ I Int. Bl. S. 97 f. [3] Stadler, Verteidigung S. 14 f.

frieden gab[1] und sogar erlaubte, daß die Witwe die gedruckte Partitur mit der seinigen noch einmal genau vergleichen ließ[2].

Schon beim Ave verum sahen wir, wie weit sich Mozart seit 1780 von seinem früheren Kirchenmusikstil[3] entfernt hatte. Das Requiem offenbart die Kluft in ihrer ganzen Größe; es ist seinem Wesen und seinen geistigen Zielen nach ein völlig anderes Werk als noch die Emoll-Messe von 1783. Mozarts Verhältnis zur Religion hatte sich gründlich geändert. Nicht als hätten die Vorstellungen des katholischen Kultus ihre Macht über sein Gemüt verloren. Auch als Freimaurer ist er ein überzeugter Katholik geblieben. Aber freilich genügte ihm das Dogma als solches jetzt nicht mehr; er strebte darnach, sich die Heilswahrheiten seiner Kirche auch innerlich zu eigen zu machen. Schon als Knaben hatte ihm ein starker Hang zur Mystik innegewohnt, und dieser tritt in den letzten fünf Jahren seines Lebens immer stärker hervor. Namentlich der Gedanke an Tod und Jenseits beschäftigte jetzt seine Seele in steigendem Grade. Dem vordem so erdenfrohen Meister tat sich mehr und mehr eine Welt des Überirdischen auf, die ihn zunächst, im Don Giovanni, alle ihre Schauer fühlen ließ, ihm dann aber auch ihre läuternde und erhebende Macht offenbarte. Die Zauberflöte verkündigt sie als das höchste Ziel des menschlichen Strebens, das Requiem behandelt sie von der metaphysischen Seite, als die allem Zeitlichen entrückte Macht, die das menschliche Schuldgefühl und Erlösungsbedürfnis erweckt. Damit begegnet sich Mozart mit der kirchlichen Lehre vom Gericht und der Gnade Gottes. So laufen die Fäden unmittelbar von der Zauberflöte zum Requiem hinüber. Das zeigt sich schon in der Ver-

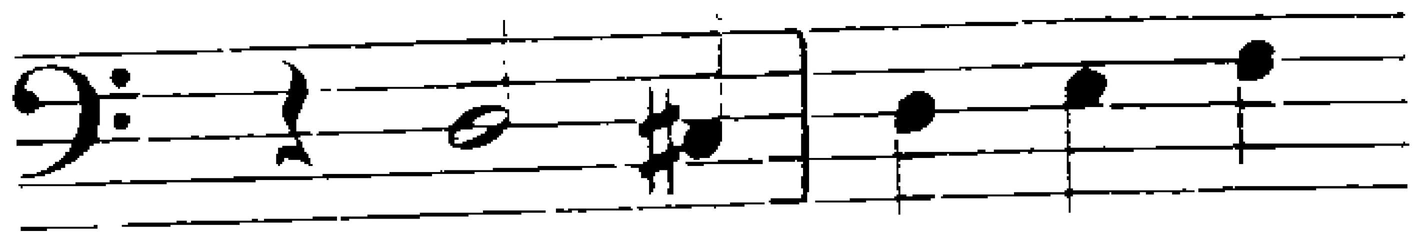
---

[1] Nissen, Nachtr. S. 169f. [2] Diese erneute Vergleichung ergab nur wenige Berichtigungen der 1800 bei Breitkopf & Härtel im Druck erschienenen Partitur, die Konstanze nachträglich brieflich am 6. und 10. August Härtel mitteilte, vgl. AMZ IV 30f. Das revidierte Exemplar liegt dem von André veröffentlichten Klavierauszuge und seiner Ausgabe der Partitur (1827) zugrunde. Hier ist der Anteil Mozarts und Süßmayers durch die Buchstaben M und S kenntlich gemacht. Der Vorbericht ist in der Cäcilia VI 200f. wieder abgedruckt. [3] Über seine allerfrühsten Werke vgl. jetzt W. Kurthen, ZfM III 194ff., 337ff., der sie eingehend behandelt, namentlich auch auf ihr Verhältnis zu Hasse, Eberlin und L. Mozart hin und sich damit um die Erkenntnis der geschichtlichen Grundlagen dieser Werke sehr verdient gemacht hat. Nur die von ihm angenommenen Einflüsse Glucks, Händels und der »tombeaux« der französischen Oper scheinen mir problematisch.

wandtschaft der äußeren Mittel. Die Verbindung von Bassetthörnern, Fagotten und Posaunen, gelegentlich auch von Trompeten und Pauken neben den Streichern, die schon in der Zauberflöte die Träger des mystisch Erhabenen gewesen waren, kehrt auch im Requiem wieder, nur sind durch das Fehlen der übrigen Holzbläser und der Hörner die Farben weit dunkler geworden, und auf der verschiedenen Kombination der genannten Instrumente allein beruht die orchestrale Charakteristik dieses Werkes. Aber auch die Hinwendung zum strengen Kirchenstil verbindet beide Werke. Sie tritt in der Oper in dem Choral der Geharnischten zutage und findet im Requiem ihre gesteigerte Fortsetzung. Diese durch Bach und Händel hindurchgegangene Kunst bestimmt recht eigentlich seinen Charakter im Gegensatz zu Mozarts früheren Kirchenwerken. Da ist keine Spur mehr von jenem Gemisch von kontrapunktischem und homophonem Stil, von liturgischen, arienhaften und instrumentalen Formen, keine Spur mehr auch von jener Breite und Redseligkeit, bei der das Geistige bisweilen von dem absolut Musikalischen überflutet wurde. Der streng kirchliche Charakter und in Verbindung damit die hohe Kunst, in die knappsten Formen den bedeutendsten Inhalt zu legen verleiht diesem Requiem sein eigentümliches Gepräge und kann uns ein Bild von der Kirchenmusik geben, die Mozart bei längerem Leben kraft seiner Stellung am Stephansdom der Welt noch geschenkt hätte. Er wäre der Erneuerer der Wiener Kirchenmusik aus dem Geiste der älteren norddeutschen Klassiker heraus geworden. Sein Requiem weist deutlich die Bahn dazu.

Schon der dem Kyrie vorangehende Introitus, das Gebet für die ewige Ruhe der Entschlafenen, stellt diesen strengen Ton unzweideutig fest.

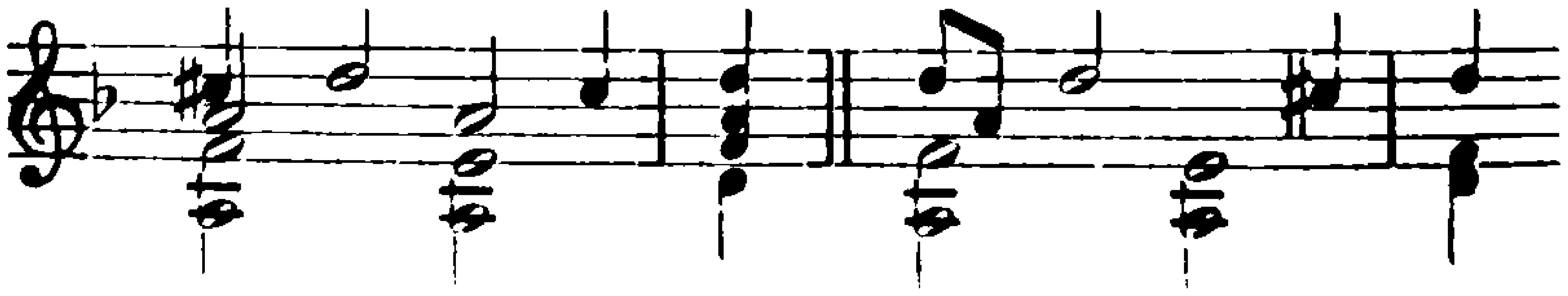
Die Tonart, in deren nächstem Kreis sich das ganze Requiem bewegt, ist das schicksalsschwere Dmoll[1]. Zu einer ganz einfachen Streicherbegleitung mit nachschlagenden Akkorden erklingt in Bassetthörnern und Fagotten das Requiem-Thema:



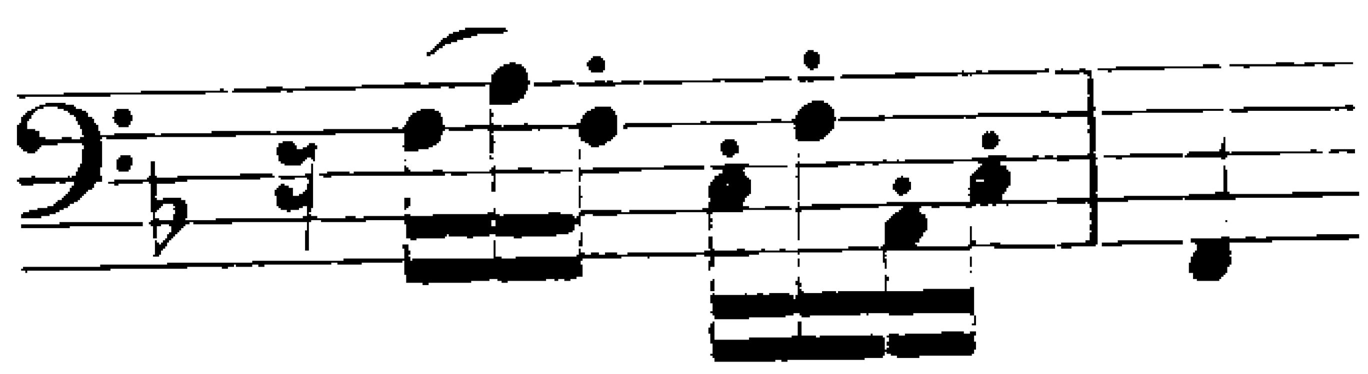
[1] Sie findet sich in der Messe K.-V. 65 (I 159), ferner in dem unvollendeten Kyrie K.-V. 90, dem Münchner Kyrie (K.-V. 341, s. I 798) und dem Misericordias (K.-V. 222, I 380), in dessen Beginn auch bereits unser Anfangsthema auftaucht.

eines der wichtigsten des ganzen Werkes, charakterisiert durch die Tonika mit dem unteren Leitton und dem stufenweisen Aufstieg nach der Terz, sowie durch das Eintreten auf dem schlechten Taktteil, so daß die erste halbe Note sofort eine herbe Vorhaltsdissonanz ergibt[1]. An und für sich ist es, gleich den meisten übrigen dieser Nummer, ein nichts weniger als „origineller" Gedanke[2], aber Mozart ist es auch nicht um einen subjektiven Gefühlserguß zu tun, sondern um die Ausprägung des streng liturgischen Charakters; es soll „das Weh der Trauer durch die von alters her erprobte und geheiligte Sprache der Kirche gelindert" werden[3]. Zunächst begnügt er sich mit der Anlehnung an den kirchlichen Stil im allgemeinen, um dann beim Te decet hymnus die Kirche selbst reden zu lassen. Die ganze Art der imitatorischen Einführung des Requiem-Themas durch die Bläser verrät deutlich den Einfluß Seb. Bachs[4]. Es ist ein echtes Vorspiel im Sinne des späteren Mozart, kein bloßes Ritornell alten Schlages. Die Grundstimmung wird zunächst in gefaßter Trauer angeschlagen, schwillt vom dritten Takt an merklich an (man beachte die unregelmäßigen Stimmeneinsätze und das Empordrängen der melodischen Linie), um dann resigniert wieder abzuflauen und nach der Dominante Amoll herabzusinken. Mit einem symmetrischen Rückgang nach der Tonika im Sinne der älteren Ritornelle gibt sich Mozart indessen gar nicht ab, sondern erzwingt ihn in aller Kürze mit vier erschütternden Akkorden der Posaunen, die hier schon wie die Stimme des Gerichts klingen und erst bei dessen Eintritt selbst wieder verwandt werden. Mit dem Forte-Einsatz des Chores kommt die Trauerstimmung der Gemeinde zu vollem Ausbruch. Der Nachhall jener Posaunenstöße zeigt sich vor allem in der schneidenden Synkopenfigur der Geigen, die sich wie eine musikalische Gebärde des Händeringens

[1] Es ist dieselbe, die in dieser Zeit öfter als Kontrapunkt erscheint, s. o. S. 771 f. [2] Kretzschmar, Führer II⁴ 277 erinnert an den Beginn von Händels Begräbnisanthem, s. Beilage. Vgl. dazu die Choralanfänge von „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut" und im Hugenottischen Psalter »Mon Dieu, preste moy l'oreille par ta bonté non pareille«. Douen, Clément Marot et le Psautier Huguenot, Paris 1878, I 650. [3] Kretzschmar a. a. O. [4] An eine noch ältere Kunst klingen in Mozarts Werk einige typische altertümliche Kadenzwendungen an, wie



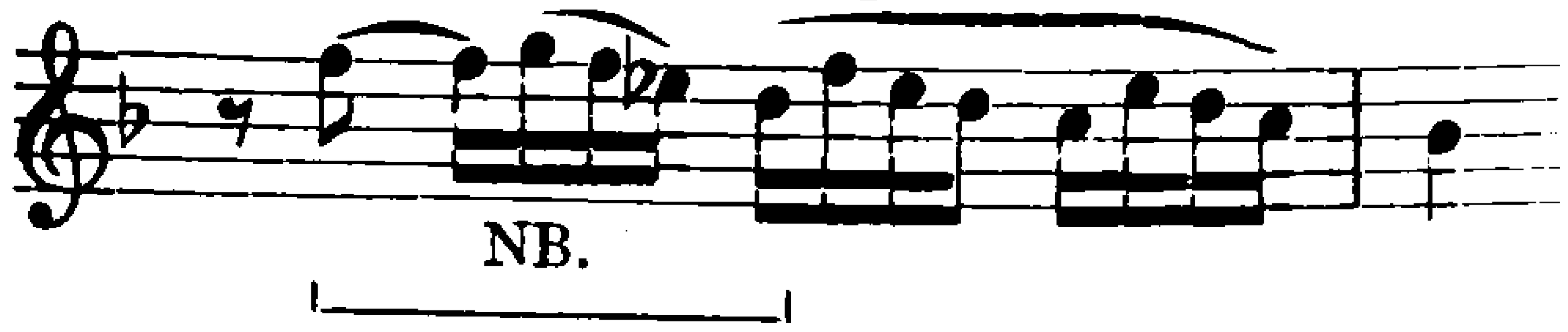
ausnimmt. Der Einsatz der vier Stimmen erfolgt vom Baß an aufwärts in Engführungen des Requiem-Themas; dann erscheint dieses nur noch einmal im Sopran mit höchster Eindringlichkeit, die durch den beschleunigten Rhythmus der Unterstimmen unterstützt wird. Vor dem letzten emphatischen Halbschluß auf A[1] schließen sich die Stimmen zu scharf deklamierender Homophonie zusammen. Dieselbe vielsagende Kürze ist auch dem ersten Zwischensatze et lux perpetua luceat eis zu eigen. Sein mit echt Mozartscher Energie eingeführtes F dur gemahnt an die verklärte Milde der in derselben Tonart stehenden Priestergesänge der Zauberflöte. Auch die jetzt im Gegensatz zu vorher in der Melodik scharf betonten Dreiklangsstufen weisen auf das veränderte Bild hin. Das Unisonomotiv der Streicher:



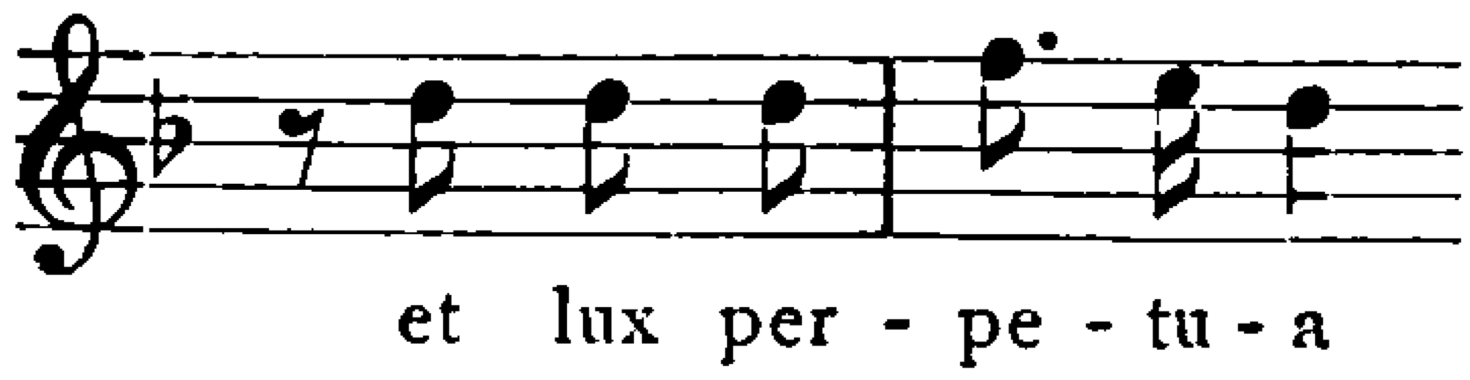
stellt einen auch weiterhin im Requiem, z. B. im Tuba mirum, wiederkehrenden Melodietypus dar. Auch dieser kleine, geschlossene Chorsatz, dessen Hauptmotiv die Bläser imitieren, enthält eine inbrünstige Steigerung, die schließlich wieder in stille Wehmut zusammensinkt[2]. Nun folgt der ausgedehntere zweite Zwischensatz, der durch den ersten in seiner Stimmung genial vorbereitet ist, auf die Worte des 65. Psalms: „Gott, man lobt Dich in der Stille zu Zion, und Dir bezahlt man Gelübde." Um sie als Schriftworte hervorzuheben, hat Mozart sie einer alten Choralmelodie untergelegt, dem zweiteiligen Tropus des neunten Kirchentons zum Psalm In exitu Israel de Aegypto, demselben, den er schon in der Betulia liberata benutzt hatte[3]. Zuerst trägt sie ein Solosopran vor, eingeleitet von einem kurzen Übergang, der anfangs das Requiem-Thema wieder andeutet,

[1] Bezeichnend ist, daß dieser Dominantschluß im Vorhergehenden geflissentlich umgangen wird, wie denn überhaupt trotz allen Abweichungen der D moll-Charakter stets festgehalten wird. [2] Tief ergreifend ist das des″ beim zweiten luceat, das sich musikalisch aus dem vorhergehenden Halbtonschritt a″ b″ ergibt und die Wehmut des Orchesterzwischenspiels nun auch auf den Gesang überträgt. [3] I 289. Die Behandlung dieser Stelle ist nach dem Ritual verschieden. Jommelli bringt in seinem Requiem beide Psalmverse, Hasse und Zelenka den ersten, Asola (in Proskes Musica divina) nur die Worte Te decet hymnus in Sion, Pitoni (ebenda) komponiert beide Verse frei.

dann aber ein neues, später auf die Worte dona eis requiem im Gesange wiederkehrendes Motiv bringt:



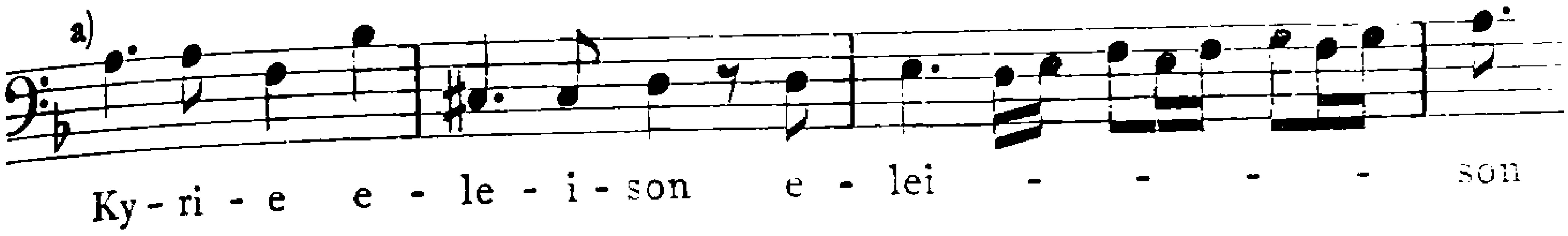
Es ist die verkürzte und umgekehrte Fassung des Requiemthemas, die sich in gerader und in Gegenbewegung um die tröstende Choralmelodie schlingt. Der Chorsopran nimmt sie auf die Worte „Du erhörest Gebet, darum kommt alles Fleisch zu Dir" auf, wobei ganz wie in den Bachschen Choralchören die übrigen Stimmen frei kontrapunktieren[1]. Aber schon vor dem Eintritt des Chorals verschärft sich der Ausdruck wieder ungemein, besonders dank dem Hinzutritt eines altertümlich strengen, punktierten Ostinatomotives im Orchester[2]. Mit derselben Partie, die ihn eingeleitet hatte, schließt dieser liturgische Teil ab. Der Anfang kehrt zurück, aber sein Hauptgedanke erhält nun als ständigen Kontrapunkt jenes oben angeführte Thema aus dem Mittelteil, das jetzt erst zu den Worten dona eis Domine seinen vollen Ausdruck entfaltet. Auch seine Herkunft aus dem Hauptthema (durch Umkehrung) prägt sich nunmehr dem Hörer deutlich ein. Die Trauerstimmung erfährt dadurch eine mächtige Steigerung: auch erfolgen die Themeneinsätze nicht mehr regelmäßig, wie zuvor, sondern frei (auf d, a, g′ f″). Das Sechzehntelthema zieht allmählich immer mehr Stimmen an sich und führt so schließlich zum Höhepunkt des Affekts bei dem Fdur-Eintritt des Hauptthemas im Sopran, worauf mit dem prachtvollen Abstieg beider Themen die Entspannung beginnt. Sie macht vor et lux perpetua auf dem Bdur einen kurzen Halt, um noch einmal den Gedanken an das ewige Licht in den Seelen aufleuchten zu lassen. Er wird aber jetzt nicht mehr vom geschlossenen, sondern vom geteilten Chore ausgesprochen, und das Motiv:

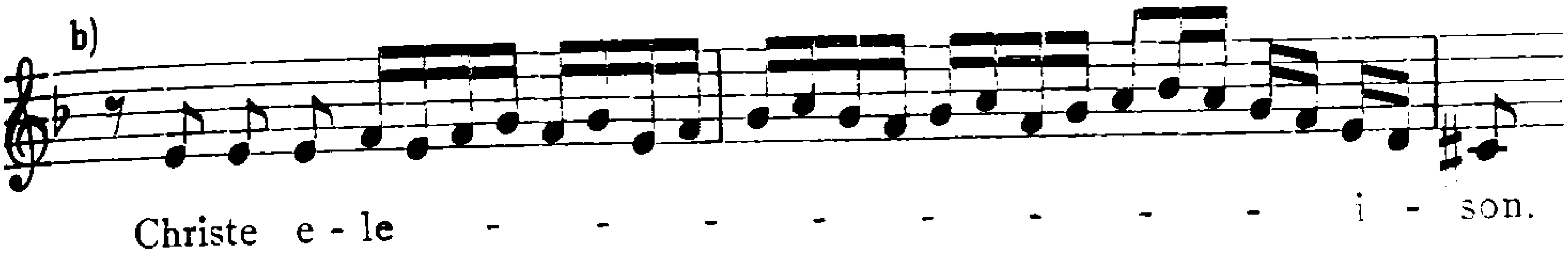


an dem der Sopran so merkwürdig starr festhält, ruft noch einmal die Erinnerung an den Beginn des Chorals wach. Aber jenes Bdur

[1] Das aufschlagende Motiv bei exaudi kommt bereits im Kyrie der Cmollmesse (K.-V. 427) auf »eleison« vor. [2] Ähnlich schon im Gratias der Cmoll-Messe. Man beachte hier auch den scharfen Querstand f″ fis im 27. Takt.

bedeutet keinen vollen Schluß, wie vorher das Fdur, sondern sein Grundton hat von Anfang an den Drang, als Leitton nach A und damit in die Dmoll-Sphäre zurückzuführen. Auf deren Dominantharmonie klingt denn auch der Wunsch nach dem ewigen Licht in tiefstem Ernste aus. Nun folgt die große Doppelfuge mit den beiden Themen:

a)


b)


Beide sind durch Händel und Bach, ja durch noch ältere Muster[1] angeregt worden, und Mozart hat sich ihrer mit vollem Bewußtsein bedient, denn seine Absicht war auch hier, vom Typischen, allgemein Vertrauten auszugehen und es erst durch seine Behandlung ins Gebiet des Individuellen zu erheben. Was er an dieser Stelle für die Idee seines Werkes brauchte, fand er gerade in jenen älteren Themen zu vollkommenem Ausdruck gebracht, und so bediente er sich ihrer mit demselben Rechte, das vor ihm Bach, Händel und Gluck in zahllosen Fällen für sich in Anspruch genommen hatten — nur eine ahnungslose Schulmeisterei vermag dabei von Diebstahl und Erfindungsnot zu reden[2]. Die beiden Themen gehören eng zusammen; sie sind einander verwandt und doch gegensätzlich, wie die Texte, denen sie dienen. Das erste scheint wie von selbst aus den Worten herauszuwachsen: eine wuchtige Anrufung Gott-Vaters, der unmittelbar die erschütternde Bitte des eleison folgt. Die mächtige Tongestalt ruft aber alsbald, noch ehe sie zu Ende geführt ist, das zweite Thema mit der Anrufung Christi, des Mittlers, auf den Plan, die sonst einem besonderen Mittelsatze vorbehalten war. In einer breiten Welle strömt

[1] Zweifellos kam die Anregung zum ersten Thema von dem Messiaschor And with his stripes we are healed und zur Verbindung des ersten und zweiten von dem Chor Hallelujah! we will rejoice in the salvation aus Händels Joseph, s. Beil. Über den alten Typus mit dem verminderten Septimensprung vgl. I 160, 395. [2] Das begann mit Mozarts Messen schon früh, vgl. Sievers, Mozart und Süßmayer S. 15f. Schiffner AMZ XLV 581. Cäcilia XXIII 95f.

hier die subjektive Erregung aus. Zunächst gehen beide Themen der Richtung nach zusammen, am Schlusse dagegen erreicht das erste als melodischen Höhepunkt die Quinte a, während das zweite umbiegt und stufenweise dasselbe verminderte Intervall durchläuft (b′—cis′), das das erste am Anfang im Sprunge durchmessen hatte. So erreicht die im Introitus angeregte Stimmung hier einen Höhepunkt von einer ans Dramatische streifenden Einheitlichkeit.

Die Doppelfuge hat neben zahlreichen Bewunderern auch heftige Tadler gefunden[1]. Tatsächlich weicht sie, von den ersten vier normalen Einsätzen abgesehen[2] in verschiedenen wichtigen Punkten von der Schulregel ab. Vor allem fließt sie in so unaufhaltsamem, erregtem Strome dahin, daß ihre Gliederung kaum einmal einen Ruhepunkt gestattet. Längere Zwischenspiele, die sonst den Wiedereintritt des Hauptgedankens spannend vorbereiten, kennt sie überhaupt nicht, sie werden durch ganz kurze Übergänge ersetzt, die meist dem zweiten Thema entstammen. Insbesondere ist man vor dem Eintritt des Hauptthemas sozusagen niemals sicher: immer wieder und ohne größere Abstände tönt sein Donnerwort von den verschiedensten Seiten in das erregte Getriebe herein. Das ist bewußte Absicht: jener Hauptgedanke und sein zerrender Begleiter dienen eben nicht dem Ausdruck gefaßter, frommer Demut — das war dem Introitus vorbehalten gewesen —, sondern spiegeln den Zustand der schuldbeladenen Menschheit vor dem Nahen des Gerichts wider und vermitteln so den Übergang zum folgenden Dies irae. Es liegt ein wahrhaft dämonischer Gefühlsdruck auf diesem ganzen Satze, der mitunter hart an Verzweiflung streift. Dem entspricht aber auch die Modulationsordnung. So zielbewußt sie angelegt ist, so flüssig ist ihr Verlauf. Jeder sich ergebende Ruhepunkt wird entweder durch Trugschluß von vornherein umgedeutet oder doch alsbald wieder verlassen. Bezeichnend ist zunächst, daß hier, wie im Introitus und allen folgenden Dmoll-Sätzen

[1] Nach Nägeli (Vorlesungen S. 99f.) ist sie durch die Verletzung der Verwandtschaft der Tonarten und des Verhältnisses von Dur und Moll zu einem barbarischen Tongewühl geworden. G. Weber tadelt (Cäcilia III 216f.) in den Chorstimmen die „wilden Gurgeleien" und die „kraus verbrämten Schlangengänge" im Christe, ein Urteil, das Beethoven in seinem Exemplar am Rande heftig rügte. Auch Schwencke findet (AMZ IV 8) das Thema des Christe als ungenügend für den Ausdruck der feierlichen Bitte und des demütigen Flehens.
[2] Hier wird zweimal das dominantische A moll berührt, das weiterhin aus der Fuge überhaupt verschwindet.

des Werkes, der Dominantkreis völlig hinter dem dunkeln der Unterdominante zurücktritt[1]. Die lichteste Tonart, die überhaupt berührt wird, ist das Fdur des Sopraneinsatzes in Takt 16 ff., der tatsächlich auch eine Erleichterung des Druckes bringt. Um so schwerer ist aber die Umdüsterung durch das folgende G- und Emoll. Noch einmal gelingt es dem Sopran, jetzt in hoher Lage, eine Wendung nach dem freundlicheren Bdur herbeizuführen und damit die Wolken aufs neue zu zerteilen[2]. Aber auch jetzt erfolgt ein großer Rückschlag. Von der Fmoll-Stelle an beginnt die letzte entscheidende Steigerung. Zum erstenmal erscheint das zweite Thema in Engführungen, zugleich wird die diatonische Linie seines Aufstiegs zur Chromatik zusammengepreßt; es sind die „wilden Gurgeleien" und „chromatischen Schlangengänge", die den Zeitgenossen solche Pein verursachten, als ob aus Bach dergleichen nicht sattsam bekannt wäre. Unter den schärfsten Reibungen zwängt sich diese geradezu schreckenerregende Partie schließlich nach der Grundtonart Dmoll hindurch[3], die jetzt, von einigen Zwischendominanten abgesehen, nicht mehr verlassen wird[4]. Das zweite Thema behält seine chromatische Gestalt bei und drängt mit seinen Engführungen schließlich bis zum a″ hinauf, um dann kurz zum Schluß zu eilen. Aber gleich als ob vor den Augen der Sänger ein gräßliches Medusenantlitz auftauchte, bleiben sie plötzlich auf dem Trugschluß mit dem verminderten Akkord haften[5], der mit der folgenden schweren Pause geradezu fürchterlich wirkt, und führen erst dann mit dem festen Schritt des Händelschen Adagioschlusses das Stück vollends zu Ende, das ein Musterbeispiel dafür ist, wie ein musikalischer Genius aus ganz allgemeinem, typischem Stoff ein Gebilde von höchst persönlichem Gepräge zu schaffen versteht. Es ist allen seinen Tadlern zum Trotz vom unmittelbarsten, packendsten Leben erfüllt und mit dem Auge des Dramatikers geschaut, aber ohne jemals die Kirchlichkeit zu verletzen, d. h. theatralisch zu werden; wie immer, so hat auch hier der Inhalt die freie Form erzeugt.

[1] R. Handke, ZfM I 120. [2] Auch der Baß antwortet in Bdur, während das zweite Thema sich erst nach zweimaligem Ansatz entfaltet und die Richtung nach aufwärts beibehält. [3] Das erste Thema im Baß nimmt hier erstmals das Schlußmotiv des zweiten auf und verstärkt dadurch die Wirkung des verminderten Intervalls. [4] Man beachte die Tonartenfolge des Ganzen: d—a—d—a—F—g—c—B—f—d. Das erste Thema erscheint zwölf-, das zweite achtzehnmal [5] Vgl. dazu in der Zauberflöte z. B. den Schluß des Quartetts: „Wir wandeln durch des Tones Macht."

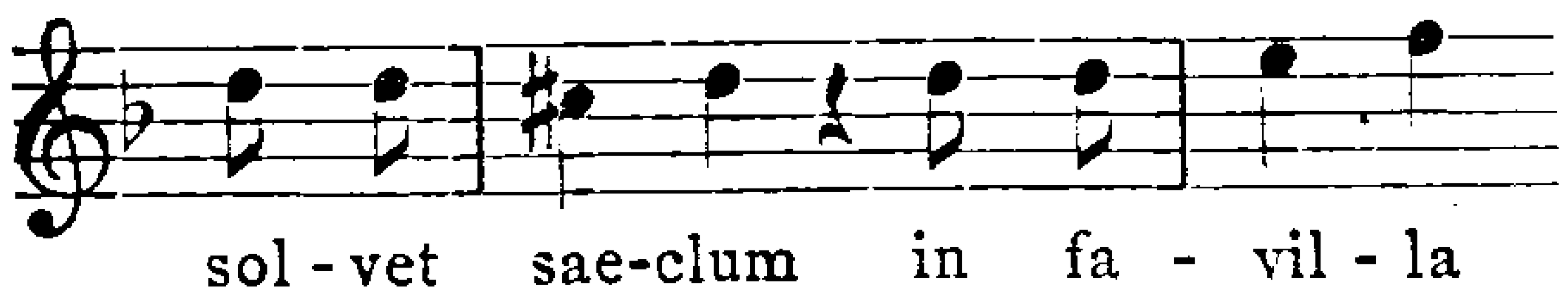
Das jüngste Gericht, das seine finsteren Schatten bereits in die Fuge vorausgeworfen hatte, bricht im Dies irae mit allen Schrecken herein. Dieser große, bis zum Offertorium (Domine Jesu Christe) reichende Teil, der gewissermaßen die Stelle des Gloria und Credo vertritt, bildet die sog. Sequenz der Totenmesse[1]. Diese bis ins 9. Jahrhundert zurückgehende Form der geistlichen Dichtung war ursprünglich so entstanden, daß man den ausgedehnten Jubilationen des Hallelujahgesanges Texte unterlegte, wie dies von dem ältesten bedeutenden Vertreter der Gattung Notker Balbulus in St. Gallen (830—912) berichtet wird[2]. Die Sequenzen nahmen dank ihrer volkstümlichen Haltung in der Kirche allmählich derart überhand, daß Papst Pius V. sie 1568 bis auf die wenigen, heute noch gebräuchlichen verbot. Es sind die Ostersequenz Victimae paschali laudes, die Pfingstsequenz Veni sancte spiritus, die Fronleichnamssequenz Lauda Sion salvatorem, die Sequenz De septem doloribus Mariae Virginis (das berühmte Stabat mater, gedichtet von Jacopone da Todi, gest. 1306) und unser Dies irae, das von Thomas von Celano um die Mitte des 13. Jahrhunderts zur Zeit des schwarzen Todes gedichtet wurde. Die beiden zuletzt genannten kann man nur uneigentlich Sequenzen nennen, da der alte Zusammenhang mit dem Hallelujah fehlt; der Name bezeichnet hier einfach einen den Hymnen verwandten, einer bestimmten Idee dienenden Kirchengesang.

Die Dichtung des Dies irae ist von hoher Schönheit, wenngleich sich darin im Vergleich mit Gloria und Credo ein weit stärkeres subjektives Empfinden ausspricht. Das hat ihr bei den Komponisten seit alters eine besondere Gunst verschafft, die durch die anschauliche und malerische Schilderung des Gerichtes nur noch verstärkt wurde. Freilich lag darin auch eine große Gefahr, da die Musiker dazu verleitet wurden, gerade jene Schilderung durch packende dramatische Gestaltung zur Hauptsache bei der ganzen Messe zu erheben, die doch von Hause aus dem stillen Gedächtnis der Toten und der Fürbitte für ihre ewige Ruhe dient. Die bedeutenden Requiemkomponisten und unter ihnen auch Mozart haben diese Gefahr wohl erkannt und

[1] P. Wagner, Geschichte der Messe I, Leipzig 1913, S. 20ff. [2] P. Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien I 1². Freiburg (Schweiz) 1901, S. 253ff. H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte I 2, 1905, S. 116ff. K. Bartsch, Die lateinischen Sequenzen des Mittelalters in musikalischer und rhythmischer Beziehung 1868.

sich bemüht, die Bilder des Schreckens nur als Folie für jene Fürbitte zu benutzen, deren Inbrunst dadurch gesteigert werden soll.

Der erste Abschnitt gilt dem Weltuntergange, der die Wiederkunft des Herrn ankündigt. Er fällt ganz dem Chore zu, der auch mit einer einzigen Ausnahme stets geschlossen bleibt. Die Wiedergabe der äußeren Schrecknisse übernimmt das Orchester, die Streicher in den sonst von Mozart ziemlich sparsam verwendeten Tremoli, die immer wieder durch echt Mozartsche Synkopen unterbrochen werden. Die Besetzung ist im übrigen dieselbe wie im Vorhergehenden. Nur fehlen die Posaunen; um so stärker treten dagegen Trompeten und Pauken hervor, so daß der Klangeindruck doch ein ganz anderer wird als zuvor. Dazu gesellen sich die Singstimmen in hoher, greller Lage — mit vollem Bewußtsein hat Mozart für diesen ersten Satz den schärfsten Realismus im äußeren Klange aufgespart. Und doch hängt auch er noch, und zwar nicht allein seiner Tonart nach, deutlich mit seinem Vorgänger zusammen. Nicht nur der 4.—6. Takt des Chorsoprans:



nimmt das alte Requiem-Thema wieder auf[1], sondern auch der ganze Baß des Anfangs. Der Ausdruck ist von kühnster Plastik, er bewegt sich in abgerissen hervorgestoßenen Phrasen, als würde der Chor wie vom Fieber geschüttelt. Nach dem Halbschluß auf der Dominante A erscheint das erste der Orchesterzwischenspiele, aus denen es wie das Pfeifen des Sturmwindes zu klingen scheint. Die gewaltsame Modulation nach F dur kennen wir bereits aus analogen Sätzen Mozarts; für das Requiem ist sie, wie das Folgende zeigt, besonders charakteristisch. Der zweite Abschnitt (quantus tremor) erhält seine Ausdrucksgewalt hauptsächlich durch die mit wildem Ungestüm zuerst chromatisch, dann diatonisch von F nach e aufwärts drängende Baßlinie mit der dadurch erzeugten dämonischen Unruhe. Auch in der fanfarenartig die Dreiklänge auf und ab jagenden Führung des Soprans mit seinen schneidenden Spitzentönen prägt sich die tödliche Angst aus; plötzlich nimmt auch der Tenor imitatorisch an diesen

[1] R. Handke a. a. O. S. 122.

Rufen teil. Es ist nicht unmöglich, daß in Mozarts Phantasie das Bild des mit dem Weltuntergang verbundenen Erdbebens mit hereingespielt hat[1]. Nach dem schweren Abschluß in Amoll wiederholt sich der erste Teil in gesteigertem Ausdruck. Von äußerster Kühnheit ist dabei das plötzliche Hinabtauchen von dem Edur-Akkord nach dem finsteren Emoll; Heiß und Kalt scheinen da unmittelbar aufeinander zu stoßen. Aber es ist nur ein plötzlicher Schauer, denn alsbald treibt die Entwicklung sequenzenmäßig[2] wieder nach Dmoll hinein, auf dessen Dominante sie wie zuvor Halt macht. Diese Dominantwirkung nutzt nun Mozart aber in kolossalstem Maßstabe aus, um die Schrecken des Gerichts noch zu erhöhen. Die ganzen folgenden zehn Takte stehen unter ihrem Zeichen; sie saugt gewissermaßen alles andere in sich auf, als gäbe es aus diesem lähmenden Grauen überhaupt keinen Ausweg mehr. Zum ersten Male teilt sich auch der Chor[3]: die Bässe stimmen wie aus unterirdischen Klüften ihr grauenerregendes, trillerartiges Motiv an[4], das a mit seinen beiden Leittönen gis und b umkreisend, aus den übrigen Stimmen hallt kleinlaut[5] das dies irae, dies illa wider. — Daß das im Gegensatz zu dem Baßmotiv piano gemeint ist, geht schon aus den baßführenden Celli hervor. Am Ende dieses fürchterlichen Dialoges greift jenes Trillermotiv auf den ganzen Chor über, und erst mit dem Wiedereintritt des Dmoll löst sich der starre Bann. Den Schluß bildet eine zusammengedrängte Wiederholung des allerersten Abschnittes, ohne daß freilich der Chor seine alte Geschlossenheit wiedergewönne.

Nach dieser wilden Erregung der Gemüter und Elemente tritt im Tuba mirum Stille ein. Der Chor macht den vier Solisten Platz. Mit einem ernsten, abwärtssteigenden Dreiklangsmotiv[6] verkündet eine Tenorposaune das Nahen des Herrn. Der Solobaß nimmt die Weise auf und wird dann von ihr mit Motiven, die an Sarastro anklingen, konzertierend begleitet[7]; von großer Würde ist dabei gleich

[1] Auch bei dem Erdbeben der Matthäuspassion Bachs, die Mozart natürlich nicht gekannt hat, spielen die chromatisch aufwärts drängenden Bässe eine große Rolle. [2] Der chromatische Aufstieg liegt diesmal im Sopran: c″—cis″—d″—es″—fis″—g″. [3] Kretzschmar a. a. O. empfiehlt, die Tenöre hier mit den Bässen gehen zu lassen. [4] Die Anregung dazu kam Mozart vielleicht aus der Missa della morte von F. Tuma. [5] Man beachte in dieser Partie überhaupt die Vorliebe für den Halbtonschritt. [6] Auch hier besteht eine Verwandtschaft mit dem Introitus, s. o. S. 859. Auch das erste Quantus tremor gehört hierher. [7] Hiller hatte aus Rücksicht für den ungenügenden Spieler das Solo von T. 5 an dem

die plagale Wendung über dem lang ausgehaltenen Tone des Sängers. Aus der folgenden Posaunenmelodie geht übrigens klar hervor, daß Mozart sich den Herrn nicht als strengen, unbarmherzigen Weltenrichter vorgestellt hat, sondern als einen zwar ernsten und gerechten, aber doch milden Gott. Das stimmt ganz zu seinen sonstigen Anschauungen, es motiviert zugleich ohne weiteres den zuversichtlichen, ja zutraulichen Ton, mit dem dieser Abschnitt schließt, und den verschiedene Verehrer Mozarts, darunter auch Jahn[1], als zu leicht befunden haben. Die Einsätze der vier Stimmen spiegeln den Eindruck wider, den die majestätische Erscheinung hervorruft. Der Weg führt dabei vom Basse stufenweise aufwärts zum Sopran, und man kann dabei gut das Ausdrucksgebiet verfolgen, das Mozart den verschiedenen Stimmlagen zuweist. Der Baß hebt mit den gewohnten großen Intervallschritten die Erhabenheit des Totenerweckers hervor; auch das Schwanken zwischen Dur und Moll am Schlusse hat etwas Geheimnisvolles. Der Tenor dagegen bringt das Anfangsmotiv gleich in Moll und in der Verkleinerung, bei ihm beginnt bereits das leidenschaftliche Staunen über das Geschehende, das beim Liber scriptus in bange Furcht ausmündet (vgl. das doppelte mundus). Er durchläuft deshalb auch einen weiteren Tonartenkreis[2], der ihn schließlich mit einem gewaltigen Streicherunisono nach der Grundtonart des Ganzen, Dmoll, führt. Hier setzt nun der Alt ein mit dem gespanntesten Ausdruck der Leidenschaft. Vom Anfangsmotiv ist nur die allgemeine Richtungslinie übriggeblieben, die Schlußphrase erscheint unter dem Druck der Erregung sogar in der Verkleinerung. Auch setzt die Posaune vom Eintritt des Alts ab aus. Nun aber tritt die helle Sopranstimme mit ihrem Bdur wie eine Erscheinung aus einer anderen Welt ein. Sie singt unter völliger Loslösung vom Hauptgedanken[3] ihr quid sum miser tunc dicturus? in einem so naiven, herzlichen Ton der Zuversicht und dabei so überzeugend, daß sich ihr alsbald auch die übrigen Stimmen, sowie die bisher nicht verwandten Bassetthörner und Fagotte anschließen. Der Sopran ist somit gleich-

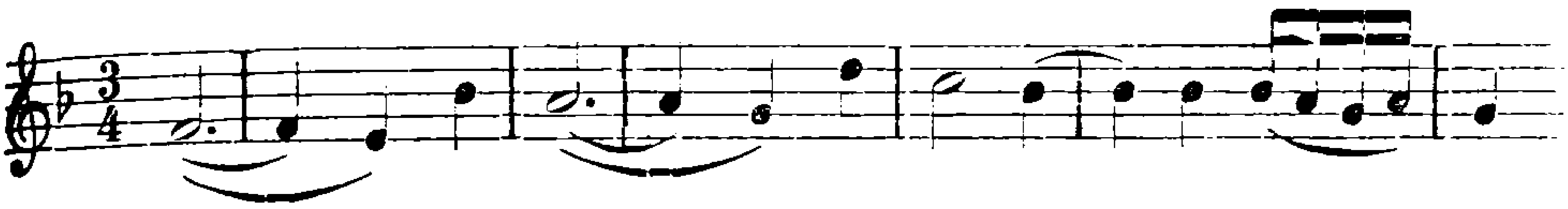
Fagott übertragen, was dann in die frühere gedruckte Partitur überging, Cäcilia VIII 54 f. AMZ IV 10. Die Soloposaune findet sich auch bei Tuma. [1] Nach dem ersten Abschnitt erscheint im Orchester unisono das Hauptmotiv als Verbindungsglied. [2] Es ist ein ähnliches Umkreisen des a wie im vorangehenden Quantus tremor est futurus. [3] Nur die nach der Quint aufschlagenden Mozartschen Terzenschlüsse, die auch im Requiem sehr häufig vorkommen, hat sie mit den übrigen Stimmen gemein.

sam der einzige, der den gnadenvollen Unterton in der Stimme des Herrn herausgehört hat. So geht der Satz in süßem Trostgefühl, das keine Anwandlung von Bangen mehr zu trüben vermag, zu Ende.

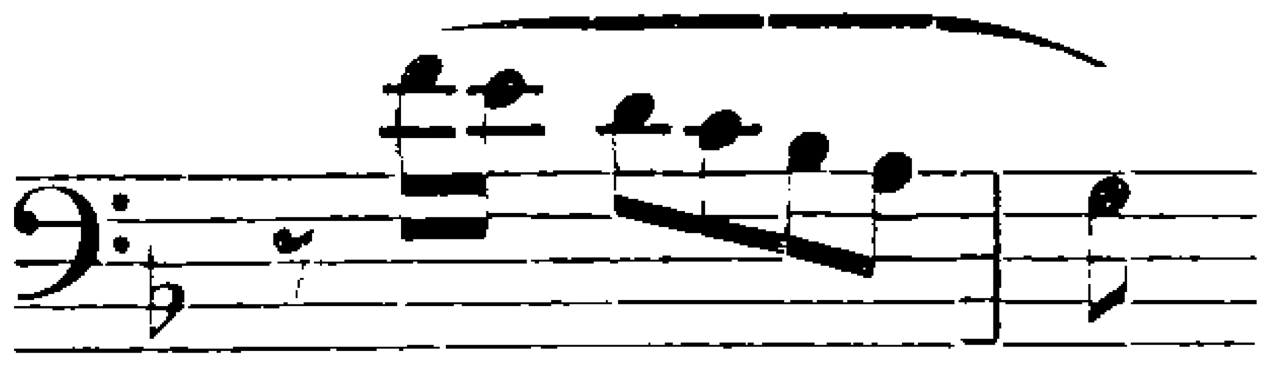
Dem widerspricht es nicht, daß im folgenden Abschnitt Rex tremendae majestatis, wo sich der Herr in seiner ganzen dunkeln Majestät offenbart, wieder das höchste Pathos entfaltet wird. Im Orchester erscheint ein machtvolles, punktiertes, nach Bachs Art frei behandeltes Ostinatomotiv[1], in das vom dritten Takte an die Chorstimmen, völlig überwältigt, ihr dreimaliges Rex! auf den schlechten Taktteil hineinrufen, um dann, allein von den Bläsern gestützt, in haarscharfer Deklamation das Rex tremendae majestatis! folgen zu lassen. Nach diesem gewaltigen Anruf teilen sich die Stimmen: Alt und Sopran wiederholen die Worte kanonisch in einer Melodie voll inbrünstiger Ehrfurcht, die beiden Unterstimmen gedenken gleichfalls kanonisch, vorerst nur schüchtern und in abgerissenen Phrasen, der Gnade des Herrn. Ein dritter Kanon spinnt sich im Orchester über das Ostinatomotiv an. Nach einem kurzen Zwischenruf des ganzen Chores wiederholt sich die Partie, aber mit vertauschten Chorgruppen. Zugleich bahnt sich ein Wandel in der Harmonik an: das in Gmoll begonnene Stück wendet sich nachdrücklich nach Dmoll[2], und auf dessen Dominante vereinigt sich schließlich in einer dem Dies irae verwandten Stelle der ganze Chor zu jenem Rufe qui salvandos salvas gratis. Plötzlich wird der Ton leise und gedämpft: mit gewohnter Kürze läßt Mozart dem grandiosen Bilde unmittelbar die von den beiden Chorgruppen ganz schlicht vorgetragene Bitte salva me! folgen, während das Ostinatomotiv nur noch ganz leise in den ersten Geigen anklingt. Bei näherer Betrachtung entspricht diese ergreifende Schlußpartie harmonisch dem Anfang des Satzes, nach Dmoll transponiert[3], nur daß im drittletzten Takte statt des erwarteten Gmoll der Sextakkord g b es eintritt, der mit unbeschreiblicher Wirkung in diese Schlußbitte noch einmal die vorangegangene Erregung hineinklingen läßt[4].

[1] Von großer Wirkung ist am Anfang die Feststellung der Tonart Gmoll durch die Kadenzfolge I IV V I. [2] Schwencke beanstandete (AMZ IV 11) den Dmoll-Schluß mit Unrecht, denn er ist sowohl aus dem Charakter des ganzen Werkes als aus dem Fdur des folgenden Satzes vollauf gerechtfertigt. [3] Vgl. die Baßlinie: vorher G Es C D, jetzt D B G A. [4] Er ist der Sextakkord der eigentlichen Trugschlußharmonie Esdur.

Von dem folgenden Recordare sagte Mozart selbst zu seiner Frau, es sei ihm von der größten Wichtigkeit, falls er vor der Vollendung des Ganzen sterben sollte, dieses Stück noch aufgeschrieben zu haben[1]. Tatsächlich gehört es zu den Höhepunkten seines Werkes. Dem Geiste nach schließt es sich an die letzte Bitte des vorangehenden Satzes an, nur ist die Hingabe weit weicher; Trost und Vertrauen sind in die Herzen eingezogen. Darum breitet sich der Satz auch weit mehr aus; er hat Rondoform, und der Hauptgedanke kehrt nach dem Recordare bei Juste judex und Preces meae wieder:



eine schöne Verbindung von Mozartscher Innigkeit und kirchlicher Gebundenheit, die durch den imitatorischen Einsatz der zweiten Stimme und die damit verbundenen herben Vorhalte erzielt wird. Dazu gesellt sich im Orchester wiederum ein durchlaufendes Motiv:



aus dem sich fast der gesamte Orchesterpart entwickelt. Sehr schön ist schon im zweiten Teil des Vorspiels seine kanonische Führung in den Geigen über dem Orgelpunkt im Baß: hier gewinnt es auf den ersten Teil hin den Charakter einer musikalischen Gebärde rührenden Flehens. Die vier Solostimmen, denen dieser Satz gehört, sind mit gewohnter Symmetrie gruppiert: dem Paare Alt und Baß in der Haupttonart Fdur, die hier wieder durch ihr bekanntes mildes Ethos wirkt, folgt das Paar Sopran und Tenor in der Dominante, dann schließt sich dem Hauptthema ein Nachsatz an, in dem auf bereits aus früheren Sätzen bekannte Motive[2] das Grauen auch in diesen Satz hereinklingt. Die erste Episode (quaerens me) verstärkt diese Stimmung noch beträchtlich. Die Stimmen nehmen einander in kurzen Phrasen das Wort vom Munde, die Harmonie aber wendet sich in scharfem Ruck von C= nach Dmoll[3], und hier erreicht die Er=

[1] Hogarth, Mem. of the opera II 199. [2] Es ist der engstufige Baßgang F G As G, später sogar Fis G As G, der nach Mozartscher Art die Dominante G beständig umkreist. [3] Das unvermittelte Nebeneinanderstellen dieser beiden Molltonarten findet sich auch im Dies irae und umgekehrt im Altsolo des Tuba mirum.

regung in dem äußerst leidenschaftlich deklamierten tantus labor non sit cassus ihren Gipfel. Dann kehrt das Hauptthema verkürzt in Bdur, also in dunkleren Farben, wieder und vermittelt so den ergreifenden Ausdruck des Schuldbewußtseins im zweiten Seitensatz (ingemisco tanquam reus), in dem bezeichnenderweise jene sanfte Begleitfigur zum ersten Male vollständig aussetzt und ebenso die Stimmen in einfachster Homophonie beisammen bleiben. Mit ihren aufwärts drängenden Bässen, den scharfen Sforzatos und dem plötzlichen Lagenwechsel, besonders in Sopran und Baß, spricht diese Stelle für sich selbst; die Hand des Dramatikers ist hier deutlich zu fühlen. Von ganz eigentümlicher Wirkung aber ist die Fortsetzung (qui Mariam absolvisti), vor allem wegen der beständig wechselnden Tonalität. Das auch hier drohende Dmoll wird zwar rasch überwunden, und bereits scheint sich die Entwicklung nach längerem Schwanken für das beruhigende Fdur zu entscheiden. Da spielt Mozart noch einen überraschenden Trumpf aus: er lenkt den Gang beim letzten spem dedisti plötzlich nach Cdur um — ein Hoffnungsstrahl, wie er leuchtender nicht zu denken ist! Finden hier doch auch die Singstimmen nach längerem inbrünstigem Flehen zum erstenmal einen festen Halt wieder. Mit vollster Zuversicht kehrt nunmehr der Hauptgedanke zurück. Noch einmal, beim Gedanken an das höllische Feuer, faßt das Ensemble ein wildes Grausen an[1], was zu einer kurzen Erweiterung des Nachsatzes führt, dann endet eine wunderbar beruhigende Coda der sich begegnenden Stimmen den schönen Satz.

Um so schneidender wirkt im Confutatis die Schilderung der Qualen der Verdammten. Mozart hat diesen Satz wieder zu einem dramatischen Gemälde ausgestaltet, indem er den durch die beiden Männerstimmen vertretenen Verdammten die Frauenstimmen mit ihrer Bitte, den Auserwählten zugesellt zu werden, gegenüberstellt. Die Tonart ist Amoll, sicher mit Beziehung auf ihren fremdartigen Charakter bei Mozart. Zu der qualvoll sich hin und her windenden italienischen Schleiferfigur des Streicherunisonos, wobei Mozart, wie schon öfter, zur Steigerung den Aufstieg des Basses nach der Quinte benutzt, erschallt in scharf punktierten, imitatorisch geführten Phrasen das Wehegeschrei der Verdammten, worauf mit der üblichen scharfen Modulation nach Cdur[2] die Bitte der Frauenstimmen sich vernehmen läßt, nach

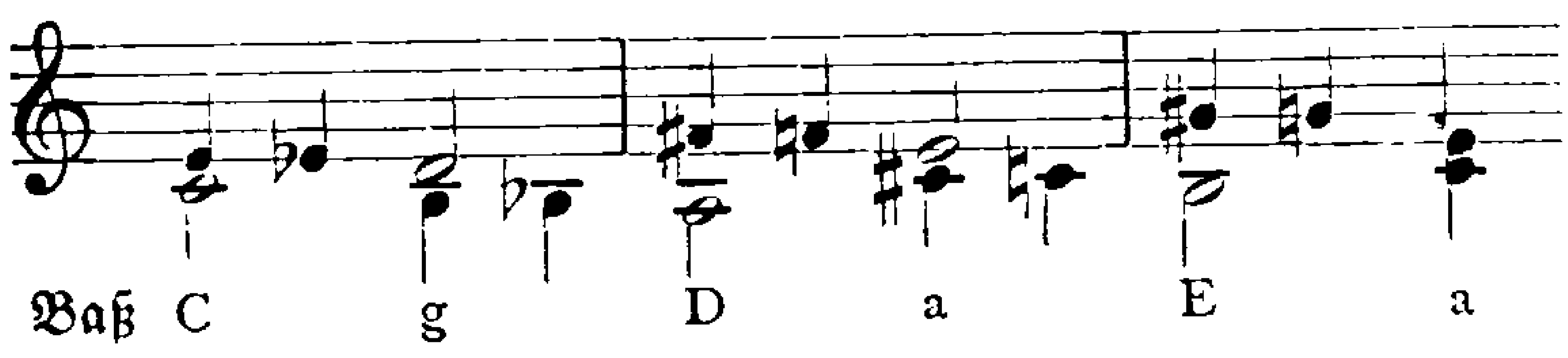
[1] Wiederum ist sein Träger der Baß H C Des C. [2] S. o. S. 865.

dem vollen Orchester nur von den unisonen Geigen begleitet[1], in ihrer Kürze und Einfachheit[2] an altkirchliche Bittrufe gemahnend. Abermals vernehmen wir die Stimmen der Verdammten, aber jetzt mit einer ganz eigentümlich verschärften Harmonik[3], so daß dann auch die Bitte der Frauen erregter wird. Und nun findet sich die ganze Gemeinde zu der erschütternden Bitte des oro supplex et acclinis zusammen, harmonisch einer der überwältigendsten Partien in Mozarts gesamter Kunst. Sie beruht auf einer Sequenz von vier Gliedern, die aber nicht allein die Melodie, sondern den ganzen damit verbundenen Klangkomplex unaufhaltsam in die Tiefe zieht. Ihren Ausgang nimmt die Gestaltung von der enharmonischen Umdeutung des verminderten Septakkordes am Anfang, dessen Baßton, zuerst Dis, statt nach E weiterzuschreiten, vielmehr als Es liegen bleibt und so schließlich nach As moll führt, ebenso entsprechend im Folgenden. Das dritte Sequenzglied (gere curam) wird verkürzt, indem der volle Schluß auf Ges moll weggelassen wird und im Baß durch den Wegfall des verminderten Quintsprungs ein einfacher chromatischer Sekundschritt erscheint. Das vierte Glied ist mit leichter Veränderung wieder vollständig. Die Partie nimmt bereits die Harmonik der Romantiker vorweg[4] und offenbart Mozarts ganze tiefsinnige Mystik und zugleich seine geniale psychologische Kunst. Alles, was wir bisher erlebt haben, bewegte sich im Kreise warmblütigen, menschlichen Empfindens, Schrecken und Grausen, leidenschaftliches und kindliches Flehen; hier aber weht bereits die Luft der Ewigkeit, wo es kein Wünschen und Bangen mehr gibt, sondern nur ein unbewußtes Ahnen des göttlichen Geheimnisses. Der Schluß ist darum auch nicht das trübe F moll, sondern F dur, die mystische Tonart der „Eingeweihten" aus der Zauberflöte.

Der letzte Satz der Sequenz, das Lacrimosa, der auch ihre Grundtonart D moll aufnimmt, führt wieder in die Sphäre der kirch-

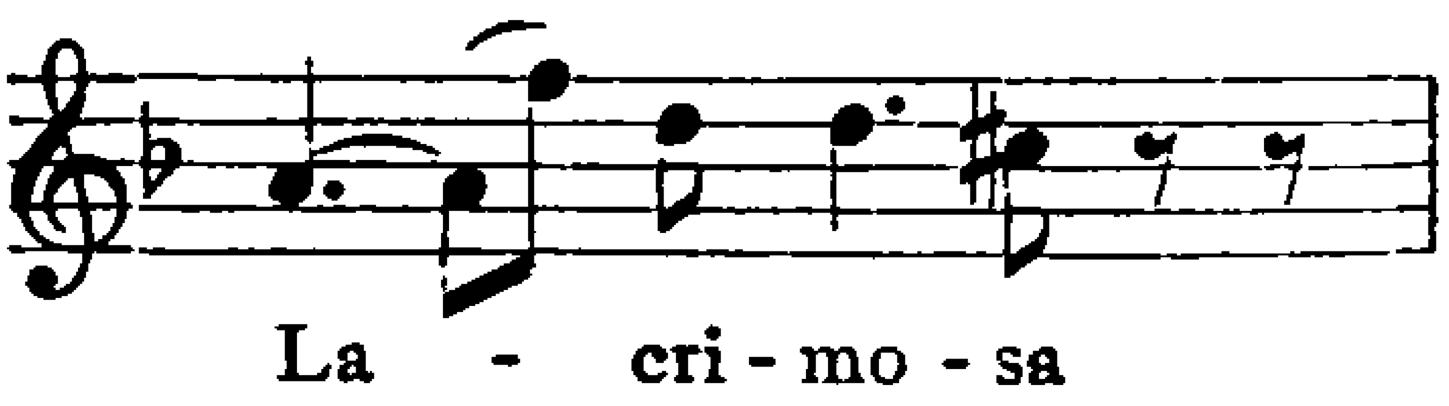
---

[1] Die Figur ist der des Recordare verwandt. [2] Charakteristisch ist dabei wieder der Halbtonschritt. [3] Hier liegt eine latente chromatische Mehrstimmigkeit zugrunde:



die mit der Sequenzbildung des Schlusses in innerer Beziehung steht. [4] E. Kurth, Romantische Harmonik S. 302 ff.

lichen Trauerfeier zurück und läßt das Ganze in eine ergreifende Klage ausklingen, in der aber am Anfang doch noch die Schrecken des Gerichts vernehmbar nachzittern. Ein ganz kurzes, auf einem Seufzermotiv aufgebautes Vorspiel der Streicher (ohne Bässe!) leitet den Chorsatz ein, der wiederum mit einem Motiv von schlagender Bildhaftigkeit:



zugleich einem echt Mozartschen Dmoll-Motiv[1], beginnt. Aber schon bei qua resurget ex favilla steigen die Schreckensgeister wieder auf. In einer gigantischen Skala von d′ bis a″, zuerst diatonisch und in abgestoßenen Achteln, dann chromatisch in punktierten Vierteln, bei beständig wechselnder Harmonie und mit einem mächtigen Crescendo taucht noch einmal das Bild des aus dem Grabe erweckten sündenbeladenen Menschen auf. Damit bricht Mozarts Partitur dieses Satzes ab und stellt uns zum ersten Male vor das schwierige Ergänzungsproblem, das für unseren Satz im Hinblick auf Schacks Bericht (s. o.) keineswegs mit Sicherheit im Sinne von Süßmayers Verfasserschaft zu lösen ist. Dazu gesellen sich hier und in den folgenden umstrittenen Sätzen stilkritische Erwägungen, die uns deutlich daran mahnen, daß das letzte Wort in dieser schwierigen Frage noch nicht gesprochen ist.

Franz Xaver Süßmayer (geb. 1766 zu Schwanenstadt in Oberösterreich) genoß nicht nur den Unterricht Mozarts[2], sondern gehörte auch zu den jungen Leuten, mit denen er einen lebhaften persönlichen Verkehr unterhielt, seinen „Narren", worin freilich keine besondere Hochschätzung seiner Persönlichkeit liegt; auch die Tatsache, daß ihm Eybler und wohl noch andere bei der Wahl des Bearbeiters vorgezogen wurden, spricht nicht eben dafür. Trotzdem war er einer der besten Musiker, die aus Mozarts Schule hervorgegangen sind. Diese zeigt sich freilich auf Schritt und Tritt, sowohl in seinen Opern, von denen sich Der Spiegel von Arkadien (1794) und Soliman II. (1800) längere Zeit auf der Bühne behauptet haben, als auch in seinen Kirchenwerken. Er gibt darin Proben eines starken Talentes, namentlich für

[1] Vgl. den aufschlagenden Sextensprung a′—f″. [2] Später ging er noch bei Salieri in die Lehre; die Wiener Zeitung kündigt ihn bei der Aufführung seiner Oper L'incanto superato (8. Juli 1793) als „Schüler des Herrn Salieri" an. Zu Mozarts Lebzeiten wäre dieser doppelte Unterricht wenig wahrscheinlich.

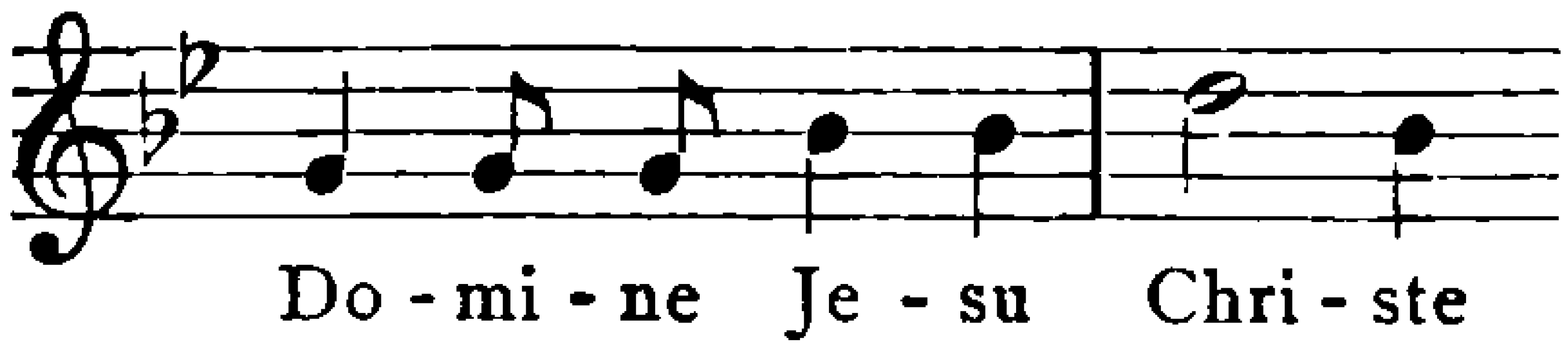
das Anmutige und Innige, während er in ernsten oder gar tragischen Situationen sich stark an die Sprache seines Meisters anlehnt. Allerdings zeigt seine Musik ebenso klar, daß vom Talent zum Genie noch ein weiter Schritt ist; an Kunstwert erreicht trotz allen Vorzügen kein einziges seiner Werke die Mozartsche Höhe, wie wir sie in der Zauberflöte und den sicher von dem Meister selbst herrührenden Sätzen des Requiems finden.

Bei dessen Ergänzung handelt es sich weniger darum, ob Süßmayer imstande war, ein Mozart ebenbürtiges Werk zu schaffen, als darum, ob er die Fähigkeit besaß, nicht allein dessen Stil verständnisvoll zu kopieren, sondern sich völlig in Mozarts künstlerisches Erleben bei diesem Werke zu versetzen. Daß hier nicht alles in Ordnung ist, lehrt allein die Instrumentation der ihm zugeschriebenen Sätze. Schon im Lacrimosa fällt der reichliche Gebrauch der Posaunen auf, der jeden Kenner der Zauberflöte und der echten Sätze des Requiems befremden muß, ganz abgesehen davon, daß Mozart sich in einem der Klage gewidmeten Satze sicher mit Bassetthörnern und Fagotten begnügt hätte. Gewiß sind die Posaunen zur Stütze der Singstimmen der damaligen Kirchenmusik sehr geläufig und finden sich demgemäß auch in Mozarts kirchlichen Jugendwerken; aber gerade das Requiem ersetzt diesen schematischen Gebrauch durch einen weit feineren und individuelleren; sie dienen hier nicht mehr dem äußerlichen Herkommen, sondern dem Ausdruck. Um so mehr staunt man über die Mozartsche Größe und Einheitlichkeit des Lacrimosa, auch nach dem Abbrechen der Mozartschen Handschrift[1]. Zunächst wird wiederum das qua resurget durch einen spannenden chromatischen Aufstieg, diesmal im Basse, hervorgehoben, dann aber folgt bei huic ergo parce Deus, zudem auf ein die Dominante C mit den nächsten Stufen umkreisendes Motiv, wie wir es schon häufig in diesem Werke vorgefunden haben[2], ein echt Mozartscher Umschwung, und auch das innige pie Jesu Domine ist Mozarts würdig. Seinen Höhepunkt aber erreicht dieser wie

[1] Nicht verschweigen will ich freilich, daß nach der Sieverssschen Klanganalyse zwar nicht im 9., aber im 12. Takt ein Bruch vorhanden ist. Ich benütze mit Freuden die Gelegenheit, meinem Leipziger Kollegen, Geh. Hofrat Prof. Dr. Ed. Sievers, für die Unterstützung herzlichst zu danken, die er mir mit seiner Methode bei der Untersuchung des Mozartschen und Süßmayerschen Anteils angedeihen ließ. Ich werde noch öfter darauf zurückzukommen haben. [2] Vgl. besonders die Baßschritte D C H C.

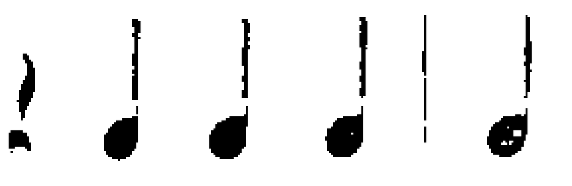
alle vorhergehenden äußerst knappe Satz nach der Wiederholung des Anfangs. Mit seiner Fortsetzung, dem zweiten Dona eis requiem, deren absteigende diatonische Linie deutlich auf den früheren chromatischen Aufstieg Bezug nimmt, findet die ganze Sequenz im Sinne echter Kirchlichkeit einen versöhnenden Abschluß, nicht ohne daß am Ende auf das Wort requiem das alte Requiem-Thema anklingt. Einen solchen Genieblitz suchen wir in Süßmayers eigener Kirchenmusik vergebens; man hat also nur die Wahl, entweder anzunehmen, daß er bei der Ergänzung dieses Werkes plötzlich vom Talent zum Genie aufgestiegen wäre, oder aber daß er eben Mozartsche Skizzen benützt hat, was der Natur der Sache wie auch Schacks Bericht weit besser entspricht.

Im Offertorium der Totenmesse hat sich allein noch die alte, größere Ausdehnung dieser liturgischen Gesänge erhalten[1]. Sein Text behandelt die Bitte, daß die Seelen der Verstorbenen nicht zur Hölle fahren, sondern vom Erzengel Michael zum Lichte geführt werden mögen, das Gott dereinst Abraham und seinem Samen verheißen habe. Auch in diesem Satze mischen die mit besonderem Nachdruck betonten Höllenbilder der frommen Bitte immer wieder einen dunkeln, ja finsteren Grundton bei. Mozart hat den Satz in drei Teilen behandelt, von denen der dritte (quam olim Abrahae) der Tradition gemäß eine breit ausgeführte Chorfuge ist. Die beiden andern sind durch den allgemeinen Charakter und durch den Klanggegensatz von Chor und Soli geschieden, dagegen motivisch miteinander verbunden, denn das Dreiklangsmotiv des Anfanges:



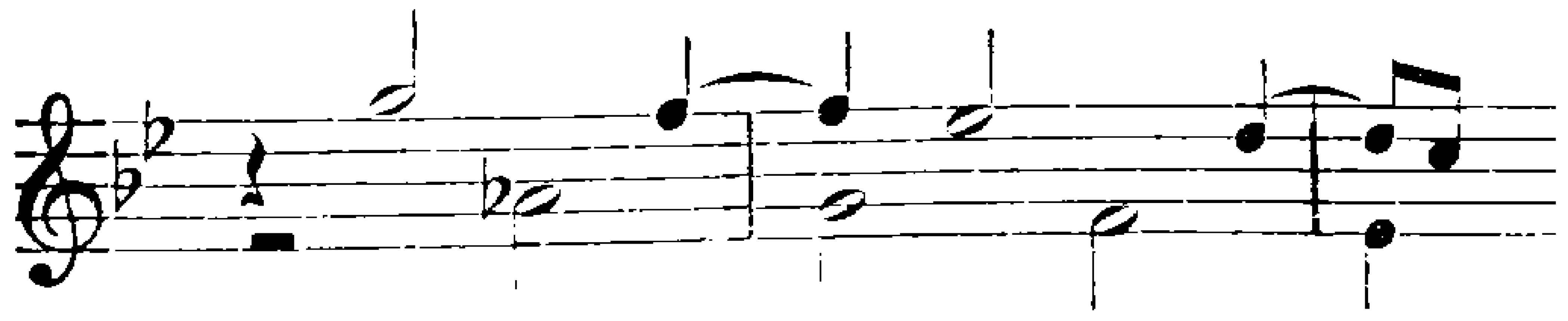
kehrt auch bei sed signifer sanctus Michael wieder, wie vorher bei libera eas, so daß also etwas wie eine freie Rondoform herauskommt. Nur ist alles wieder von äußerster Kürze. Bewundernswert ist bei aller Freiheit die Symmetrie im Bau. Die ersten Abschnitte des ersten Teils beginnen beide mit dem Hauptgedanken (Domine und zweites Libera) und lassen ihm eine ausdrucksvolle, aufsteigende Sequenzbildung folgen, daran schließt sich als Abgesang der dritte, fugierte Abschnitt, wiederum mit einer großen Steigerung am Schlusse;

[1] P. Wagner, Geschichte der Messe I 5.

gemeinsam ist allen dreien auch die herbe, kräftige Sechzehntelfigur in den Streichern. Der Dramatiker aber offenbart sich ganz deutlich in der schlagenden Kürze, mit der sich einzelne Stellen, besonders dämonischer Natur, herausheben und zwar nach Mozarts Art mit den schärfsten dynamischen Kontrasten. So folgt gleich dem gehaltenen kirchlichen Anfang das leidenschaftliche doppelte Rex gloriae! und weiterhin[1] das scharfe de poenis inferni[2], das allein schon durch seinen dynamischen Umschlag Grauen erregt; es wird durch eine der für das Requiem charakteristischen kühnen Modulationen (von dem dunkeln Asdur nach Emoll) bei et de profundo lacu noch ins Mystische gesteigert. Ähnlich, nur noch in dunkleren Tinten gehalten, ist der Verlauf bei dem Libera mit der schreckhaft sich aufbäumenden Gestalt des Löwen. Nach allen diesen quälenden Vorstellungen zeichnet das Fugato mit seinen Septimensprüngen[3] und dem wilden Unisono des Orchesters psychologisch sehr fein die allgemeine Erregung über das ungewisse Schicksal der Verstorbenen. Auch die Harmonik hat etwas seltsam Unstätes, wogegen der zugrunde liegende Rhythmus  beständig vorwärts treibt; die Folge der Stimmeneinsätze ist völlig frei und bindet sich nicht an die Schulregel[4]. Gleich seinen Vorgängern schließt der Teil mit zwei scharf aneinander gerückten Gegensätzen ab: dem fünfmal wild herausgeschleuderten ne cadant folgt unmittelbar das schauerliche in obscurum[5]. Nun setzt das Soloquartett ein, zunächst ebenfalls fugierend[6]; charakteristisch ist, daß das Thema sich bei dem Bilde des Erzengels nach dem anfänglichen Moll jetzt nach Dur wendet: zum erstenmal leuchtet ein heller Glanz über das dunkle Bild hin. Die Fortsetzung bildet die Weise des ersten

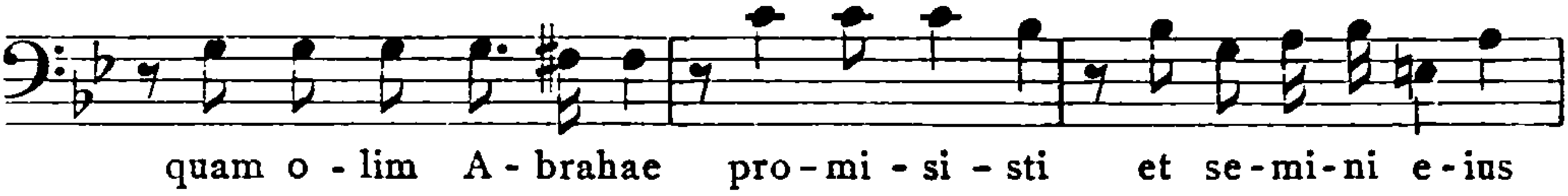
---

[1] Die Modulation nach Bdur ist die für das ganze Requiem typische.
[2] Vgl. den Richtungsgegensatz des Dreiklangsmotivs gegenüber dem Hauptgedanken.
[3] Dahinter steckt eine verborgene Mehrstimmigkeit:



[4] Die Folge gc—ad läßt eine harmonische Sequenz erkennen. Beide Stimmenpaare stellen eine absteigende Skala her, Tenor und Alt von g bis f, Sopran und Baß von a bis b, denn die eine Stimme beginnt immer mit dem Schlußton der andern. [5] Vgl. den charakteristischen Halbtonschritt, wie auch oben bei de ore leonis. [6] Die Einsätze stellen wiederum eine Sequenz dar: g—c, f—b.

Libera eas; so rundet sich dieser Teil in sich selbst ab. Nun beginnt die Fuge des quam olim Abrahae. Sie steht nicht bloß um des Herkommens willen an dieser Stelle, sondern läßt die ganze Stimmung des Vorhergehenden mit seinen scharfen Gegensätzen von Gottvertrauen und beklemmender Angst vor den Höllenstrafen in einem gewaltigen Zuge ausströmen. Auch der Text bringt trotz dem Relativsatz durchaus keinen Nebengedanken[1], sondern die Begründung des Vertrauens, das der Bitte zugrunde liegt, und bildet somit dichterisch die Grundlage des Ganzen. Das Thema:



gehört wieder einem alten kirchlichen Typus an. Es trägt in seinen beiden ersten Takten seine feste harmonische Ordnung in sich (TDDT), die die ganze Fuge hindurch, wenn auch gelegentlich durch Trugschlüsse verschleiert, im Wechsel der Tonarten festgehalten wird. Mozartisch ist aber die scharfe Deklamation mit den charakteristischen Pausen und dem im Ausdruck besonders hervorgehobenen dritten Glied (et semini eius), dessen dichterischer Gedanke schließlich auch die erregte Stimmung beruhigt. Mozartisch ist namentlich aber auch die freie Gestaltung der Fuge[2]. Zwar erfolgen die ersten Stimmeneinsätze diesmal regelmäßig, jedoch gibt es im Ganzen noch weniger Zwischen- und Überleitungsglieder als in der Kyrie-Fuge. Alles wird aus dem Hauptthema bestritten, das zudem stets in Engführungen erscheint; ein neuer Gedanke kommt dagegen überhaupt nicht auf, mit Ausnahme des an Bach gemahnenden Begleitmotivs im Orchester, das in strenger Imitation durchgeführt wird. Mächtig schwillt der Affekt an bis zum Einsatz des Soprans, der dann gleich darauf zusammen mit dem Alt kleinlaut nach Bdur herabsinkt; er bringt es auch nicht bis zu dem dritten Glied, sondern bleibt an dem bittenden promisisti hängen. Wie er aber in dem hellen Ddur gleichfalls auf jenes Glied zurückkommt, da ändert sich auch das ganze Bild. Die Stimmen treten aus der strengen Polyphonie heraus zu geschlosseneren Gruppen und

[1] Dies tadelte G. Weber, Cäcilia III 222 f., dagegen bereits Seyfried ebenda IV 296. [2] Kretzschmar a. a. O. S. 281 schließt aus den leeren Blättern im Autograph auf einen von Mozart beabsichtigten größeren Umfang der Fuge, was jedoch im Hinblick auf ihre Einheit nicht sehr wahrscheinlich erscheint.

zu einem melodischeren Satze zusammen. Auf dem großen Orgelpunkte auf D mit dem ersten Themenglied in der Umkehrung ebbt die Erregung sanft ab bis zu dem stillen et semini eius im piano, wo zum erstenmal auch die Begleitung aussetzt. Das wiedergewonnene Gefühl des Friedens breitet sich in der folgenden ergreifenden Stelle über den ganzen Chor aus. Noch einmal kehrt das quam olim Abrahae auf dem alten chromatischen Quartenabstieg im Basse wieder, aber es hat sein gedrücktes, flehendes Wesen abgestreift, atmet Kraft und Zuversicht und mündet gefaßt in den schönen plagalen Schluß aus.

So kann im folgenden Hostias die Gemeinde mit voller innerer Sammlung zum Opfer vor den Herrn treten. Die Tonart Esdur und der ernste Reigenschritt des Satzes deuten auf eine Kultushandlung von feierlichstem Gepräge hin, und nur in den Synkopen der Geigen liegt noch ein Zug der Erregung. Der kurze Satz gliedert sich in zwei Teile über denselben Text. Der erste behandelt ihn in gehaltener, objektiv kirchlicher Stimmung, während der zweite dem subjektiven Empfinden freiere Entfaltung gönnt. In beiden aber ist der Chorsatz fast durchweg homophon und deklamatorisch gehalten. Auch innerhalb der beiden Teile steigert sich beim tu suscipe der Ausdruck, vor allem durch harmonische Mittel. Beim zweiten Hostias überrascht schon das dunkle Bmoll und der scharfe Kontrast der Dynamik und Stimmlage, der an das ingemisco tanquam reus im Recordare erinnert. Von tu suscipe an nimmt die Harmonik jenen tiefsinnigen, mystischen Charakter an, den wir schon aus früheren Sätzen kennen, auch spricht aus der Dynamik der Schauer der Ehrfurcht. Das kleine Codasätzchen Fac eas Domine läßt diese Stimmung in stiller Ergriffenheit ausklingen; dann schließt die wortgetreue Wiederholung der vorhergehenden Fuge das Offertorium ab.

Bis hierher können wir an der Hand der Partitur Süßmayers Anteil an der Instrumentation genau feststellen. Obgleich einem kundigen Musiker der Weg durch Mozarts Angaben im allgemeinen vorgezeichnet war, so hatte der Bearbeiter im einzelnen doch noch einen weiten Spielraum, und auch wenn wir von einzelnen Entgleisungen wie den Posaunen des Lacrimosa absehen, ist uns in der Begleitung ohne Zweifel manche Feinheit Mozarts verloren gegangen. Von den Blasinstrumenten namentlich hat er fast gar nichts angedeutet, und gerade hier bleibt trotz der mündlichen Unterweisung Mozarts mancher Zweifel. Indessen muß Süßmayer zugestanden

werden, daß er nirgends versucht hat, eigenes Gut einzuschmuggeln, und daß seine Begleitung nicht störend wirkt.

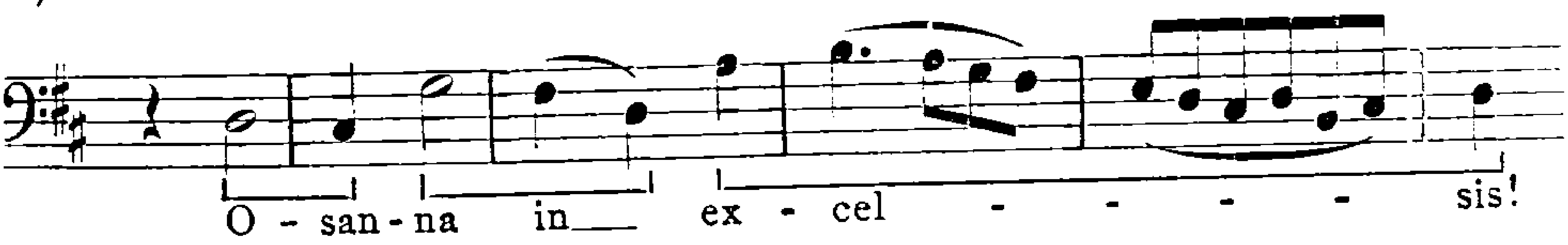
Die drei letzten Sätze, die in der Originalpartitur ganz fehlen, werfen das Ergänzungsproblem in seiner vollen Schärfe auf. Schon als sie Süßmayer in seinem bekannten Briefe als sein Eigentum in Anspruch nahm, ließ sich eine Stimme vernehmen, „daß die bekannt gewordenen Kunstprodukte des Herrn Süßmayer die Behauptung eines wesentlichen Anteils an diesem großen Werke einer ziemlich strengen Kritik unterwerfen"[1]; später äußerte Rochlitz seine Bedenken bestimmter[2]. Auch Gottfr. Weber[3] wollte in den letzten Sätzen Mozarts Hand erkennen, die er dafür in den ersten vielfach vermißte. A. B. Marx trat für die Echtheit des ganzen Werkes ein, freilich nur aus allgemein ästhetischen Gründen, da man jene Sätze Süßmayer nicht zutrauen könne[4]. Seyfried berichtet[5], nach einer in Wien allgemein verbreiteten Ansicht habe Süßmayer die drei Sätze aus einem vorgefundenen Entwurf vollendet, auch habe Mozart die Osanna-Fuge nach dem Benedictus breit ausführen wollen und zu der Schlußfuge cum sanctis ein neues Thema bereits im Kopfe gehabt. Nähere Gründe für diese Ansicht sind freilich bisher nicht zutage gekommen. So neigte sich schließlich die allgemeine Meinung mehr und mehr zugunsten Süßmayers. Jahn[6] bemerkt dazu, es sei immerhin auffallend, daß man die drei Sätze, wenn sie wirklich gefehlt hätten, nicht aus den in Wien unbekannten handschriftlichen Messen Mozarts ergänzte, sondern durch Süßmayer neu schreiben ließ. In neuester Zeit ist auf Grund stilkritischer Erwägungen besonders R. Handke[7] zu dem Ergebnis gelangt, daß die Sätze der Hauptsache nach doch von Mozart herrühren.

Das Sanctus schließt sich seinem ganzen Charakter und seiner Textwiedergabe nach einem Typus an, den wir auch in den früheren Messen Mozarts finden[8]. Das beweist natürlich nichts gegen Süßmayers Autorschaft. Auffallender ist dagegen die Ähnlichkeit des Anfangs mit der ersten Strophe des Dies irae[9]; es ist, in Ddur statt in Dmoll, derselbe Gang der Melodie wie dort, nur daß im Dies irae

---

[1] AMZ IV 4. [2] Cäcilia IV 289. AMZ XXV 687. [3] Cäcilia III 226, IV 279. [4] Berl. Mus. Ztg. 1825, S. 378f. [5] Cäcilia IV 307. [6] J II[4] 695. [7] ZfM I 108ff. [8] So z. B. in K.-V. 66 und 139. Auch die Harmonik deckt sich hier mit dem Requiem mit Ausnahme der Ausweichung nach der Unterdominante. [9] Handke S. 122.

als zweites Glied (solvet saeclum in favilla) noch das Requiem-Thema eingefügt ist. Bei der bedeutungsvollen motivischen Einheit des ganzen Werkes besteht da doch die Wahrscheinlichkeit, daß Mozartsches Gut zugrunde liegt; auch der feste und zielbewußte Schritt der Harmonie (I IV V I V) ist ganz Mozartisch, und nur die grobkörnige, unpersönliche Instrumentation deutet auf Süßmayer hin. Zweifelhafter wird die Lage beim Pleni sunt. Die überwiegende Mehrzahl der früheren Messen Mozarts läßt dem Osanna einen Ganz- oder Halbschluß auf der Dominante vorangehen. In unserem Falle erscheint dagegen ein voller Schluß in D dur, noch dazu als das Ergebnis eines ziemlich unsicheren Modulationsganges, dem auch ein weit matterer Charakter der Deklamation entspricht. Endlich prallt dieser Schluß mit dem ersten D des Osanna-Themas zusammen und schwächt dadurch die steigernde Wirkung dieses Teils, die bei allen früheren Messen Mozarts beabsichtigt ist, fühlbar ab. Man hat entschieden den Eindruck einer verlegenen Fortsetzung des Bearbeiters, der sich über die Absichten Mozarts nicht im klaren war[1]. Dagegen fügt sich das Osanna-Thema:



dem thematischen Gefüge des Werkes wieder sinngemäß ein; seine beiden ersten Motive sind dem quam olim Abrahae verwandt, die Schlußpartie beruht auf dem Septimenintervall wie im ersten Kyrie-Thema, nur daß es hier stufenweise durchlaufen wird. Ob freilich auch die Durchführung des Themas Mozart angehört, ist sehr fraglich. Zumal nach dem ersten Einsatz aller vier Stimmen, von Takt 15 ab, fehlt dieser Fuge das charaktervolle harmonische Leben der andern Requiemfugen[2], die Gestaltung wird immer matter und flacher bis zu dem recht trivialen Abschluß.

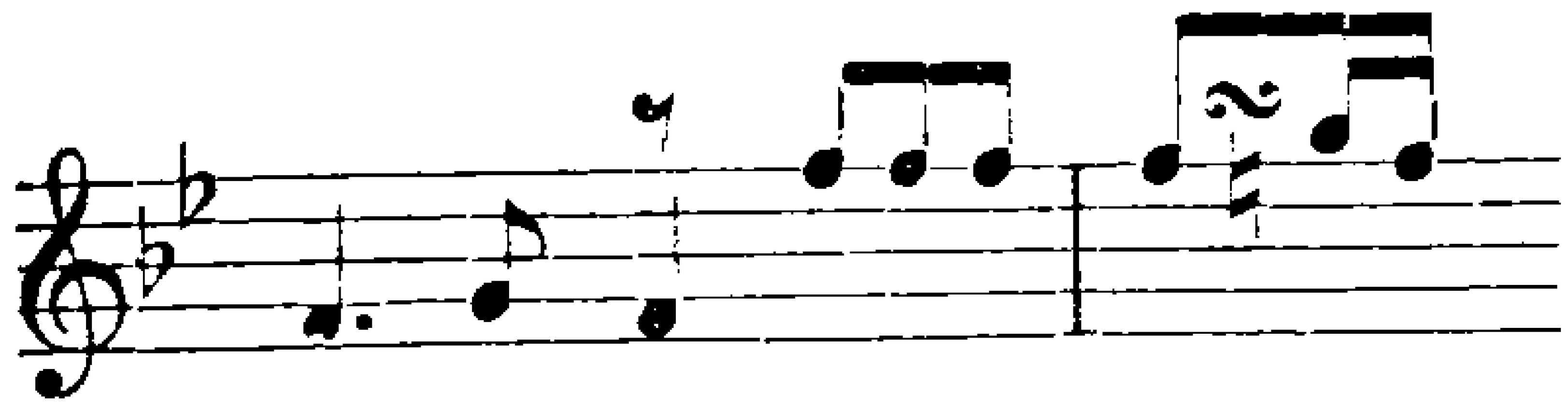
[1] Handke empfiehlt S. 129, diesen Schlußakkord einfach wegzulassen und mit einer Fermate auf dem vorhergehenden Takt zu schließen. Das würde jedoch nur als ein Abreißen, nicht als ein wirklicher, vorbereitender Halbschluß empfunden werden, trotz dem letzten auf das Osanna vorausweisenden Halbtonschritt des Soprans, der hier sicher keine besondere motivische Bedeutung hat, sondern der gebräuchlichen alten Kadenzwendung angehört. [2] Nach E. Sievers setzt mit T. 15 der Süßmayersche Anteil ein.

Noch verwickelter liegen die Dinge beim Benedictus. Daß sein Anfangsgedanke von Mozart herrührt, geht aus dem früher erwähnten Übungsheft klar hervor[1]. Aber auch seine Fassung im Requiem trägt unverkennbar das Gepräge seines Geistes. Wir sehen sie aus dem Keime früherer Benediktussätze als letzte und reifste Frucht herauswachsen, sowohl in den beiden ersten, eng verbundenen Phrasen, als in dem schönen, echt Mozartschen Abgesang in nomine Domini[2]. Ebenso harmonisch wirkt die variierende Aufnahme des Gedankens durch den Solosopran; sie weitet das ursprüngliche Terzenintervall (benedictus) zuerst sprung-, dann schrittweise allmählich bis zur Septime (in nomine Domini), was zugleich eine metrische Erweiterung des Ganzen um ein Glied zur Folge hat. Eine edlere Steigerung konnte der Ausdruck der Freude über das Nahen des Gottgesandten nicht finden. Daß die zarte und süße Grundauffassung des Satzes Mozart durchaus entspricht, wissen wir bereits aus den Jugendmessen[3].

Dem doppelten Anruf durch die beiden Frauenstimmen schließt sich das ganze Soloensemble in imitatorischer Führung an, und zwar mit einer so natürlichen Weiterentfaltung des bisherigen Gedankenstoffes, daß man, von der Instrumentation immer abgesehen, nur sehr schwer an das Eingreifen einer fremden Hand zu denken vermöchte, zumal da auch die sichere Führung der Harmonie keinen Anlaß dazu bietet. Mit fester Hand wird die Dominanttonart F dur ergriffen und befestigt. Um so mehr befremdet dagegen das Folgende, das zunächst ziemlich aufdringlich einen neuen, dem früheren et lux perpetua entsprechenden Gedanken einführt. Das widerstrebt Mozarts Art durchaus. Er schließt außerdem auch gar nicht ab, sondern endet nach ziemlich unsicherem Schwanken mit einem verlegen klingenden Solo der Bassetthörner auf dem Halbschluß auf C dur, und harmonisch ebenso unsicher verläuft der Gesangsmittelsatz. Mozart weiß sonst seine Mittelsätze weit zielbewußter und spannender anzulegen, der unsrige flattert dagegen ziemlich unstät um das F dur herum und beraubt sich schließlich noch durch die Vorwegnahme des B dur selbst der Wirkung, die diese Tonart bei ihrem Wiedereintritt im dritten Teil eigentlich tun sollte. Dazu kommen die leeren, wenig ausdrucks-

[1] S. o. S. 141 f. [2] Das alles weist sehr treffend und feinsinnig R. Handke S. 109 ff. nach. [3] S. I 306. Auch E. Sievers hält die ersten 18 Takte für echt.

vollen und vor allem mit den vorhergehenden nicht harmonierenden Motive dieser Partie sowohl im Gesange als im Orchester; die lebendigen Gebilde des Anfangs schwinden hier zu einem blutlosen, schattenhaften Wesen zusammen. Wie kam nun aber Süßmayer, dessen Hand hier offenkundig zutage tritt, überhaupt darauf, den Zwischensatz einzuschieben? Am nächsten liegt der Gedanke an ein von Mozart skizziertes Orchestermotiv in Takt 18, etwa:



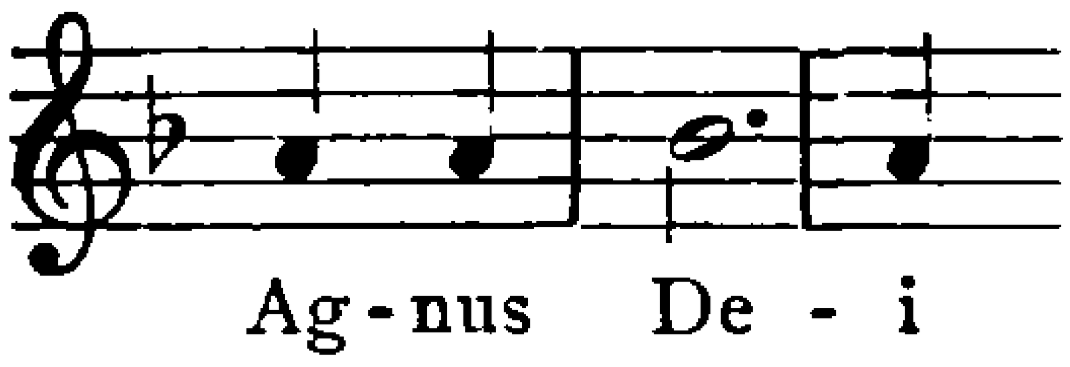
das aber nicht einen neuen Teil einführen, sondern in einer dem Takt 27 entsprechenden Form wieder zum Anfang zurückführen sollte[1]. Demnach wäre das von Mozart beabsichtigte Benedictus zweiteilig gewesen. Dieser zweite Teil, der die beiden Unterstimmen mit dem Hauptgedanken zu Worte kommen läßt, verkürzt zunächst den Gesang des Tenors um einen Takt, spinnt aber dafür den Anteil des Ensembles weit breiter aus. Den Anlaß dazu gibt der Abstieg in die Unterdominantregion von Takt 31ff. ab, die schließlich mit gewaltiger Steigerung zu dem Höhepunkt des 38. Taktes emporführt. Von da an entspricht der harmonische Gang durchaus dem ersten Teil bis zum 46. Takt, mit dem die kleine Coda beginnt. Die einzelnen Motive und die Satzführung sind zwar dem ersten Teile verwandt, aber in ihrem Gefühlsausdruck ungemein gesteigert; es ist dieselbe Art, einem Stamme immer vollere und edlere Triebe zu entlocken, die wir schon bei den beiden allerersten Stimmeinsätzen beobachteten, und echt Mozartisch ist auch die Coda, deren ekstatischer Beginn schließlich in das leise dolce des letzten in nomine Domini ausmündet. Das Nachspiel nimmt den unglücklichen Süßmayerschen Mittelsatzgedanken wieder auf. Nach alledem ist Handkes Vermutung[2] sehr wahrscheinlich, daß die Gesangsstimmen des ersten und dritten Teils samt der bezifferten Baßstimme von Mozart herrühren, der Mittelteil und das Nachspiel dagegen von Süßmayer. Auch die Instrumentation des Ganzen erweckt Bedenken, nicht allein wegen der zwei Posaunen, die hier ganz im Gegensatz zu Mozarts sonstigem Brauch angewandt sind, sondern vor allem auch wegen ihrer unpersönlichen, schematischen

[1] Diese Vermutung Handkes S. 117 ist sehr einleuchtend. Auch nach E. Sievers ist der Mittelteil von einer andern Hand. [2] S. 119.

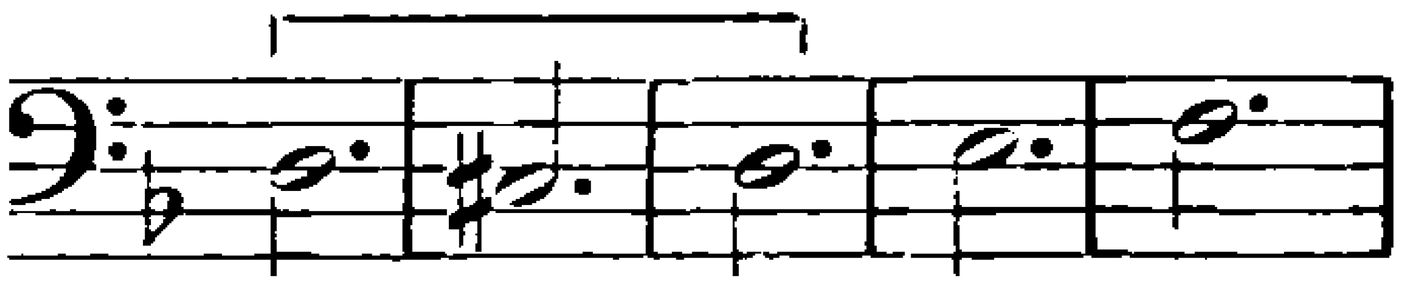
Behandlung, die sich mit wenig ausdrucksvollen Figuren, Tremoli usw. an Stelle der feinen Arbeit Mozarts begnügt[1]. Es ist die Art der Süßmayerschen Kirchenwerke, nicht die des Mozartschen Requiems.

Das ungeschickte Nachspiel des Benedictus bringt auch das folgende Osanna um seine Wirkung. Es erscheint als unorganisch angefügtes Anhängsel, während es doch die Stimmung des vorhergehenden Soloensembles in mächtiger Tuttiwirkung ausklingen lassen soll. Seine Stimmführung ist eine andere als im Osanna des Sanctus, auch ist es nach der ersten Durchführung um fünf Takte verkürzt; trotzdem ist der Gesamteindruck derselbe.

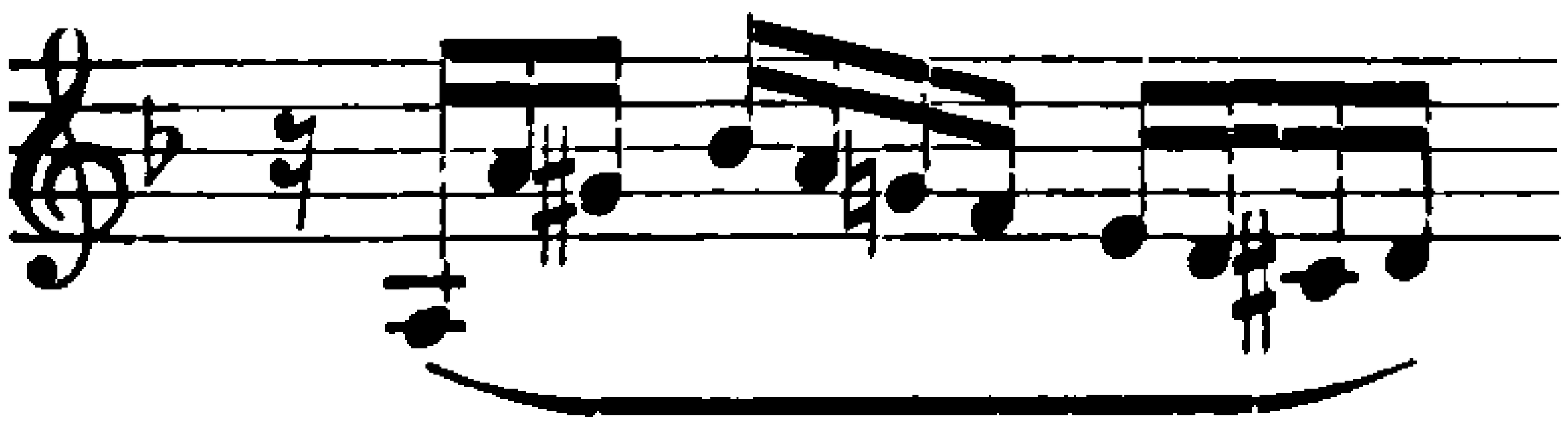
Noch leuchtender als in diesen Sätzen steigt Mozarts Bild im Agnus Dei auf, nicht allein im Ausdruck sondern auch im Zusammenhang seiner Motive mit dem Ganzen[2]. Der dreimalige Ruf Agnus Dei gliedert das Stück in drei Teile, die alle in der Oberstimme mit dem für das ganze Requiem so charakteristischen Halbtonschrittmotiv:



beginnen und dazu das entsprechende Baßmotiv:



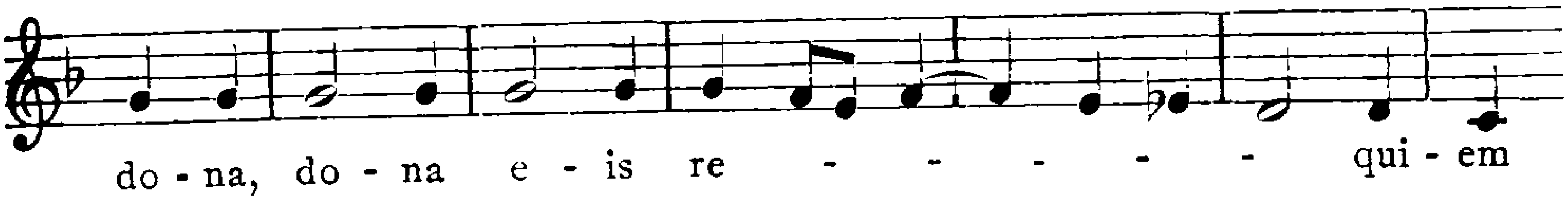
aufweisen, das sich zudem beim erstenmal noch zu dem alten Requiem-Thema erweitert, wie am Anfang des Dies irae. Überhaupt nimmt sich das ganze erste Agnus Dei (bis Takt 9) wie eine inbrünstig gesteigerte Variante des Requiem-Gedankens aus[3]. Dazu kommt endlich die durchlaufende Begleitungsfigur:



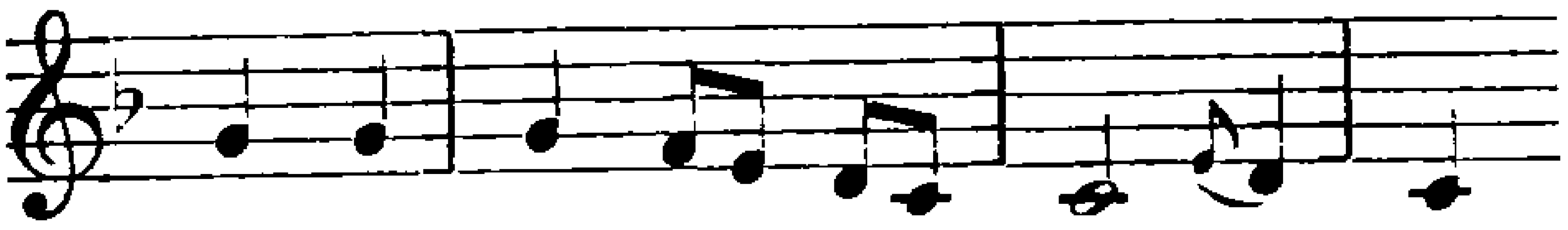
Ihr erster Keim liegt in dem Qui tollis der Messe K. V. 66, sie klingt mit ihrem engen Umkreisen des Quinttons auch schon im

[1] Handke will die Instrumentation des ersten Teiles auch noch Mozart zuweisen (S. 118f.). [2] Auch J II[4] 698 schreibt die Hauptidee Mozart und nur die Ausführung Süßmayer zu. Nach E. Sievers gehört der ganze Satz gleichfalls Mozart. [3] Handke S. 121ff.

Benedictus (T. 27) an[1] und fügt sich mit ihren beiden Halbtonschritten dem Ganzen organisch ein. Auch in sich sind die drei Teile von einer wunderbaren Symmetrie des Baus. Jeder beginnt mit einem aus tiefstem Herzen kommenden, gleichsam händeringenden Flehen, das den Ausdruck in gewaltiger harmonischer Steigerung auf einen emphatischen Halbschluß hinauftreibt, dann folgt jedesmal durch Trugschluß[2] der ergreifende, echt Mozartsche Umschlag in die friedevolle Stimmung des Dona, dessen ganz aus Mozartschem Geist herausgeborener Gedanke alle Teile refrainartig beschließt. Der zweite Teil wirkt nicht allein durch seine erregtere Harmonik, sondern auch durch die abwärts führende Melodielinie seiner fast schluchzend hervorgestoßenen Phrasen steigernd. Deshalb ist auch sein gegensätzlicher Abschnitt breiter ausgeführt. Denn die Melodie:



eine der überwältigendsten Partien des Werkes, ist nichts als eine von Meisterhand entworfene Variante des ursprünglichen Refrains:



der auch alsbald im Orchester nachklingt. Der dritte Teil zieht den Kreis der Tonarten abermals weiter, vor allem durch die schöne, an das Confutatis anklingende Umdeutung des H im Basse in Ces, die weiterhin den Halbschluß auf B herbeiführt. Der Umschlag des Dona ist harmonisch diesmal nicht so scharf, dafür mündet es in den verminderten Trugschlußakkord aus, der nunmehr auf sempiternam den Ton b′ so geheimnisvoll in der Schwebe hält, bis er sich über die wunderbare Zwischenharmonie Gesdur hinweg als Vorhaltston des abschließenden Fdur-Akkords enthüllt.

Das ganze Agnus Dei ist von einer so starken Inspiration getragen und so eng mit dem Ganzen verknüpft, daß Süßmayers Verfasserschaft bei allem Respekt vor seinem Können so gut wie ausgeschlossen ist, es sei denn, man glaubte an das Wunder, daß sich hier

---

1 Handke S. 126. 2 Gleich im ersten Teil stoßen wir auf die dem ganzen Requiem eigentümliche Modulation von der Dominante der Hauptmolltonart nach der parallelen Durtonart, nur ohne jede Vermittlung, s. o. S. 865.

das eine Genie, nämlich Süßmayer, in das Schaffen des anderen bis zur Selbstaufgabe eingelebt hätte.

Vom Lux aeternam an kehren die ganze Partie des Introitus vom Te decet hymnus an und die Kyrie-Fuge mit entsprechend verändertem Text wieder. Nach Konstanze [1] war das die Absicht Mozarts. Allerdings dürfen dabei die Worte „wenn er stürbe ohne es zu endigen" nicht übersehen werden; sie können auch einen Notbehelf Mozarts andeuten, womit er einem Süßmayerschen Originalschluß vorbeugen wollte. Eine solche Wiederholung des Anfangsteils am Schluß war damals nichts Seltenes, sie findet sich auch bei Mozart in den Messen in C dur (K. V. 220 und 317) [2]. Auch im Requiem mag man die Wiederkehr der alten liturgischen Weise und des Dona gelten lassen, obgleich der organische Zusammenhang, der sie im Anfangssatz mit dem Ganzen verbindet, hier gelöst wird und die Anknüpfung weit äußerlicher geschieht. Weit stärkere Bedenken erweckt dagegen die Wiederholung der Kyrie-Fuge auf den ganz anderen Text cum sanctis tuis in aeternum. Was hat der leidenschaftliche Schmerz des Kyrie-Themas mit den Heiligen des Herrn zu schaffen? Außerdem verliert das Gegenthema dadurch, daß es jetzt seinen eigenen Text einbüßt, viel von seinem Ausdruck. Ihrem ganzen Charakter nach scheint endlich diese Fuge wenig für den zuversichtlichen und ergebenen Schluß des Ganzen geeignet, denn sie beendet am Anfang wohl das erste Stück, deutet aber mit ihrer Erregung zugleich fühlbar auf das Dies irae voraus. Bei den Wiederholungen anderer Meister handelte es sich meist um Tongedanken allgemeinen Charakters, bei denen die Verschiedenheit der Texte weniger stark empfunden wurde; sie wurde ausgeglichen durch den allgemein kirchlichen Ton und den Eindruck der formalen Abrundung. Mozarts Requiem dagegen gibt sich bei aller Wahrung des kirchlichen Gepräges weit persönlicher und sucht seinen Text auch im einzelnen zu erschöpfen, wie das ja in ganz hervorragendem Maße im Agnus Dei der Fall ist. Tatsächlich weist diese gewaltige Eingangspartie des Schlußsatzes auf eine andere Fortsetzung hin, worin Mozart, hätte er sein Werk noch selbst vollenden können, die Einheit nicht in einer äußerlich formalen Abrundung, sondern in der Gestaltung der Musik aus dem Texte und aus dem Geiste des Ganzen heraus erreicht hätte. Diese Krönung seines

[1] S. o. S. 855. [2] I 492, 796.

Werkes ist uns freilich völlig verloren, während sich in den andern umstrittenen Sätzen wenigstens die künstlerischen Absichten des Meisters mehr oder weniger feststellen ließen.

Mozarts Requiem ist ein im besten Sinne kirchliches und doch für seine Zeit ein durchaus modernes Werk. Kirchlich ist nicht allein die Verwendung liturgischer Melodien und die Anlehnung an die Formen der strengen Kontrapunktik, sondern vor allem das Streben, von Bekanntem, Typischem auszugehen und es erst durch die Behandlung ins Individuelle zu erheben, ferner die knappe Sachlichkeit, die ohne alle Abschweifungen in die reine Musikfreudigkeit stets Dienerin des Wortes bleibt. Es war ganz verfehlt, wenn manche Kritiker, offenbar unter dem Eindruck der Entstehungsgeschichte des Werkes, ihm Mangel an Einheitlichkeit vorwarfen[1]. Dem widersprechen schon die durchgehenden melodisch-harmonischen Typen, ganz abgesehen von der Einheit der Stimmung. Das verbindet das Requiem wiederum mit der Zauberflöte, und mit dieser hat es auch die dramatisch bewegten Gegensätze gemein. Hierin liegt ein moderner Zug, der sich nicht mit dem allgemeinen Anregen bestimmter Gefühle begnügt, sondern den seelischen Verlauf im einzelnen widerspiegeln will. Immer wieder tritt uns aus der Partitur der Dramatiker Mozart entgegen, nicht im Sinne des Opernkomponisten, des Theatralikers[2], sondern in dem Sinne, wie auch Bach in seinen Vokalwerken und Schubert in seinen Liedern gelegentlich den Dramatiker hervorkehren. Mozart hatte recht mit seinem Worte, daß er dieses Requiem für sich schreibe, in weit tieferem Sinne, als es ursprünglich gemeint war: es ist sein eigenstes persönliches Bekenntnis von den letzten Dingen, und die Bestellung von außen gab nur den äußeren Anlaß dazu, daß es sich von seiner Seele loslöste.

Daß er mit diesem Requiem seiner Zeit aus dem Herzen gesprochen hatte, beweist sein ungeheurer, stetig wachsender Erfolg. Schon J. Haydn prophezeite auf dieses eine Werk hin Mozart die Unsterb-

---

[1] Zelter (Briefw. III 506 f.) nennt das Werk bei aller Bewunderung „brüchig, ungleich, aus einzelnen eingelegten Stücken bestehend". Auch J. Paul drückt sich Herder gegenüber ähnlich aus (Aus Herders Nachlaß I 313). [2] Schon Zelter meint a. a. O., in manchen Sätzen offenbarten sich die „letzten Reste einer großen Schule" und zugleich „der leidenschaftliche Sinn eines Theater-Componisten". In Tiecks Phantasus (Schr. IV 426) preist Ernst das Genie Mozarts; „nur muß man mich kein Requiem von ihm wollen hören lassen". Ähnlich Krüger, Beitr. für Leben und Wissenschaft der Tonkunst S. 199 f.

lichkeit[1]. Namentlich in Norddeutschland, wo die Schule J. S. Bachs gerade gegen das Ende des 18. Jahrhunderts eine eifrige Tätigkeit zugunsten ihres Meisters entfaltete, erkannte man instinktiv die nahe Verwandtschaft des Requiems mit dessen Geist. Der Erfurter Organist Joh. Chr. Kittel, Bachs letzter Schüler, fühlte sich von dem Werke, dessen Komponist ihm zunächst unbekannt blieb, mächtig angezogen und war ganz erstaunt, daß es von Mozart herrührte, dem Komponisten beliebter Opern, die er übrigens auch nicht kannte. Er ließ sie sich daraufhin geben und war vorurteilsfrei genug, auch in ihnen den Schöpfer des Requiems zu erkennen und zu schätzen[2].

In Leipzig nahm sich J. A. Hiller voll Bewunderung des Werkes an, führte es sogleich auf und bürgerte es in Leipzig ein[3]. In Berlin ehrte die Singakademie am 8. Oktober 1800 das Gedächtnis ihres kürzlich verstorbenen Stifters Fasch durch die erste Aufführung des Requiems: es war zugleich die erste öffentliche der Akademie[4]. Von da ab begann Mozarts Totenmesse allen übrigen den Rang abzulaufen, wenn es galt, das Andenken großer Männer, namentlich Musiker, zu feiern, in Berlin[5] wie anderswo[6]. Zelter meinte, sie ließe sich überhaupt nicht unter die Erde bringen, weder durch schlechte Kritiken noch durch schlechte Aufführungen[7]. In manchen, auch kleineren Städten blieb sie das ganze Jahrhundert hindurch das bevorzugteste Werk an den Totenfestaufführungen[8]. In Paris führte Cherubini 1804 das Requiem in glänzender Weise auf[9], 1840 aber

---

[1] S. o. S. 57. [2] Vgl. J II[4] 700 f. [3] Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst I[3] 16 f. Häser, Cäcilia IV 297. Vgl. auch Körners Brief an Göthe vom 29. Mai 1796, Göthe-Jahrbuch VII 54. [4] Blumner, Geschichte der Singakademie zu Berlin S. 30 f. [5] 1805 für die Königin-Witwe, 1815 für den Akademiedirektor Frisch, 1821 für A. Romberg, 1832 für Bernh. Klein, 1833 für den Fürsten Radziwill, 1837 für den Grafen Brühl, 1839 für Ludw. Berger, 1840 und 1861 für die Könige Friedrich Wilhelm III. und IV. [6] So am 16. Febr. 1803 in Prag zum Andenken des Hornisten Punto (Prochazka S. 196), am 12. Mai 1805 in Weimar zum Gedächtnis Schillers (Göthe-Jahrbuch II S. 421, nach Vulpius' Briefen), ferner in Leipzig zum Gedächtnis Schichts 1823 (AMZ XXV 405), in Wien zum Gedächtnis C. M. v. Webers (AMZ XXVIII 734), Beethovens (AMZ XXIX 367), Grillparzers (AMZ 1872, S. 166), in München 1867 zum Gedächtnis P. Cornelius'. In Mozarts Vaterstadt Salzburg kam das Requiem am 17. Febr. 1816 in S. Peter zur Erinnerung an Elisabeth Neukomm zur Aufführung (Hammerle S. 53). [7] Zelter, Briefw. m. Göthe III 441 f. [8] So z. B. in Halle, vgl. H. Abert, Gesch. der Robert-Franz-Singakademie, Halle 1908, S. 99, 101. [9] Berl. Mus. Ztg. 1805, S. 28.

erschien es bei der Leichenfeier Napoleons, unter Übergehung der französischen Komponisten[1]. Was den Opern Mozarts nicht gelungen war, gelang seinem Requiem: es eroberte sich die italienischen Städte Venedig[2], Turin, Florenz und Neapel, ja es drang bis nach Lissabon, Lemberg, Warschau, Petersburg und Stockholm vor[3] und überschritt mit einer Aufführung in Rio Janeiro sogar erstmals den Ozean[4]. Sein Ansehen war so groß, daß es in den ersten drei Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts auch bedeutendere Totenmessen anderer Meister in den Schatten stellte.

1 Kretzschmar, Führer II[4] 283. 2 Hier setzte ein Musikliebhaber ein Legat aus, wofür jährlich drei Requiems, darunter das Mozartsche, aufgeführt werden sollten. AMZ XLII 54. In Senftenberg in Böhmen bildete sich 1857 sogar ein Verein zur alljährlichen Aufführung des Requiems. N. Wiener mus. Ztg. 1857, S. 167 f. 3 Kretzschmar a. a. O. 4 AMZ XXII 501 f.

Übers Grab

Mozarts unerwarteter, früher Tod zu einer Zeit, da er soeben durch die Zauberflöte wieder engere Fühlung mit den breitesten Schichten seines Volkes gewonnen hatte, brachte der Welt die Größe des Verlustes bald zum Bewußtsein. Das zeigte sich zunächst in der lebhaften Teilnahme, die verschiedene von seiner Witwe unternommene künstlerische Veranstaltungen fanden. Im Wiener Burgtheater wurde für sie am 31. März 1795 der Titus aufgeführt, mit Aloysia Lange als Sextus, nach dem ersten Akte spielte Beethoven ein Mozartsches Klavierkonzert[1]. In Prag gab sie Anfang 1796 ein Konzert, worin sogar der sechsjährige Wolfgang mit dem ersten Papagenoliede vorgeführt wurde[2]. In Berlin, wohin sie von Prag reiste, bewilligte ihr Friedrich Wilhelm II. das Opernhaus und die königliche Kapelle zu einem Benefizkonzert (28. Febr.)[3], in welchem sie als Sängerin auftrat. Der König „machte sich", wie es in dem Handbillett heißt, (Niemetschek S. 42), „ein wahres Vergnügen, der Wittwe zu beweisen, wie sehr er das Talent ihres verstorbenen Mannes geschätzt und die ungünstigen Umstände bedauert habe, welche ihn die Früchte seiner Werke einzuerndten verhinderten". In Leipzig wurde ihr am 20. April der Saal des Gewandhauses zu einem Konzerte bewilligt, in welchem das Requiem aufgeführt wurde, Organist Müller ein

---

[1] Wlassak, Chronik des Burgtheaters S. 98. Es war wahrscheinlich das Dmoll-Konzert, das Beethoven besonders liebte und mit Kadenzen versehen hat. [2] Prochazka S. 206. J. Fischer, W. A. Mozart (Sohn) 1888, S. 6. Ende 1796 kündigte sie in Graz ein Konzert an mit Idomeneo und Teilen des Titus MBM 1901, März, Heft 11, S. 25. [3] Vgl. MBM Heft 17, März 1904, S. 277. Der zweite Teil enthielt einen „Auszug der wesentlichsten Stücke" aus Titus, wobei auch Konstanze mitwirkte.

Konzert von Mozart spielte und sie selbst wieder sang[1]. In Dresden brachte sie am 25. Mai im Hôtel de Pologne „einige von ihrem Manne hinterlassene, in Dresden noch nicht gehörte Tonstücke" zur Aufführung[2].

Mit Mozarts handschriftlichem Nachlaß ließ sich freilich kein großer Gewinn erzielen. Seine Kompositionen konnten im Druck und in Abschriften von allen Seiten verbreitet werden, ohne daß man sie überhaupt befragte[3]. Sie selbst erkannte es als eine Gunst an, wenn dies geschah und sie sogar honoriert wurde[4], und war schließlich zufrieden, als 1799 André den gesamten handschriftlichen Nachlaß um 1000 Karolin[5] ankaufte. Einige Handschriften Mozarts fehlten schon bei seinem Tode, andere hatte André selbst andern überlassen, die übrigen führt das „Thematische Verzeichnis derjenigen Originalhandschriften von Mozart, welche Hofrat André in Offenbach besitzt" (Offenbach 1841) auf. Der Teil der Sammlung, der im Besitze der Gebrüder André verblieben war, wurde 1873 für 20000 Taler von der Berliner k. Bibliothek angekauft[6].

1797 lernte Konstanze den damaligen Legationssekretär bei der dänischen Gesandtschaft Georg Nikolaus Nissen kennen, der ihr bei der Ordnung ihrer Verhältnisse treulich beistand, wie seine in ihrem Namen geschriebenen zahlreichen Briefe zeigen. Er war ein zwar umständlicher und schwerfälliger, aber durchaus ehrenwerter und anständig denkender Mann, der es, wie schon bemerkt[7], fertig gebracht hat, Konstanze nach seiner Verheiratung mit ihr (1809) noch zu einer soliden Hausfrau zu machen. 1810—1820 lebte er mit ihr als Zensor der politischen Angelegenheiten in Kopenhagen und siedelte nach seiner Pensionierung, mit dem persönlichen Adel und dem Staatsratstitel ausgezeichnet, nach Salzburg über, wo auch Mozarts Schwester wohnte. Äußerlich scheint sich damals das Verhältnis zwischen den beiden Schwägerinnen gebessert zu haben, innerlich freilich blieb Marianne der Frau ihres Bruders gegenüber die richtige Tochter ihres Vaters.

1 A. Dörffel, Gesch. der Gewandhauskonzerte 1884, S. 195. Zum Vortrag gelangten außerdem zwei Stücke aus Idomeneo und eine Sinfonie von Mozart. 2 Nottebohm S. 15f. 3 Bezeichnend dafür ist Mariannes Brief an Breitkopf & Härtel vom 4. Aug. 1799 bei Notteb. S. 135. 4 Die von Breitkopf & Härtel veranstalte Ausgabe der Oeuvres ist durchweg unter ihrer Mitwirkung erfolgt. Auszüge aus dem Briefwechsel darüber bei Nottebohm S. 121f. 5 Henkel MBM Heft 5, Febr. 1898, S. 157. 6 AMZ 1873, S. 762. Ein Verzeichnis der Berliner Mozarthandschriften MBM Heft 1, 1895, S. 1ff. 7 I 992.

Nissen starb am 24. März 1826[1]. Konstanze aber zog nunmehr mit ihrer gleichfalls verwitweten Schwester Sophie Haibl zusammen, fortan mit der Verwaltung ihres Vermögens, der Ordnung aller den Nachlaß und die Biographie Mozarts betreffenden Angelegenheiten beschäftigt und in regem Briefwechsel mit ihren beiden Söhnen Carl und Wolfgang[2]. Am 6. März 1842, wenige Stunden nachdem das Modell der Mozartstatue eingetroffen war, ist sie gestorben[3]. Von den sechs Kindern Mozarts[4] haben nur das zweite und das jüngste den Vater überlebt.

Carl Thomas Mozart, geboren am 21. September 1784 am Graben Nr. 591, wurde zuerst in Perchtholdsdorf[5] und von 1792 bis 1797 in Prag im Hause Niemetscheks erzogen. Er sollte Kaufmann werden und kam 1798 zu Livorno in die Lehre, schwankte aber längere Zeit, ob er sich nicht doch für die Musik entscheiden sollte. Schließlich wandte er sich der Beamtenlaufbahn zu. Bei Duschek in Prag zu einem guten Klavierspieler herangebildet, leitete er im Hause des Obersten Casella und dann auch bei sich musikalische Aufführungen[6]. Die Hauptstätte seines Wirkens war Mailand; hier konnte er sich kurz vor seinem Tode noch für 10000 Franken Tantième, die er für drei Pariser Figaroaufführungen erhielt, ein Landhaus kaufen[7]. Er starb am 31. Oktober 1858 als pensionierter Staatsbuchhaltungsoffizial.

Der jüngste Sohn Franz Xaver Wolfgang Mozart (später

---

[1] Er wurde zu St. Sebastian im Grabe Leopold Mozarts bestattet, dessen Grabstein Konstanze entfernen ließ. Erst in neuerer Zeit wurde sein Name wieder auf dem neuen Grabmal vermerkt. [2] Vgl. ihr öfter erwähntes Tagebuch, jetzt von mir MM II 38ff., 65ff. veröffentlicht. [3] Wiener Mus. Ztg. 1842, S. 150. Über Vinc. Novellos Besuch bei ihr im Jahre 1829 vgl. AMZ 1872, 80, über den Jul. Andrés 1841 Henkel, Der Klavierlehrer XIII Nr. 1. Sie bezeichnete André das Medaillon von Posch und den Mansfeldschen Stich als die ähnlichsten Mozartbildnisse, im übrigen hatte André nicht den Eindruck, als hätte sie Mozarts Genie ganz begriffen. [4] Hinsichtlich der Kinder Mozarts herrschte lange eine beträchtliche Verwirrung, die neuerdings E. Blümml MM I 3, 1ff. endgültig nach den Matriken geklärt hat. Es sind: Raimund Leopold (17. Juni bis 21. Aug. 1783, s. o. S. 39, wo der Monat seines Todes zu berichtigen ist), Karl, Joh. Thomas Leopold (18. Okt. bis 15. Nov. 1786), Theresia (27. Dez. 1787 bis 29. Juni 1788), Anna (geb. und gest. 16. Nov. 1789) und Wolfgang. [5] S. o. S. 754. [6] Reichardt, Vertraute Briefe aus Wien I 244. AMZ XX 512. Ein Brief an Popelka bei Teuber II 221. [7] Vgl. Engl MJB XIII 38ff Katalog 4. A. 1906, S. 10. Schurig II 341f. (mit Bild).

durch die Mutter in Wolfgang Amadeus umgetauft), geboren am 26. Juli 1791 in der Rauhensteingasse Nr. 970, wurde Musiker. Er verlebte gleichfalls einen Teil seiner Kindheit bei Niemetschek in Prag und kam dann nach Wien, wo er den Unterricht Joh. Nep. Hummels, Salieris, des Abtes Vogler und vielleicht auch Albrechtsbergers genoß. 1804 veranstaltete er sein erstes öffentliches Konzert. Von 1808 bis 1814 war er Musiklehrer in zwei adligen Familien zu Lemberg. 1819 trat er eine längere Kunstreise nach Polen, Deutschland, Dänemark und Italien an, die in Prag endete. Dann kehrte er 1822 nach Lemberg zurück, wo er mit Ausnahme einer kurzen Reise nach Salzburg bis 1838 als Musiklehrer und Chorleiter wirkte. Hierauf siedelte er nach Wien über und nahm 1842 an der Feier der Enthüllung des Standbildes seines Vaters in Salzburg teil; er spielte damals dessen Dmoll-Konzert. Der Dom-Musikverein Mozarteum ernannte ihn zum Ehrenkapellmeister. Am 29. Juli 1844 starb er in Karlsbad an einem Magenleiden. Auf seine künstlerische Bedeutung einzugehen ist hier nicht der Ort. Nur so viel sei bemerkt, daß er weder nach seinem Talent noch nach seinem Charakter zu Großem berufen war. Eine weit verbreitete Anschauung liebt es, die Söhne großer Männer zu Märtyrern ihres Namens zu machen. Es ist aber auch schon umgekehrt vorgekommen, daß dieser große Name ihnen zu Erfolgen verholfen hat, die sie durch ihre eigenen Kunstleistungen nie erreicht hätten. Das scheint auch auf diesen Wolfgang II. zuzutreffen; eine erschöpfende Arbeit über ihn als Musiker steht freilich noch aus[1].

Ruhm und Ehren, die Mozart in seinen letzten Lebensjahren fast ganz versagt geblieben waren, fielen dem Toten bald im reichsten Maße zu. An vielen Orten feierte man sein Andenken durch Aufführungen seiner Werke oder durch besondere Trauerkantaten[2], und bald wurde es fester Brauch, in vielen Privathäusern[3] wie im Konzert seinen Geburts- und Todestag musikalisch zu feiern. Größere

[1] Vgl. über ihn Wurzbach, Mozartbuch S. 277 ff. J. Ev. Engl, MJB XIII 41 ff., Katalog S. 9, Nr. 11. Jos. Fischer a. a. O. M. Kaufmann NZfM 82, 145 ff. Schurig II 342 ff. (mit Bild). Zu W. Wolffheims Forschungen über sein Reisetagebuch (1819—1821) vgl. ZJMG X 220. [2] So Wessely in Berlin (Mus. Wochenbl. S. 191) und Cannabich in München (Niemetschek S. 66). Über die Prager Trauerfeier von 1791 Teuber II 273 und Prochazka S. 184 f. [3] AMZ II 239.

allgemeine Feiern fanden in den Gedächtnisjahren 1856, 1891 und 1906 statt; von den Jubiläen einzelner Werke wurde namentlich das des Don Giovanni 1887 festlich begangen.

Den Spuren nachzugehen, die Mozart in der Musik des 19. Jahrhunderts bis tief in die Romantik hinein hinterlassen hat, würde ein eigenes Buch erfordern. Sie zeigen sich nicht allein in der deutschen, sondern in der gesamten europäischen Musik, sogar bei den Mozart sonst so fern stehenden Italienern[1]. Den Einfluß des Mozartschen Geistes überhaupt auf unsere gesamte geistige Entwicklung in großem Maßstabe darzustellen, ist bis auf den heutigen Tag noch so wenig versucht worden wie z. B. bei Bach und Beethoven.

Das älteste Denkmal Mozarts ist in Graz von dem Musikalien- und Kunsthändler Franz Deyerkauf 1792 in seinem Garten errichtet worden und nicht mehr erhalten[2]. Auch Mozarts Freund Bridi hatte ihm in seinem Garten zu Rovereto ein Denkmal geweiht mit der Inschrift „Herrscher der Seele durch melodische Denkkraft“[3]. Es ist ebenfalls verschwunden, gleichwie das aus gebranntem Ton von Klauer gearbeitete Denkmal, das 1799 Herzogin Anna Amalie von Weimar im Parke von Tiefurt setzen ließ[4].

Der Gedanke, Mozart in seiner Vaterstadt Salzburg ein Denkmal großen Stils zu setzen, wurde 1835 durch Julius Schilling angeregt[5] und der Aufruf im September 1836 erlassen[6], der Guß der Statue am 22. Mai 1841 vollendet. Am 4. September 1842 und den folgenden Tagen fand auf dem Michaelsplatz die feierliche Enthüllung statt[7]. Leider ist Schwanthaler dabei weder der Persönlichkeit noch dem Künstlertum Mozarts gerecht geworden. Der Meister steht, mit dem üblichen Mantel bekleidet, ruhig da, den Kopf etwas seitwärts nach oben gerichtet; die Stellung ist offenbar durch die Inschrift Tuba mirum auf dem Blatte in seiner Hand eingegeben. An der Basis sind in Reliefs die Kirchen-, Konzert- und dramatische Musik allegorisch dargestellt und ein Adler, der mit der Leier gen

[1] Wichtige Fingerzeige dazu bei Kretzschmar, Ges. Auff. II 275 ff. [2] MM II 3, 94 ff., daselbst auch ein Hinweis auf ein zweites, seitdem verschollenes Denkmal (Büste) Mozarts in Mariagrün bei Graz. [3] Bridi Brevi cenni p. 63 f. AMZ XXVI 92, XXX 680 f. [4] Journal d. Luxus u. d. Moden Nov. 1799. AMZ II 239, 420. Abb. bei Schurig II 377. [5] Salzburger Ztg. 12. Aug. 1835. [6] Hammerle S. 85 f. [7] L. Mielichhofer, Das Mozartdenkmal zur Salzburg, Salzburg 1843. AMZ XLIV 722 f., 780 f., 806 f. An Beiträgen kamen über 30000 fl. zusammen.

Himmel fliegt; die einfache Inschrift ist: Mozart. Bald darauf wurde Mozarts Büste auf Befehl König Ludwigs I. auch in der Walhalla bei Regensburg aufgestellt.

1856 beschloß die Stadt Wien, Mozart auf dem Friedhof von St. Marx ein Grabdenkmal zu errichten, das, von Hans Gasser ausgeführt, am 5. Dezember 1859 feierlich enthüllt und 1891 auf den Währinger Zentralfriedhof übergeführt wurde. Auf einem Granitsockel sitzt das Erzbild einer trauernden Muse, in der Rechten die Partitur des Requiems, die Linke, die einen Lorbeerkranz hält, auf die aufgeschichteten Werke Mozarts gestützt. Am Sockel sind Mozarts Bild und das Wiener Stadtwappen im Relief und kurze Inschriften angebracht [1].

In Prag wurde im Garten der Bertramka am 3. Juni 1876 eine Büste Mozarts von Thomas Seidan enthüllt [2]. Salzburg erhielt am 8. April 1881 eine Kolossalbüste des Meisters aus Erz von Edmund Hellmer aus Wien; sie steht vor dem Mozarthäuschen auf dem Kapuzinerberge [3]. Wien hat noch drei weitere Mozartdenkmäler erhalten: die Bronzebüste von Joh. B. Feßler im Mozarthause Rauhensteingasse 8, die Marmorstatue von Viktor Tilgner auf einem von Amoretten und Genien umschwebten Sockel, am 24. April 1896 auf dem Albrechtsplatz enthüllt, und den Mozartbrunnen auf dem Marktplatze, ein Werk des Bildhauers Karl Wolleck und des Architekten Otto Schönthal, enthüllt am 18. Oktober 1905. Er stellt Tamino (mit der Flöte) und Pamina dar, die sich zur Wasser- und Feuerprobe rüsten. Auch Dresden besitzt seit 1907 einen von Hermann Hosaeus geschaffenen Mozartbrunnen auf der Bürgerwiese. Seine Mittelgruppe stellt eine Säule mit der Inschrift Mozart dar, umgeben von drei allegorischen Gestalten, Anmut, Heiterkeit und Träumerei [4].

Auch durch Stiftungen ist Mozarts Name geehrt worden. Das 1841 gestiftete Mozarteum in Salzburg hat sich von Anfang an die Sammlung aller Familiendokumente und anderer denkwürdiger Reliquien, zunächst aus dem Nachlaß der Familie, dann aber auch aus weiteren Kreisen zum Ziele gesetzt und dabei die Förderung namentlich der Kirchenmusik in Salzburg in Aussicht ge-

[1] Zellner, Blätter f. Musik, Theater und Kunst 1859, Nr. 97 f. [2] Prochazka S. 211. [3] Engl S. 50. Ein Gipsabguß in Mozarts Geburtszimmer. [4] Über Mozarts Denkmäler vgl. Wurzbach S. 193 f. Schurig II 367 f.

nommen. 1871 trat in derselben Stadt ein Verein zur Gründung einer internationalen Mozartstiftung zusammen, deren Zweck die Errichtung einer Musikschule, Erteilung von Stipendien, Aufführungen klassischer Musik, Bau eines Mozarthauses usw. sein sollten. Die Stiftung fand bald reiche Unterstützung, so daß sie mit gutem Erfolg an die Verwirklichung ihrer Aufgaben herantreten konnte[1]. 1880 trat sie als internationale Stiftung Mozarteum an die Stelle des alten Mozarteums[2]. Sie unterhält die Musikschule Mozarteum in dem im September 1914 neu erbauten und eröffneten „Mozarthaus", sowie das Mozartmuseum in des Meisters Geburtshaus und das Mozarthäuschen auf dem Kapuzinerberg und veranstaltet Konzerte und Musikfeste[3]. Von ihr ging endlich 1888 die Gründung der internationalen Mozartgemeinde aus, die die Vereinigung aller Verehrer des Meisters anstrebt[4]. Verglichen mit der Tätigkeit der anderen Meistern, vor allem Bach und Wagner, gewidmeten Vereine sind freilich ihre Erfolge bisher nur bescheiden gewesen.

Noch vor Salzburg trat Frankfurt a. M. mit seiner 1838 gegründeten Mozartstiftung hervor, die an begabte junge Musiker zu ihrer Ausbildung in der Komposition Stipendien verteilt[5]. Im Jahre 1895 trat die neubegründete Berliner Mozartgemeinde mit dem ersten Heft ihrer Mitteilungen hervor, auch sie veranstaltet regelmäßige Aufführungen[6]. Verschiedene Städte haben Mozartvereine, den rührigsten Dresden (seit 1897).

Trotz dem guten Willen und den zum Teil bedeutenden Erfolgen, die alle diese Institute auszeichnen, kann man bis auf den heutigen Tag leider nicht sagen, daß die Sache Mozarts und seiner Kunst eine allseitig befriedigende, einheitliche und zielbewußte Förderung erfahren hätte. Das ist um so bedauerlicher, als sich gerade in den letzten zwanzig Jahren, wie die oft angeführten Werke lehren, unsere Stellung zu Mozart gegen früher erheblich geändert hat. Es ist ein erfreuliches Zeichen für die Lebenskraft dieser Kunst, daß sie nicht

[1] Vgl. Engl S. 16, 20. Sie ließ 1877 auch das „Zauberflötenhäuschen" von Wien nach Salzburg überführen. [2] Auch das neue Mozarteum veröffentlicht jährliche Berichte durch seinen Sekretär Joh. Ev. Engl. [3] Ein weiterer Punkt ist die Abhaltung von Mozarttagen zur Erörterung wichtiger musikalischer Fragen. Er ist leider bis jetzt, trotz aller Wichtigkeit namentlich für Mozart selbst, noch kaum zu wirksamer Durchführung gelangt. [4] S. den Bericht Horners MJB IX. [5] R. Genée MBM H. 18, Nov. 1904, S. 297f. [6] AMZ XLII 735.

mehr bloß kritiklos bewundert, sondern wieder ernsthaft diskutiert wird, und daß dieser neue Geist sich nicht allein in der Wissenschaft, sondern auch bereits in der Praxis bemerkbar macht. Das ist ein sicherer Beweis dafür, daß Mozart heute lebendiger ist als noch vor dreißig Jahren. Um so notwendiger aber ist es, daß alle diese frischen Kräfte sich nicht ziellos und ohne Zusammenhang miteinander verzetteln, sondern einen festen Mittelpunkt erhalten, der einen gemeinsamen Meinungsaustausch gewährleistet und die Ergebnisse der Forschung auf allen Gebieten für die Praxis nutzbar macht. Denn daß das letzte Wort über Mozart weder gesprochen ist noch jemals gesprochen werden wird, sollte uns heute klarer sein denn je, und diese Tatsache der Neuzeit voll zum Bewußtsein zu bringen, ist einer der Hauptzwecke dieses Buches. Eine Menge von Fragen stilistischer, kunstpsychologischer, dramaturgischer Art harrt noch der Lösung, ganz abgesehen von alten unbeglichenen Ehrenschulden, wie z. B. der Herstellung leidlicher Übersetzungen von Mozarts italienischen Opern. Auch die große Gesamtausgabe von Mozarts Werken, die unter Mitwirkung bedeutender Künstler und Musikforscher im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig 1876—1886 erschien, ist zwar als Ganzes ein monumentales Werk, auf das wir Deutschen stolz sein können, aber auch sie ist im einzelnen ungleich und bedarf nochmaliger Durchsicht. Es liegt hier also noch eine Fülle ungetaner Arbeit vor. Sollte da nicht auch für Mozart möglich sein, was seit langer Zeit schon für Bach und in unseren Tagen für Brahms, Reger und Schumann erreicht wurde, nämlich eine Deutsche Mozartgesellschaft, die sich, losgelöst von allen örtlichen Sonderbestrebungen, allein in den Dienst des großen Meisters und seiner Kunst stellte[1]?

Man wird es dem Verfasser dieses Buches, der lange, an beglückenden Stunden überreiche Jahre an das Studium Mozarts verwandt hat, nicht verübeln, wenn er mit einiger Wehmut von seinem Werke Abschied nimmt. Man wird ihm hoffentlich aber auch die kurze und bequeme Formel erlassen, auf die manche Biographen zum Schlusse noch das Wesen ihres Helden zu bringen sich gedrungen fühlen, denn sie ist einfach nicht aufzufinden. Früher suchte man sich mit Vergleichen zu behelfen und zog Raffael und Shakespeare, Watteau und Göthe heran. Das hat wohl manches geist-

[1] Der Gedanke wird auch von Schurig II 347 lebhaft vertreten.

reiche Wort hervorgebracht, den eigentlichen Kern von Mozarts Erscheinung jedoch niemals zu erklären vermocht. Pflegen doch alle solchen Vergleiche, wenn überhaupt, erst dann wirklich fruchtbar zu werden, wenn sie neben der Verwandtschaft der betreffenden Künstler auch ihre grundsätzlichen Unterschiede zu betonen beginnen.

Nur noch eines sei bemerkt: es ist deutscher Geist, der sich in Mozart verkörpert, allen italienischen Einflüssen und Vorbildern zum Trotz. Es kommt dabei weniger auf seine brieflichen Bekenntnisse zum Deutschtum an, auch nicht auf andere Einzelheiten seines Schaffens, wie z. B. seine geniale Umbildung und Vertiefung der opera buffa, sondern darauf, daß bei ihm nach der langen Herrschaft des französischen Rationalismus mit voller Macht in der Musik der deutsche Drang zum Durchbruch gelangt, die Welt nicht mehr als ein geordnetes System verstandesmäßig erfaßter und berechenbarer Kräfte zu betrachten, sondern als Quelle und Wechselspiel ewig neuer, aller Berechnung sich entziehender Gestalten. Dieser für Mozart so bezeichnende Bildnertrieb, der stets von der Welt des Anschaulichen und Sinnlich-Greifbaren ausgeht, ohne jede vorgefaßte theoretische Spekulation, und darum auch alle seine Gebilde als Schöpfungswunder erscheinen läßt, ist das gerade Gegenteil der von der französischen Ästhetik aufgestellten Forderungen. Gewiß ist dieses Schöpfertum nicht identisch mit Formlosigkeit, und das Wort von Mozart als einem der größten Meister der Form besteht nach wie vor voll zu Recht. Aber Form bedeutet für ihn nicht starres Muster und tote Regel, sondern sie wird mit jedem Kunstwerk als etwas Lebendiges neu geschaffen und ist mit ihm und seinem inneren Leben unlöslich verbunden. Es war kein Wunder, wenn sich unter diesen Umständen gerade Göthe besonders zu Mozart hingezogen fühlte. Sein Wort an Eckermann möge denn auch dieses Buch beschließen[1]:

„Was ist Genie anders als jene produktive Kraft, wodurch Taten entstehen, die vor Gott und der Natur sich zeigen können, und die eben deswegen Folge haben und von Dauer sind? Alle Werke Mozarts sind dieser Art; es liegt in ihnen eine zeugende Kraft, die von Geschlecht zu Geschlecht fortwirkt und so bald nicht erschöpft und verzehrt sein dürfte."

[1] Gespräche, Inselverlag Leipzig 1908, II 5f. (11. März 1828).

Zusätze und Berichtigungen zum ersten und zweiten Bande.

I Seite 1. Unter den Chorschülern des Augsburger Domkapitels, die für den Nachwuchs des Domchores bestimmt waren, und aus denen später mit Vorliebe die musikalischen Vikare und Kapellmeister erwählt wurden, erscheint am Anfang des 17. Jahrhunderts ein Johann Mozart, ein Schüler Christian Erbachs und allem Anschein nach ein sehr begabter Musiker, der aber schließlich ins Kloster Heilig Kreuz eintrat[1]. Da er 1613 bereits seine Studien vollendet hatte, so haben wir in ihm den ältesten musikalischen Träger dieses Namens vor uns, über den wir außer diesem selbst noch weiteres wissen. Ob er freilich mit David Mozart verwandt war, steht dahin.

I Seite 36, Zeile 15 v. o. lies K.-V. 2, 4, 5 statt 4—6.

I Seite 40, Zeile 6 v. u. lies Oktober statt September.

I Seite 69. Marianne erkrankte am 12. September und erhielt am 21. Oktober die letzte Ölung[2]. In dem für den 30. September angekündigten Konzert trat allem Anschein nach Wolfgang also allein auf.

I Seite 74. Die Rückkehr nach Paris erfolgte nach L. Mozarts Reiseaufzeichnungen[3] am 10. Mai.

I Seite 153. W. Kurthen[4] hält mit H. Deiters die Wiener Festmesse von 1768 für identisch mit der Cmoll-Messe (K.-V. 139).

I Seite 176. Die Abreise nach Italien geschah, wie Hagenauer richtig bemerkt, am 13., nicht am 12. Dezember, und demgemäß ver-

---

[1] Th. Kroyer DTB X 1, p. LXVII f., O. Ursprung, J. de Kerle, München 1913 (Dissertation). [2] B IV 248 f. [3] Vgl. Schurig a. a. O. S. 47. [4] ZfM III 211 ff.

schieben sich auch die Zeiten der Abfahrt von Innsbruck und Steinach um einen Tag, denn L. Mozart hatte einen alten Kalender mitgenommen, den er erst unterwegs gegen einen neuen umtauschte [1]. Nach seinen Reiseaufzeichnungen waren die Stationen dieser ersten italienischen Reise folgende: Innsbruck, Steinach, Brixen, Bozen, Neumarkt, Rovereto, Verona, Mantua, Cremona, Mailand, Parma, Bologna, Florenz, Rom, Neapel, Turin, Venedig [2].

I Seite 203 ff. Der Weg nach Mailand war bei der zweiten und dritten Reise derselbe wie bei der ersten, nur daß die erste Station St. Johann war und die letzte vor Mailand Brescia.

I Seite 223, Anm. Zeile 3 v. u. lies II 140 statt I 140.

I Seite 277. Auch die beiden Festspiele von Hasse Egeria (Wien 1764) und Partenope (Wien 1767, s. I 117) sind reich an Chören wie an begleiteten Rezitativen, die Partenope dazu auch an Tänzen.

I Seite 302. Vgl. dazu neuerdings W. Kurthen a. a. O.

I Seite 348, Zeile 4 v. u. lies 137 statt 134.

I Seite 390, 1 v. o. lies 175 statt 176.

I Seite 430. Die Mandoline taucht mitunter auch in der opera seria auf, wie z. B. in Hasses Achille in Sciro II 8 (Se un core annodi).

I Seite 740, Anm. 1 lies VII 184 statt IV 184.

I Seite 805, Zeile 2 v. o. lies 338 statt 336.

I Seite 980. Über Thorwart vgl. neuerdings E. Blümml MM II 3, 81 ff.

II Seite 51, Anm. 3, 643, Anm. 2 und 662, Anm. 3 lies Parke statt Parker.

II Seite 94 lies statt S. XXIV. 24: S. XX. 18.

II Seite 159. Eine alte Abschrift der Cmoll-Phantasie (K.-V. 396) aus der Sammlung A. Posonyi vermerkt, daß nur der Teil vor der Durchführung von Mozart, dagegen das übrige von Stadler ergänzt sei, worauf mich Herr Ludwig Scheibler in Godesberg a. Rh. freundlichst aufmerksam macht. Für die Reprise scheint das im Hinblick auf das auffallende Cdur des Seitenthemas sehr glaubhaft. Auch hinsichtlich der Durchführung könnte man gegen Mozart einwenden, daß ihre strenge thematische Haltung, zu der er sich in den eigentlichen Sonatensätzen erst langsam durchgerungen hat, gerade in einer „Phantasie“ befremden muß. Man könnte annehmen, daß

[1] Schurig, Reiseaufz. S. 16. 49, 62. [2] Schurig S. 49 ff.

Mozart ursprünglich eine ganz andere, dem Charakter der Phantasie mehr entsprechende Fortsetzung beabsichtigt, und daß erst Stadler infolge eines Mißverständnisses das Ganze zu einem Sonatensatz ausgestaltet hätte. Dazu würde auch der sehr virtuose Charakter dieser Durchführung stimmen (Scheibler), sowie ihre Modulationsordnung, die in manchem von Mozarts sonst üblichem Brauch abweicht. Allerdings ist die Durchführung so gehalt- und charaktervoll, daß Stadler hier eine besonders glückliche Stunde gehabt haben müßte. Das Fehlen des Autographs macht eine sichere Entscheidung unmöglich; immerhin möchte ich es mit Herrn Scheibler doch für wahrscheinlich halten, daß jene alte Abschrift recht hat.

II Seite 370. „Im Frühjahr 1787 kam der junge Beethoven nach Wien, wurde bei Mozart eingeführt und spielte ihm auf seine Aufforderung etwas vor, was Mozart, weil er es für ein eingelerntes Paradestück hielt, ziemlich kühl belobte. Beethoven, der das merkte, bat ihn darauf um ein Thema zu einer freien Phantasie, und, wie er stets vortrefflich zu spielen pflegte, wenn er gereizt war, dazu noch angefeuert durch die Gegenwart des von ihm hoch verehrten Meisters, erging er sich nun in einer Weise auf dem Klavier, daß Mozart, dessen Aufmerksamkeit und Spannung immer wuchs, endlich sachte zu den im Nebenzimmer sitzenden Freunden ging und lebhaft sagte: ‚Auf den gebt Acht, der wird einmal in der Welt von sich reden machen.'" Dieser Bericht O. Jahns gibt offenbar den denkwürdigen Vorgang, bis auf den Wortlaut des Mozartschen Ausspruches, wahrheitsgetreu wieder; er stellt die beiden Meister in ihrer Eigenart einander schlagend gegenüber, den kritischen Mozart und den ebenso empfindlichen wie zähen Beethoven, der sich schließlich Mozarts Anteilnahme einfach erzwingt. Die erstaunlichen kontrapunktischen Kenntnisse, die Beethoven dabei entfaltet haben soll[2], gehören dagegen bei dem damaligen Stand seiner Ausbildung sicher der Legende an. Wahr scheint dagegen zu sein, daß Beethoven bei Mozart einigen Unterricht, sicher in der Komposition, erhielt, wobei Mozart ihm jedoch, wie er später klagte, nie vorgespielt habe[3]. Das schließt natürlich nicht aus, daß er ihn außerhalb des Unterrichts spielen hörte, und das wird auch durch Czernys Bericht bestätigt[4], wonach Mozart nach Beet-

[1] II[4] 40 f. Thayer-Deiters I[2] 197 f. [2] Seyfried, Beethovens Studien, Anh. S. 4. [3] Ries, Biogr. Not. S. 86. [4] Thayer-Deiters a. a. O.

hovens Urteil ein „feines, aber zerhacktes Spiel gehabt habe, kein ligato". Lange hat der Unterricht bei Mozart jedenfalls nicht gedauert, da Beethoven infolge der schweren Erkrankung seiner Mutter bald wieder nach Bonn zurück mußte. Sie starb am 17. Juli in Gegenwart ihres Sohnes.

II Seite 217, Zeile 8 v. o. lies 413 statt 411.

II Seite 447, Anm. 2 lies I 424 statt II 424.

II Seite 614, Zeile 6 v. u. lies zwei Kontertänze statt zwölf K.

II Seite 688, Zeile 19 v. u. lies Lang statt Lange.

II Seite 727, Zeile 8 v. u. lies 612 statt 625.

II Seite 784, Zeite 5 v. u. lies „welches" statt „der".

Beilagen

I.

Familien-Dokumente.

1. (I S. 2.)

Auszug aus den Augsburger Hochzeitamts-Protokollen.

„Anno 1708 d. 7. October. Johann Georg Mozart, ein Buchbinder ledig, und Anna Maria Peterin, weyl. Augustin Bannegerß Buchbinderß Seel. Wittib, beede hießig, sein Beystand Joh. Georg Mozart, Maurmeyster, ihrerseithß Franz Xaveri Banneger, Zühngießer.“ — Ferner am 1. Mai (p. 233a): „Johann Georg Mozer, ein Buchbinder, Wittiber und Anna Maria Sulzerin, ledig, beide hießig; sein Beystand Johann Georg Mozer, Maurmeyster; ihr Beystand Christian Sulzer, Weber.“

2. (I S. 2.)

Auszug aus den Augsburger Taufregistern.

Am 14. November 1719 ward im Pfarrsprengel von St. Georg geboren und getauft Joh. Georg Leopold Mozarth, ehelicher Sohn des Johann Georg Mozarth, Buchbinders, (bibliopega) und der Anna Maria. Taufpathen: Georg Grubher, Canonicus bei St. Peter in Augsburg[1] und Maria Schwarz.

3. (I S. 24.)

Auszug aus dem Kirchenbuch in Salzburg.

Am 21. Nov. 1747 wurde vom Stadtcaplan Leopold Joly in Gegenwart der Zeugen Sebastian Seyser, Chorvicar an der Metropolitankirche und Franz Speckner, Hofkammerdiener und Tanzmeister,

---

[1] I 2 ist der Name irrtümlich als Grabher gedruckt.

in der Domkirche getraut Leopold Mozart Hofmusikus, des Georg Mozart Buchbinders zu Augsburg und der Maria Anna Sulzer ehelicher Sohn mit Maria Anna Pertl, des Nikolaus Pertl, Pflegcommissars in Hildenstein[1] und der Eva Rosina Altmann, eheliche Tochter.

4. (I S. 25.)

Das Kirchenbuch der Dompfarre in Salzburg macht folgende Kinder Leop. Mozarts namhaft:

1. Johann Joachim Leopold geb. 18. Aug. 1748, gest. 2. Febr. 1749.
2. Maria Anna Kordula geb. 18. Juni 1749, gest. 24. Juni 1749.
3. Maria Anna Nepomuzena Valburgis geb. 13. Mai 1750, gest. 29. Juli 1750.
4. Maria Anna Walburga Ignatia geb. 30. Juni 1751.
5. Johann Karl Amadeus geb. 4. Nov. 1752, gest. 2. Febr. 1753.
6. Maria Creszentia Francisca de Paula geb. 8. Mai 1754, gest. 27. Juni 1754.
7. Johannes Chrysostomus Wolfgang Theophilus geb. 27. Jan. 1756.

5. (I S. 26.)

Aus dem Taufbuche der Dompfarre zu Salzburg vom Jahr 1756 p. 2 wird hiemit bezeugt daß Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus, ehelicher Sohn des Edlen Herrn Leopold Mozart, Hof-Musikers, und der Maria Anna Pertlin, dessen Gattin, am 27. Januar 1756 um 8 Uhr abends geboren und am 28. Jänner 1756 um 10 Uhr Vormittags im Beyseyn des Edlen Herrn Johann Theophilus Pergmayr, bürgerlichen Rathes und Handelsmannes p. t. sponsi, vom Herrn Stadt-Kaplan Leopold Lamprecht nach katholischem Ritus getauft worden sey.

S. E. Dompfarramt zu Salzburg am 16. Dec. 1841.
Balthasar Schitter, Dompfarrer.

[1] Jedenfalls Irrtum für Hüttenstein (ein Schloß bei S. Gilgen). Vgl. die Nachricht der Schwester und Nottebohms Bem. dazu S. 95.

6. (I S. 161.)
Decretum
an das hochfürstliche Hofzahlamt[1].

Demnach Ihro Hochfürstliche gnaden lauth gnädigster Decretierung von 9. hujus dem unterthänigst supplicierenden hochfürstl. Concertmeister Wolfgang Amade Mozart dermahlen Jährlich hundert und funzig gulden zur Besoldung aufgeworffen haben, als wird dem hochfürstl. Hofzahlamte hieran monathlich das ratum erfolgen zu lassen, und Rechnung einzulegen hiemit bedeutet.

Decretum in Consilio Camerae
den 21. Augusti 1772.

7. (I S. 720.)
Todtenschein der Mutter[2]
aus dem Kirchenbuch von Saint-Eustache.
Samedi. — 4 juillet 1778.

Le dit jour, Marie-Anne Pertl, âgée de 57 ans, femme de Léopold Mozart maître de chapelle de Salzbourg en Bavierre Décédé D'hier rue du Groschenet a été inhumée au cimetière en présence de Wolfgang Amadé Mozart son fils et de François Haina trompette de chevaux-Legers de la Garde du Roi.

Sign. Mozart. Heina. Lisson. Co (convoi).

8. (I S. 728. 758.)
(Gesuch Wolfgangs, Januar 1779.)

Ihro Hochfürstlich Gnaden! Hochwürdigster des Heil. Röm. Reichs Fürst! Gnädigster Landes Fürst und Herr Herr!

Euer Hochfürstlich Gnaden ꝛc. hatten die Höchste Gnade nach dem Absterben des Cajetan Adlgassers in Höchstdero Dienste mich gnädigst anzunehmen: Bitte demnach unterthänigst als Höchstdero Hoforganisten mich gnädigst zu Decretiern. Dahin, als zu all Höchsten Hulden und Gnaden mich in tiefester unterthänigkeit empfehle

Euer Hochfürstlich Gnaden
meines gnädigsten Landes Fürsten
und Herrn Herrn
unterthänigster und gehorsammster
Wolfgang Amade Mozart.

[1] Vgl. Pirckmayer a. a. O. S. 130f. [2] Rev. franç. 1856. II t. 7 p. 37.

Ex Decreto Nostro 17ma Januarii 1779.

Demnach wir den Supplikanten zu Unseren Hof Organisten mit deme gnädigst an- und aufgenommen haben, daß derselbe gleich den Adelgasser seine aufhabende Verrichtungen sowohl in dem Dom, als bey Hof, und in dem Kapelhauß mit embsigen Fleis ohnklagbar versehe, auch den Hof, und die Kirche nach Möglichkeit mit neuen von Ihme verfertigten Kompositionen bedienne. Als bestimmen demselben hiefür, gleich dessen Vorfahren, einen jährlichen Gehalt pr. Vierhundert, und fünfzig Gulden, und befehlen unserem Hofzahlamt dieselbe in monatlichen Ratis abzuführen, und gebührenden Orts in Rechnung per Ausgab einzulegen.

Hieronymus m/p.

praes. ad Cameram den 25. Hornung ao. 1779.

In Conso. Crae. 26. Eiusdem.

Bescheid in Decret.

Decretum

an das Hochfürstl. Hofzahl Amt alhier.

Demnach Ihro Hochfürstl. Gnaden Vermög gnädigster Decretierung vom 17. Jänner abhin dem unterthänigst bittlichen eingekommen Wolfgang Amade Mozart zu Höchstdero Hof Organisten an- und aufgenommen, und demselben hiefür, gleich dessen Vorfahren, einen jährlichen Gehalt pr. Vier Hundert, und fünfzig Gulden gnädigst bestimmet haben; alß sind dieselbe in Monatlichen Ratis dem Supplikanten abzuführen, und behörigen Orts in Rechnung pr. Außgab einzulegen.

Decretum in Consilio Camerae Salisburgensis

Die 26. Februarii 1779.

9. (I S. 988.)

Trauungsprotokoll Mozarts.

„Ich Endesgefertigter bezeuge hiemit aus dem Trauungs-Protokolle der Pfarre St. Stephan vom Jahre 1782 Fol. 270, daß der wohledle Herr Wolfgang Amade Mozart, ein Kapellmeister, ledig, von Salzburg gebürtig, des Hrn. Leopold Mozart, Kapellmeisters allda, und der Frau Anna Maria geborene Bertl sel. Sohn (wohnt dermalen 12 Tage auf der hohen Brücke No. 387, vorher 5 Monate am Graben und vor diesem 1 Jahr unter den Tuchlauben beim Auge

Gottes[1] übrigens 16 Monate hier nach Zeugniß des Vormundes und Beystandes der Braut) mit der wohledlen J. Constanzia Weber von Zell in U. Oe. gebürtig, des Hrn. Fridolin Weber k. k. Hofmusicus sel. und der Frau Cäcilia geb. Stamin ehelichen Tochter (wohnt 2 Jahre am Peter beim Auge Gottes No. 577, nach Zeugniß des Vormundes und Beystandes) über erhaltenen Dispens von den drei Kirchenaufgeboten gegen Ablegung des vorgeschriebenen Eides von dem wohlerwürdigen Herrn Ferdinand Wolff, Priester der Fürsterzbischöflichen Cur bei St. Stephan, in Gegenwart der Tit. Herren: Johann Thorwarth, k. k. Hofdirections-Revisors und Johann Cetto von Cronsdorff, k. k. u. oe. Regierungsrathes, als Beystände der Braut und des Hrn. Franz Gilofsky, Medicinae Doctoris, als Beystandes des Bräutigams den vierten August im Jahre Ein Tausend Sieben Hundert Achtzig Zwey (den 4. August 1782) in hiesiger Pfarre nach Christkatholischem Gebrauche ehelich getraut worden sey."

„Wien Hauptpfarre St. Stephan 13. Juli 1847.

Vinc. Barfuß f. e. Consistorial-Rath, Cur- und Chormeister."

10. (I S. 988.)

Mozarts Heiratskontrakt[2].

Im Nahmen der allerheiligsten Dreyfaltigkeit, Gott des Vaters, Sohns und heil. Geistes. Amen.

Anheut zu Ende gesetzten Dato ist zwischen dem Wohledelgebohrnen Herrn Wolfgang Mozart, Kapellmeister ledigen Standes, als Bräutigam an Einem, dann Wohledeln Jungfrauen Constanzia Weberin, als Weyl. des Wohledeln Herrn Fridolin Weber, k. k. Hof-Musici seel. und dessen noch lebenden Ehe-Consortin der Wohledelgebohrnen Frauen Cäcilia Weberin ehelich erzeugten minderjährigen Tochter, als Braut anderntheils in Beyseyn deren hierzu erbettenen HH. Beyständen nachfolgender Heuraths-Contract mit obergerhablich gnädigen Consens abgeredet und geschlossen worden, und zwar:

Erstens ist dem Hrn. Ehewerber auf sein geziemendes Ansuchen obgedachte Jungfrau Constanzia Weberin bis auf priesterliche Confirmation zugesagt worden.

[1] Die Angaben sind unrichtig, er wohnte umgekehrt ein Jahr am Graben und fünf Monate im Auge Gottes [D.]. [2] Nach der von Hrn. Jos. Laimegger, k. k. Landgerichts-Archivs-Vorstand, O. Jahn mitgeteilten Abschrift.

Andertens verheurathet widerholte Jungfrau Braut Jhme Hrn. Bräutigam Fünfhundert Gulden, welche

Drittens derselbe mit Eintausend Gulden zu widerlegen versprochen, also zwar, daß Heuraths-Gut und Widerlaag zusammen 1500 fl. ausmachen, und auf Ueberleben verstanden seyn solle. Was aber

Viertens beede Con-Personen währender Ehe durch den reichen Seegen Gottes mit einander erwerben, ererben, gewinnen, und rechtmässig an sich bringen werden, soll als ein gleiches Gut seyn, und heissen; auch beede Theil bei Ueberkommung einiger Grundstücken zugleich an Nutz und Gewähr geschrieben werden.

Fünftens stehet jedem Theil bevor, Eines das Andere durch Testament, Codizill oder Geschänkniß des mehreren zu betreuen. Dahero

Schlüßlichen dieses Heuraths-Contracts zwei gleichlautende Exemplaria aufgerichtet, von Jhnen Contrahenten, Frauen Mutter, Hrn. Gerhaben und Beyständ (doch diesen letztern ohne Nachtheil und Schaden) eigenhändig unterschrieben und gefertiget, und jedem eines eingehändiget worden.

Actum Wien den 3. Augusti 1782.

LS. Maria Constanza Weber als Braut

LS. Wolfgang Amadé Mozart als Bräutigam.

LS. Maria Cäcilia Weber m.p. als Brauth Mutter

LS. Franz Gilowsky de Urazowa Magister Chirurgiae & Anatomiae m. p.

LS. Johann Carl Cetto v. Kronstorff m. p. k. k. n. oe. Landrath als hiezu erbettener zeug.

LS. Johann Thorwart m. p. k. k. Theatral. Hof Directions-Revisor als Gerhab.

11. (I S. 1003.)

Mozarts Anstellungsdekret[1].

Von Seiner Kön. Kais. zu Hungarn und Böheim Kön. Apost. Majestät Erzherzog zu Oesterreich u. s. w. Unseres Allergnädigsten Herren wegen dem Wolfgang Mozart in Gnaden anzufügen: Es haben Allerhöchst gedacht Sein. Kais. Kön. Apost. Maj. demselben **in Ansehung** seiner in der Musik besitzenden Kenntniß und Fähigkeit, **und sich hierdurch** erworbenen Beyfall, die besondere Gnade angethan, **ihn zu** Allerhöchst Dero Kammermusikum aufzunehmen, anbey ihm **Achthundert** Gulden jährlichen Gehalt bei der k. k. Hofkammer vom **1. Dezember** dieses Jahres anzuweisen geruhet.

Solchem nach wird ihme Wolfgang Mozart diese Allerhöchste Entschließung zu seiner Nachricht hiermit eröffnet und gegenwärtiges Oberstkämmerer-Amts-Dekret auf Allerhöchsten Befehl zu seiner Versicherung ausgefertiget.

Rosenberg. Pr. kais. kön. Oberstkämmerer-Amt.
Wien den 7. Dezember 1787.
Joh. Thorwart.

12. (II S. 685.)

Konzept eines Gesuchs Mozarts[2].

Ew. Königl. Hoheit

Ich bin so kühn Ew. K. H. in aller Ehrfurcht zu bitten bey Sr. Maj. dem Könige die gnädigste Fürsprache in Betreff meiner unterth. Bitte an Allerhöchst dieselben zu führen. Eifer nach Ruhm, Liebe zur Thätigkeit und Ueberzeugung meiner Kenntnisse heißen mich es wagen (alles spornt mich an) um eine zweyte Kapellmeisterstelle zu bitten, besonders da der sehr geschickte Kapellmeister Salieri sich nie dem Kirchenstyl gewidmet hat, ich aber von Jugend auf mir diesen Styl ganz eigen gemacht habe. Der wenige Ruhm, den mir die Welt meines Spiels wegen auf dem Pianoforte gegeben, ermuntert mich auch um die Gnade zu bitten, mir die Königl. Familie zum musikalischen Unterricht allergnädigst anzuvertrauen. Ganz überzeugt daß ich mich an den würdigsten und für mich besonders gnädigen Mittler

---

[1] Im Mozarteum zu Salzburg. Den schriftlichen Antrag Rosenbergs mit dem Placet, sowie die Anweisung an das Obersthofmeisteramt, teilt Köchel mit, Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich I Jahrg. 1868. Vgl. noch Bd. I S. 1003.

[2] Im Mozarteum zu Salzburg.

(Gönner) gewendet habe, lebe ich in bester Zuversicht und werde mich sicher bestreben (hoffe ich mich allezeit und . . . . durch Thätigkeit Eyfer Treue und . . . stets darzuthun) u. s. w.

13. (I S. 1005.)

Mozarts Gesuch an den Magistrat[1].

Hochlöblich
Hochweiser Wiener'scher Stadt-Magistrat
Gnädige Herren!

Als Hr. Kapellmeister Hofmann krank lag, wollte ich mir die Freyheit nehmen um dessen Stelle zu bitten; da meine musikalischen Talente und Werke, sowie meine Tonkunst im Auslande bekannt sind, man überall meinen Namen einiger Rücksicht würdigt, und ich selbst am hiesigen höchsten Hofe als Compositor angestellt zu seyn seit mehreren Jahren die Gnade habe, hoffte ich dieser Stelle nicht unwerth zu seyn und eines hochweisen Stadt-Magistrats Gewogenheit zu verdienen.

Allein Kapellmeister Hofmann ward wieder gesund und bey diesem Umstand, da ich ihm die Fristung seines Lebens von Herzen gönne und wünsche, habe ich gedacht es dürfte vielleicht dem Dienst der Domkirche und meinen gnädigen Herren zum Vortheil gereichen, wenn ich dem schon älter gewordenen Herrn Kapellmeister für jetzt nur unentgeltlich adjungiret würde und dadurch die Gelegenheit erhielte, diesem rechtschaffenen Manne in seinem Dienste an die Hand zu gehen und eines hochweisen Stadt-Magistrats Rücksicht durch wirkliche Dienste mir zu erwerben, die ich durch meine auch im Kirchenstyl ausgebildeten Kenntnisse zu leisten vor Anderen mich fähig halten darf.

unterthänigster Diener
Wolfgang Amadé Mozart
k. k. Hofcompositor.

Auf der Außenseite steht:

Stadt-Magistrat. Unterthäniges Bitten Wolfgang Amadé Mozarts k. k. Hofkompositors um den hiesigen Hrn. Kapell-Meister an der St. Stephans Domkirche adjungirt zu werden.

[1] Im Besitz von Paul Mendelssohn-Bartholdy in Berlin.

14.

Dekret des Magistrats[1].

Der Magistrat der k. k. Haupt- und Residenzstadt Wien will ihn Hrn. Wolfgang Amadeus Mozart auf sein bittliches Ansuchen dem dermaligen Hrn. Kapellmeister Leopold Hofmann bei der St. Stephans Domkirche dergestalt und gegen dem adjungiret haben, daß er sich durch einen hierorts einzulegen kommenden bündigen Revers verbindlich machen solle: daß er gedachtem Hrn. Kapellmeister in seinem Dienste unentgeltlich an die Hand gehen, ihn, wenn er selbst nicht erscheinen kann, ordentlich suppliren, und in dem Falle wirklich diese Kapellmeisterstelle erledigt werden wird, sich mit dem Gehalt und allem dem, was der Magistrat zu verordnen und zu bestimmen für gut finden wird, begnügen wolle.

Welches demselben zur Wissenschaft hiemit erinnert wird.

Jos. Georg Hörl k. k. Rath und Bürgermeister
Ex cons. Magis. Vien.
den 9. May 1791.
Johann Hübner Secret.

15.

Bericht des Protomedikus Güldner.

Mozart erkrankte im Herbst 1791 an einem rheumatischen Entzündungsfieber, welches damals fast allgemein herrschte und viele Menschen dahin raffte. Dr. Closset, der seine Krankheit behandelte, hielt sie für gefährlich und fürchtete gleich anfangs einen schlimmen Ausgang, nämlich eine Gehirnentzündung. Einige Tage vor Mozarts Tode sagte Dr. Sallaba: Mozarts Krankheit ist nicht mehr zu heilen, er ist verloren. Mozart starb hernach auch wirklich mit den gewöhnlichen Symptomen der Hirnentzündung. Die Krankheit nahm übrigens ihren gewöhnlichen Gang und unter denselben Symptomen sind mehrere Menschen gestorben. Bei der Untersuchung der Leiche hat sich nichts Ungewöhnliches gezeigt.

16.

Totenschein.

Ich Endesgefertigter bezeuge hiemit aus dem Sterbe-Register der Pfarre St. Stephan vom Jahre 1791 Fol. 173, daß der wohlgeborne

[1] Bei Al. Fuchs.

Hr. Wolfgang Amadeus Mozart, k. k. Kapellmeister und Kammer-Compositeur, katholischer Religion, 36 Jahre alt, allhier in der Stadt Nr. 970 den fünften Dezember im Jahr Ein Tausend Sieben Hundert Neunzig Eins (den 5. Dezember 1791) am hitzigen Frieselfieber gestorben und den sechsten desselben Monats und Jahrs von der hiesigen Hauptpfarre zum heil. Stephan aus nach christ-katholischem Gebrauche auf dem St. Marxer Friedhof zur Erde bestattet worden sey.

Urkund dessen habe ich diesen Todtenschein eigenhändig unterschrieben und das Pfarrsiegel beygedrückt.

Wien, Hauptpfarre St. Stephan den 16. Juni 1847.

LS. Vinc. Barfuß F. e. Consistorial-Rath
Cur- und Chormeister.

Attest der Totenschau.

Den 6. Dec. 1791.

Der Titt. Herr Wolfgang Amadeus Mozart k. k. Kapellmeister und Kammer-Compositeur in der Rauhensteingasse im kleinen Kaiserhaus Nr. 970 am hitzigen Frieselfieber beschaut, alt 36 Jahr. Im Freyhof a St. Marx.

III Classe in der Pfarre St. Stephan 8 fl. 56 Kr. Wagen 3 fl.

Verzeichnis der Verstorbenen in der Stadt.

Den 5. Dec. Der wohlgeborne Hr. Wolfgang Amadeus Mozart, k. k. Kapellmeister und Kammer-Compositeur, im klein Kaiserhaus Nr. 970 in der Rauchsteing. am hitzigen Frieselfieber, alt 36 Jahr.

17.

Pensions-Gesuch der Witwe Mozart.

Eure Majestät!

Unterzeichnete hatte das Unglück den unersetzlichen Verlust ihres Gatten erleben zu müssen, und von demselben mit zwey unmündigen Söhnen in Umständen zurückgelassen zu werden, die sehr nahe an Dürftigkeit und Mangel gränzen.

Sie weiß zu ihrem noch größeren Betrübnisse, daß sie bei noch nicht vollendeten 10 Dienstjahren ihres seeligen Mannes nach dem bestehenden Pensions Normal nicht den mindesten Anspruch auf irgend einen Gnadengehalt habe, und ihr daher nichts übrig bleibe als ganz

in Eurer Majestät Gnade, und der bekannten Liebe vollen Vorsorge für Dürftige jeder Art zu beruhen.

Um aber der allerhöchsten Milde nicht vielleicht unwürdig zu scheinen, wagt es dieselbe eine schwache Schilderung ihrer höchst mißlichen Lage, und deren Urquelle alleruntertänigst vorzulegen:

1tens Hatte ihr seel. Gatte nie das Glück hier in Wien eine günstige Gelegenheit abzuwarten, welche ihm erlaubt hätte, seine Talente zur Begründung besserer Aussichten der Welt auffallend genug zu machen, — und eben daher war er außer Stande einiges Vermögen zu hinterlassen. Zwar wäre es demselben

2tens sehr leicht gewesen im Auslande — sein Glück zu finden, und seine Familie in einen glänzenden Zustand zu versetzen; wenn er den so häufig gemachten Anträgen Gehör gegeben, und nicht in der Gnade dem hiesigen allerhöchsten Hofe zu dienen seinen größten Ruhm gesucht hätte.

3tens Gestatteten seine noch blühenden Jahre, und die sehr wahrscheinliche Aussicht den Wohlstand seiner Angehörigen durch das seltenste Talent noch immer früh genug dauerhaft gründen zu können, auch dem entferntesten Gedanken von der Möglichkeit der gegenwärtigen Lage in seinem Gedächtnisse keinen Raum.

Daher geschah es auch, daß er nicht einmal daran dachte durch Einverleibung in die musikalische Wittwen und Waisen Gesellschaft seine Nachkommen diese obgleich geringe Versorgung zu versichern.

4tens Endlich wird dieses Gemählde um so rührender, als er der Welt gerade in demjenigen Augenblicke geraubt wurde, wo seine Aussichten für die Zukunft rings umher heiterer zu werden begannen.

Denn nebst der vor Kurzen erhaltenen Anwartschaft auf die Kapellmeisters-Stelle am Dom zu St. Stephan, langte noch wenige Tage vor seinem Tode von einem Theile des ungarischen Adels die Versicherung einer Subskription von jährlichen 1000 fl. und von Amsterdam die Anweisung eines noch höheren jährlichen Betrages an, wofür er nur wenige Stücke ausschließend für die Subskribenten komponiren sollte.

Bittstellerin wagt es noch einmal sich in die allerhöchste Gnade, und bekannte väterliche Vorsorge, besonders gegen Dürftige Dieser Art, um so mehr gänzlich zu ergeben, als dieselbe in ihrem Jammervollen Zustande nur die Zuversicht: Eure Majestät werden sie mit ihren zwey unmündigen Söhnen von der allerhöchsten Mild-

thätigkeit nicht ausschließen: noch einigermaßen aufrecht zu erhalten fähig ist.

Wien den 11ten Dezember 1791.

Konstantia Mozart geborne Weber hinterlassene Wittwe des seel. Wolfgang Amadeus Mozart k. k. Kammer Kompositor.

Rubrum An

Seine Majestät

Konstantia Mozart geborne Weber hinterlassene Wittwe des seel. Wolfgang Amadeus Mozart kk. Kammer-Kompositor

bittet in Ansehn ihrer äußerst mißlichen Lage um einen Gnadengehalt für sich und ihre unmündigen 2 Söhne, und wagt es aus Mangel eines gegründeten Anspruchs sich ganz in die allerhöchste Gnade zu ergeben.

Bescheid.

Die Bittstellerin wird auf Veranlassung eines kk. Obersthofmeisteramts anmit bedeutet, daß sie nach der bestehenden höchsten Anordnung ihr Gnadengehalts Gesuch mit dem Abhandlungs Verlaß oder einer sonstigen gerichtlichen Urkunde gehörig belegen zugleich sich ausweisen soll, daß Sie aus dem Hofmusik Sociaetaets Fond keine Pension anzuhoffen habe.

Wien den 5. Jäner 1792.

Per K. K. Hofmusik Direktion
v. Caballini imp.

(Zeugnis der Wittwen- und Waisengesellschaft)[1].

Daß der Verstorbene Herr Wolfgang Amadeus Mozart, k. k. Hof-Kompositor kein Mitglied der Musikal. Wittwen- und Waisengesellschaft ware und dahero seine hinterlassene Wittwe aus besagtem Societaetsfonds weder dermalen eine Pension beziehe, noch in Zukunft anzuhoffen habe, wird hiemit bezeuget.

Pr. Musikal. Wittwen- und Waisengesellschaft.
Wien den 20. Jan. 1792.
Joseph Scheidler
Societ. Secret.

[1] Nottebohm S. 16 nach Pohls Denkschrift aus Anlaß des hundertjährigen Bestehens der Tonkünstler-Societät (Wien 1871) S. 18.

Vortrag des ersten Oberhofmeisters Fürsten Adam v. Starhemberg — das Pensionsgesuch der ganz mittellos zurückgelassenen Kammercompositorswitwe Constantia Mozart betreffend. Wien 12. März 1792. Nr. 289[1].

Allergnädigster Herr!

Gleich nach erfolgtem Tode des k. k. Kammercompositors Wolfgang Mozart hat der Musikgraf Graf v. Ugarte das unterthänigste Gesuch seiner Witwe hieher einbegleitet, womit selbe in Rücksicht ihrer zwei unmündigen Kinder und des gänzlichen Mangels an Vermögen um einen jährlichen Gnadengehalt anfleht.

Da diese Bittschrift mit dem vorschriftsmäßigen Zeugnisse der Dürftigkeit nicht versehen war: so habe ich dem Grafen v. Ugarte mitzugeben befunden, daß die Witwe fördersamst ihre Mittellosigkeit erprobe und zugleich erweise, daß sie aus dem Hofmusik-Societätsfond keine Pension zu hoffen habe.

Diesem zufolge hat der Musikgraf die anverlangten Erforderniße in seinem weiteren Berichte beigebracht, welche vollkommen bestätigen, daß der verstorbene Mozart seine Witwe mit zwei Kindern wirklich ohne Vermögen und Anspruch auf die Societätscasse zurückgelassen hat.

Um alles zu erschöpfen, was in Pensionsfällen vor Erstattung des Vortrages normalmäßig vorgeschrieben ist, sind diese Actenstücke der Kön. Hofkammer um ihre Wohlmeinung zugestellt worden.

Worauf diese Hofstelle ihre Äußerung in der Nebenlage dahin abgegeben hat:

Die Witwe sei zwar nach der Strenge des Pensionsnormales zu keiner Pension, sondern nur zur Abfertigung mit einem vierteljährigen Betrag geeignet, weil ihr Mann nicht durch 10 Jahre in Kais. Diensten gestanden ist.

Jedoch erfordere die Billigkeit wegen der besonderen Umstände eine Ausnahme für die Witwe zu machen.

Der verstorbene Kammerkompositor sei in die Hofdienste aufgenommen worden, damit ein Künstler von so seltenem Genie nicht bemüßigt werde, sein Brod im Auslande zu suchen. Es wäre demnach wider das Ansehen des höchsten Hofes, die Witwe dieses Mannes dem Bettelstabe zu überlassen.

---

1 Nach Köchel, Zur Biographie W. A. Mozarts, Jahrbuch für Landeskunde von Nieder-Österreich. Jahrg. I S. 356. Wien 1888.

Aus diesen rücksichtswürdigen Gründen erachtet die Hofkammer, daß in diesem besonderen Falle und ohne Consequenz für gedachte Witwe und ihre zwei Kinder auf das Drittel von dem Gehalte ihres Ehegatten pr. 800 fl. mit 266 fl. 40 kr. vom 1. Januar laufenden Jahrs anzufangen, zur Pension eingerathen werden könne, ohne jedoch auf einen besonderen Beitrag für die 2 Kinder anzutragen, weil vermög Normale wenigstens vier vorhanden sein müßten.

Allergnädigster Herr! Bei dieser Witwe treten allerdings solche Umstände ein, welche sie einigermaßen berechtigen, auf die Milde Ew. Majestät Anspruch zu machen. Höchst dieselbe dürften demnach um so mehr geneigt sein, ihr die von der Hofkammer vorgeschlagene Pension von 266 fl. 40 kr. gnädigst zu verwilligen, als nach der Meinung des Hofmusikgrafen die Compositorstelle nicht mehr zu ersetzen ist, mithin die Besoldung von 800 fl. in Ersparung kömmt.

Aus eben dieser Ursache wird es auch der Gesinnung Euer Majestät angemessen sein, daß die 2 Competenten, welche um diesen Platz bittlich eingekommen sind, abweislich verbeschieden werden.

(Eigenhändige Resolution des Kaisers.)

Placet. Franz m. p. Starhemberg.

Bescheid.

Seine Majestät haben der Bittstellerin sammt ihren zwei unmündigen Kindern das Drittel von dem Gehalte ihres Ehegatten pr. 800 fl. mit 266 fl. 40 xr. zur Pension vom 1. Jänner d. J. aus der Universalcameralcasse aus besonderer Gnade und ohne Consequenz zu ertheilen geruht.

Prag[1], den 13. März 1792.

II.

Marianne Mozart[2].

Von

Otto Jahn.

Wolfgang Mozarts Schwester, Maria Anna Walburga Ignatia, in der Familie und unter den Bekannten Nannerl ge-

---

[1] Prag nach Köchels Vermutung ein Schreibfehler, da weder Kaiser Franz damals in Prag war, noch das Obersthofmeisteramt anderswo als in Wien seinen bleibenden Sitz hatte. [2] Vgl. über sie den Aufsatz „Mozarts Schwester Nannerl" MBM H. 3, Nov. 1896, S. 96f.

nannt, war am 30. Juli 1751 geboren und also fünf Jahr älter als er. Sie zeigte schon frühzeitig ein so entschiedenes Talent zur Musik, daß sie unter der Anweisung des Vaters die außerordentlichsten Fortschritte machte und bei den ersten Kunstreisen der Familie Mozart in den Jahren 1762, 1763 bis 1766 und 1767 als eine Klavierspielerin auftrat, welche sich mit den ersten Meistern messen konnte und nur gegen die unerhörten Leistungen ihres jüngeren Bruders zurücktrat. Nicht allein der Vater schreibt (London 8. Juni 1764): „Genug ist es, daß mein Mädel eine der geschicktesten Spielerinnen in Europa ist, wenn sie gleich nur 12 Jahre hat"; die Berichte anderer stimmen damit vollständig überein (Beilage III, 2). Während des Aufenthaltes im Haag im Oktober 1765 wurde sie von einer heftigen Krankheit ergriffen, welche sie an den Rand des Grabes brachte; zur großen Freude der Eltern, welche an ihrem Aufkommen verzweifelten, erholte sie sich wieder. Im Nov. 1767 wurde sie in Olmütz mit Wolfgang zugleich von den Blattern befallen, die sie ebenfalls glücklich überstand.

Bei den späteren Kunstreisen nach Italien begleitete sie den Vater und Bruder nicht mehr, sondern blieb bei der Mutter daheim. Indessen fuhr sie fort als Klavierspielerin sich auszubilden und konnte auch später mit Recht darauf Anspruch machen, als eine Virtuosin zu gelten, als welche sie auch Burneys Berichterstatter im Jahre 1772 anerkennt[1]. Dem Beispiel und Unterricht des Bruders, mit dem sie, wenn er in Salzburg war, fortwährend musizierte, verdankte sie, wie sie das gern und bereitwillig eingestand, das Beste, was sie leistete. Leopold teilt seinem Sohne mit (26. Jan. 1778), daß der Violinist Janitsch und der Violoncellist Reicha aus der Kapelle von Wallerstein, welche in Salzburg ein Konzert gaben, „absolute die Nannerl spielen hören wollten. Sie ließen es sich entwischen, daß es ihnen nur darum zu thun war, aus ihrem gusto auf Deine Spielart zu schlüßen, so wie sie sehr darauf drangen etwas von Deiner Composition zu hören. Sie spielte deine Sonate von Manheim recht trefflich mit aller expression. Sie waren über ihr Spielen und über die Composition sehr verwundert. — Sie accompagnirten der Nannerl auch Dein Trio ex B [254 K.] und recht vortrefflich". Er berichtet ihm dann weiter, wie diese Herren vor seinen Leistungen sowohl durch

[1] Burney, Reise III S. 262.

diese Kompositionen als durch die Spielart der Nannerl, die immer sagte: „Ich bin nur die Schülerin meines Bruders", die größte Hochachtung bekommen hätten. Wolfgang pflegte ihr auch in späteren Jahren, wenn er abwesend war, seine Klavierkompositionen zu schicken und legte auf ihr Urteil Wert, daher er auch Berichte und Kritiken, namentlich über Klavierspieler, z. B. Clementi, an sie richtete.

Auch im Komponieren versuchte sie sich: ein Lied, das sie ihrem Bruder nach Rom schickte, setzte diesen in Verwunderung, und Übungen im Generalbaß machte sie fehlerfrei und zu seiner völligen Zufriedenheit (Br. vom 19. Mai und 7. Juli 1770). Später berichtete der Vater (25. Febr. 1778), daß sie trefflich Generalbaß spielen und Präambulieren gelernt habe, da sie einsehe, daß sie nach dem Tode des Vaters für sich und die Mutter werde sorgen müssen. Als ihr Wolfgang von Paris (20. Juli 1778) aus ein Präludium, „so ein Capriccio um das Clavier zu probiren", als nachträglichen Glückwunsch zum Namenstag schickte, stellte sie ihren Vater zum Scherz auf die Probe. Sie hatte es nachmittags um 4 Uhr bekommen und übte es gleich ein, daß sie es auswendig spielen konnte. Als der Vater um fünf nach Hause kam, sagte sie ihm, sie hätte sich etwas ausgedacht, das sie, wenn es ihm gefiele, aufschreiben wolle, und fing das Präludium an. „Ich riß die Augen auf", berichtet Leop. Mozart, „und sagte: Wo Teufel hast du diese Gedanken her? Sie lachte und zog die Briefe aus dem Sack."

Schon frühzeitig fing sie an, auf dem Klavier Unterricht zu geben; von Mailand aus schrieb ihr Vater (12. Dez. 1772): „Ich lasse der Nannerl sagen, daß sie die kleine Zezi mit Fleiß und Geduld lehren soll; ich weiß daß es zu ihrem eigenen Nutzen ist, wenn sie sich gewöhnt Jemand anderen etwas gründlich und mit Geduld zu zeigen, ich schrieb es nicht umsonst." Später wurde dieser Unterricht eine Erwerbsquelle, die bei den beschränkten Verhältnissen der Familie Mozart sehr erwünscht war; sie war dadurch imstande, für ihre persönlichen Bedürfnisse selbst zu sorgen, und erleichterte auf diese Weise, solange sie im Hause des Vaters lebte, diesem die Sorgen für ein leidliches Auskommen. Sie galt sogar bei ihrer eigenen Familie für interessiert, und der Vater war freudig überrascht, da sie bei der Nachricht, daß Wolfgang auf seiner Pariser Reise in unerwartete Verlegenheit gekommen sei, ausrief: „Gottlob, daß es nichts Schlimmeres ist!" obgleich sie wußte, daß, um dem Bruder fortzuhelfen, ihr eigner

Schuldbrief eingesetzt werden mußte. Aber auch sonst zeigt sie sich als ein Mädchen von leicht erregtem, weichem Gefühl, das nicht allein den Verlust der Mutter tief empfand, sondern auch an dem Schicksal des Bruders innigen Anteil nahm, mitunter lebhafteren, als ihm gerade bequem war, so daß er ihr einmal unmutig sagen ließ (Mannheim, 19. Febr. 1778): „Meine Schwester umarme ich von ganzem Herzen, und sie soll nicht gleich über jeden Dreck weinen, sonst komme ich mein Lebtag nimmer zurück", — wofür die gebührende Zurechtweisung von seiten des Vaters nicht ausblieb.

Übrigens war das Verhältnis der beiden Geschwister zueinander von Kindheit an das innigste und anhänglichste. Da die übrigen Kinder früh gestorben waren, waren sie aufeinander allein angewiesen. Die strenge häusliche Zucht, wie die gemeinsamen Reisen, und vor allem die durch Anlage und Erziehung bei beiden gleichmäßig hervortretende Richtung auf Musik mußten die natürliche Anhänglichkeit der Geschwister erhöhen, da von Eifersucht und Neid in beiden keine Spur war. Wolfgang ließ seine Neigung zu Scherz und Neckerei besonders an der „Schwester Canaglie" aus, und die Briefe, welche er auf seinen italienischen Reisen an sie schrieb, geben reichliche Proben sowohl von der Behaglichkeit, mit welcher er seine Possen mit ihr trieb, als auch von der Harmlosigkeit, mit der er sie aufzog, weil sie so gar klug und witzig sei. Auch später hörte dieser Ton einer ausgelassenen, selbst kindischen Spaßmacherei nicht auf. So schickte er aus Mannheim (20. Dez. 1777) folgende Knittelverse, gleichzeitig an seine Schwester und eine sonst unbekannte Hausfreundin (Rosalie) gerichtet:

Meine liebste Sallerl, mein Schatzerl!
Meine liebste Nannerl, mein Schwesterl!
Ich thu mich halt bedanken für Deinen Glückwunsch, Engel,
und hier hast ein von Mozart, von den grobeinzign Bengel.
Ich wünsch Dir Glück und Freude, wenns doch die Sachen giebt,
und hoff', Du wirst mich lieben, wie Dich der Woferl liebt;
Ich kann Dir wahrlich sagen, daß er Dich thut verehren,
er luf Dir ja ins Foier, wenns Dus thatst a begehren;
ich meyn, ich muß so schreiben, wie er zu reden pflegt,
mir ist so frisch vor Augen die Liebe die er hegt
für seine jolie Sallerl, für seine Schwester Nanzerl!
ach, kommt gschwind her ihr Lieben, wir machen gschwind ein Tanzerl!
Es sollen leben alle, der Papa und d' Mama,
die Schwester und der Bruder, huisasa, hupsasa!

und auch d' Metreß vom Woferl und auch der Woferl selbst,
und das so lange, lange — so lang als er noch krelbst;
so lang als er noch br—zen und wacker sch—en kann,
so lang bleibt er und d' Sallerl und 's Schwesterle voran.
Ein saubers G'sindel — — au weh! ich muß gschwind noch schlaraffen,
und das itzt gleich um 12 Uhr; dann dort thut man schon schlaffen.

Als er von Wien aus mit der Frau in Salzburg zu Besuch war, richtete er an die Schwester einen

Glücks Wunsch
beym Punsch!

Ich bin heut ausgegangen, du wußtest nicht warum,
ich kann nur so viel sagen, daß es geschah darum,
um dich mit etwas kleinen ein wenig zu erfreu'n,
wobey ich weder kösten, noch fleis noch müh wollt' scheu'n.
Ich weiß zwar nicht gewis, ob du den Punsch magst trinken,
O sage doch nicht Nein, sonst möcht das Bindband stinken,
Ich dachte so bei mir, du liebst die Engeländer,
den liebtest du Paris, so gäbe ich dir Bänder,
Wohlriechende Gewässer, ein köstliches Backett,
Du aber, liebste Schwester, du bist keine Kokett,
Drum nimm aus meiner Hand den guten kräft'gen Punsch
Und laß ihn dir recht schmecken, das ist mein einz'ger Wunsch.

Salzburg, den 31. Juli 1783. W. A. Mozart
gekrönter Scheibenpoet.

Und nach der Heimkehr bittet er (10. Dez. 1783) in seinem und seiner Frau Namen der Nannerl ein Paar Ohrfeigen, ein Paar Maulschellen, ein Paar Wachteln, ein Paar Watschen, ein Paar Faunzen und ein Paar Maultaschen zu geben!

Allein nicht bloß in diesen Scherzen spricht sich das gute Verhältnis der Geschwister aus, sie teilten auch den Ernst des Lebens redlich miteinander. Wenn Wolfgang, seitdem er erwachsen war, das Leben in Salzburg bis zum Unerträglichen schwer gemacht wurde, so war ihre Lage auch nicht eben erfreulich. Als die Mutter mit Wolfgang die Reise nach Paris angetreten hatte, übernahm sie die Haushaltung, und der Vater lobt sie, daß sie im Hauswesen in allem erstaunlich fleißig, arbeitsam und aufmerksam auf alles und mit der Magd, die unreinlich und lügenhaft war, genau und resolut sei. Nach dem Tode der Mutter führte sie dem Vater den Haushalt fort, der zu Zeiten durch Kostgänger vermehrt wurde. Übungen im Klavier-

spiel — in der Regel abends mit dem Vater mehrere Stunden — und Unterricht, den sie jungen Damen erteilte, füllten ihre Zeit aus. Sie war beliebt als Lehrerin, und ihre Schülerinnen zeichneten sich durch Präzision und Nettigkeit des Spiels aus. War der Bruder da, so war das Haus belebt, der Vater heiteren Sinnes, und sie hatte jemand, mit dem sie Freud und Leid teilen konnte; war er fort, so war der Vater, der ohne seinen Wolfgang kaum leben konnte, meist sorgenvoll und gedrückt, die Verdrießlichkeiten konnte sie nicht von ihm abwehren, den Sohn ihm nicht ersetzen. Auch die Zerstreuungen des gesellschaftlichen Lebens in Salzburg konnten ihr für die Einsamkeit ihres häuslichen Lebens geringen Ersatz bieten, obgleich sie an den einzelnen Personen und den kleinen Begebenheiten ihres Freundeskreises ein lebhaftes Interesse nahm, das sich auch Wolfgang bewahrte, nachdem er Salzburg verlassen hatte. „Schreibe mir öfters, versteht sich, wenn du nichts besseres zu thun weißt," so schreibt er ihr von Wien (4. Juli 1781), „denn ich möchte gar zu gern bisweilen Neuigkeiten lesen, und du bist ja das lebendige Salzburger Protokoll, denn du schreibst ja alles auf, was sich immer ereignet, und mithin schreib es halt mir zu Gefallen zweimal auf." — Der Vater hatte ihnen zur Pflicht gemacht, regelmäßig ein genaues Tagebuch zu führen, was auch Wolfgang in seinen jüngeren Jahren getan hatte; Marianne hielt noch später an dieser Gewohnheit fest. Es existieren noch Bruchstücke von ihren Tagebüchern; unter ihren Briefen an den Bruder enthalten zwei (Nov. und Dez. 1780) sehr ausführliche Berichte über die Darstellungen der Schikanederschen Schauspielergesellschaft in Salzburg.

Gegen Ende des Jahres 1780, während Wolfgang in München mit dem Idomeneo beschäftigt war, wurde Marianne von einer Krankheit befallen, welche eine Zeitlang zur Brustabzehrung zu werden drohte; es bedurfte einer längeren Schonung, ehe sie wieder hergestellt wurde. Wie es scheint, war eine Neigung, die mit ungünstigen Verhältnissen zu kämpfen hatte, an diesem Kränkeln mit schuld. Marianne, welche schon in ihren Kinderjahren durch ein angenehmes Äußere anziehend war, war, wie das Familienbild im Mozarteum in Salzburg ausweist, zu einer stattlichen Schönheit entwickelt, es konnte ihr an Bewerbern wohl nicht fehlen. Die Scherze Wolfgangs über Herrn v. Mölk, einen unglücklichen Liebhaber Mariannes (Brief vom 26. Jan. 1770), andere geheimnisvolle Winke in den Briefen aus

Italien und später zeigen, daß die Geschwister auch ihre Herzensangelegenheiten einander mitteilten.

Als Mozart in Wien festen Fuß gefaßt hatte, suchte er seiner Schwester durch mancherlei Dienstleistungen gefällig zu sein. „Ma très chère soeur!“ schreibt er (Wien 4. Juli 1781). „Mich freut es sehr, wenn die Bänder nach deinem Geschmack waren, was den Preis der gemalten und ungemalten Bänder anbelangt, werde ich mich erkundigen, denn dermalen weiß ich es nicht, weil Fr. v. Auerhammer, welche die Güte hatte mir selbe zu verschaffen, keine Bezahlung annahm, sondern mich gebeten, ich möchte dir von ihr unbekannterweis alles Schöne entrichten, mit der Versicherung, daß es ihr allezeit sehr angenehm sein wird, dir etwas Gefälliges erweisen zu können; ich habe ihr auch schon eine Gegenempfehlung von dir entrichtet. Liebste Schwester! ich habe letzthin schon unserm lieben Vater geschrieben, daß — wenn du etwas gerne von Wien hättest, es sei was es wolle, ich dich gewiß mit wahrem Vergnügen damit bedienen werde; und nun wiederhole ich es mit dem Beisatze, daß es mich sehr verdrießen würde, wenn ich hören müßte, daß du jemand andern in Wien Commission gäbest.“ Später beeifert sich Constanze, ihrer Schwägerin Gefälligkeiten derart zu erzeigen. Allein Wolfgang beweist der Schwester auch in ernsten Angelegenheiten seine Teilnahme. So schreibt er ihr (4. Juli 1781): „Nun möchte ich auch gerne wissen, wie es mit dir und dem bewußten guten Freunde steht? schreibe mir doch darüber! oder habe ich dein Vertrauen in dieser Sache verloren?“ Dieser gute Freund war Franz d'Yppold, k. k. Hauptmann, der in Salzburg 1774 als Edelknabenhofmeister[1], seit 1777 als Hofkriegsrat angestellt war. Er hegte für Marianne eine Neigung, welche sie erwiderte, aber seine Verhältnisse gestatteten ihm nicht, sie zu heiraten. Mozart, welcher sah, daß die Ruhe und Gesundheit seiner Schwester auf dem Spiele stand, schlug ihr vor, da es in Salzburg nie etwas werden würde, d'Yppold solle nach Wien kommen und dort sein Glück versuchen, er, Wolfgang, werde alles aufbieten, ihm durch seine Bekanntschaften dort fortzuhelfen. Sie werde in Wien durch Unterricht ungleich mehr verdienen als in Salzburg, es könne nicht fehlen, daß sie dort bald einander heiraten würden; dann müsse auch der Vater seinen Dienst in Salzburg verlassen und zu seinen Kindern

[1] Nach Sternecks Untersuchungen (vgl. den eingangs erwähnten Aufsatz, S. 102) ist dies zweifelhaft. [D.]

nach Wien ziehen. Leider scheint dieser schöne Plan doch unausführbar gewesen zu sein, und da sich gar keine Aussichten auf eine Verbindung der Liebenden zeigten, so löste sich das Verhältnis wieder auf. d'Yppold verkehrte auch später nicht allein mit L. Mozart freundschaftlich, sondern blieb sich in seiner Teilnahme und Anhänglichkeit für Marianne stets gleich. An ihrem kleinen Sohn, der beim Großvater war, hatte er die größte Freude, schwätzte, lachte und spielte mit ihm, und während einer Abwesenheit L. Mozarts kam er alle Tage ins Haus, um nach dem Kind zu sehen.

Wie Mozart in diesem Verhältnis seiner Schwester zur Seite stand, so nahm sie an seiner Liebe für seine nachherige Frau teil. Ihr konnte er klagen, wie schwer es ihm und seiner Constanze gemacht würde, und diese knüpfte mit ihr eine Korrespondenz an, als der Vater noch sehr unzufrieden mit dieser Verbindung war. (Ihr Urteil über die Verbindung vgl. Nott. 111.)[1] Der briefliche Verkehr mit dem Bruder war sonst seit seinem Aufenthalt in Wien, wo ein bewegtes Leben und vielfache Beschäftigungen ihm zu ausführlicher und regelmäßiger Korrespondenz keine Zeit ließen, natürlich weniger lebhaft. Er rechtfertigt sich gegen Vorwürfe, die sie ihm deshalb gemacht hatte (13. Febr. 1782): „Du darfst aus dem, daß ich dir nicht antworte, nicht schlüßen, daß du mir mit deinem Schreiben beschwerlich fällst! — Ich werde die Ehre von dir, liebe Schwester, einen Brief zu erhalten allezeit mit dem größten Vergnügen aufnehmen; — wenn es meine (für meinen Lebensunterhalt) nothwendigen Geschäfte zuließen, so weiß es Gott ob ich dir nicht antworten würde! — Habe ich dir denn gar niemalen geantwortet? — Also! — Vergessung kann es nicht seyn, — Nachlässigkeit auch nicht, mithin ist es nichts als unmittelbare Hindernisse — wahre Ohnmöglichkeit! Schreib ich meinem Vater nicht auch wenig genug? — schlecht genug, wirst du sagen! Aber um Gotteswillen? — Sie kennen doch beyde Wien! — Hat ein Mensch (der keinen Kreuzer sicheres Einkommen hat) an einem solchen Orte nicht Tag und Nacht zu denken und zu arbeiten genug? — Unser Vater, wenn er seine Kirchendienste und du deine paar Scolaren abgefertigt hast, so können Sie beyde den ganzen Tag thun was Sie wollen und Briefe schreiben die ganze Litaneien enthalten; aber ich nicht. — — — Liebste Schwester! wenn

[1] Das Urteil zeigt freilich, daß sie im Grunde doch derselben Ansicht über Konstanze war wie ihr Vater [A.].

du glaubst, daß ich jemals meinen liebsten, besten Vater und dich vergessen könne, so — — doch still! Gott weiß es, und das ist mir Beruhigung genug, — der soll mich strafen, wenn ich es kann!"

Am 23. August 1784 heiratete sie Johann Baptist Reichsfreiherrn v. Berchthold zu Sonnenburg, Salzburgischen Hofrat und Gerichtspfleger zu St. Gilgen[1].

Wolfgang schrieb zu ihrer Hochzeit (18. Aug. 1784):

„Ma très chère soeur!

Potz Sapperment; — Itzt ist es Zeit, daß ich schreibe, wenn ich will, daß dich mein Brief noch als eine Vestalin antreffen soll! — Ein paar Tage später, und — weg ist's! — Meine Frau und ich wünschen dir alles Glück und Vergnügen zu deiner Standesveränderung und bedauern nur von Herzen, daß wir nicht so glücklich seyn können bey deiner Vermählung gegenwärtig zu seyn; wir hoffen aber dich künftiges Frühjahr ganz gewiß in Salzburg sowohl als in St. Gilgen als Fr. v. Sonnenburg sammt deinem H. Gemahl zu umarmen. Wir bedauern nun nichts mehrer als unsern lieben Vater, welcher nun so ganz allein leben soll! — Freylich bist du nicht weit von ihm entfernt und er kann öfters zu Dir spaziren fahren — allein itzt ist er wieder an das verfluchte Capellhaus gebunden! — Wenn ich aber an meines Vaters Stelle wäre, so würde ich es also machen; — ich bittete den Erzbischof nun (als einen Mann, der schon so lange gedient hat) mich in meine Ruhe zu setzen — und nach erhaltener Pension ginge ich zu meiner Tochter nach St. Gilgen und lebte dort ruhig. — Wollte der Erzbischof meine Bitte nicht eingehen, so begehrte ich meine Entlassung und ging zu meinem Sohne nach Wien, — und das ist's, was ich dich hauptsächlich bitte, daß du dir Mühe geben möchtest ihn dazu zu bereden; — und ich habe ihm heute in dem Briefe an ihn schon das Nämliche geschrieben. Und nun schicke ich Dir noch 1000 gute Wünsche von Wien nach Salzburg, besonders daß ihr beyde so gut zusammen leben möchtet, als — wir zwei. — Drum nimm von meinem poetischen Hirnkasten einen kleinen Rath an; denn höre nur:

Du wirst im Ehstand viel erfahren,
was dir ein halbes Räthsel war;
bald wirst du aus Erfahrung wissen,

[1] Vgl. MJB XVII 34 ff.

wie Eva einst hat handeln müssen,
daß sie hernach den Kain gebar.
Doch, Schwester, diese Ehstandspflichten
wirst du von Herzen gern verrichten,
denn glaube mir, sie sind nicht schwer.
Doch jede Sache hat zwo Seiten;
der Ehstand bringt zwar viele Freuden,
allein auch Kummer bringet er.
Drum wenn dein Mann dir finstre Mienen,
die du nicht glaubest zu verdienen,
in seiner übeln Laune macht:
so denke, das ist Männergrille,
und sag: Herr, es gescheh dein Wille,
Bei Tag — und meiner in der Nacht.

Dein aufrichtiger Bruder
W. A. Mozart."

Eine Reihe von Briefen L. Mozarts an seine Tochter legt Zeugnis ab, mit wie treuer Sorge er ihr Leben begleitete. Er ist unermüdlich in Besorgungen aller Art für Haushalt und Lektüre, wofür ihm gelegentlich Wildbret oder Fisch geschickt wird, und versorgt sie treulich mit Stadtgeschichten. Unverwandt ist er seiner Tochter wie dem Herrn Sohn, der ihm manchmal „zu tief in den Ökonomiegeist versenkt" erscheint, mit Ratschlägen und Ermahnungen zur Hand; auch sarkastische Bemerkungen bleiben nicht aus, doch zeigt er sich zurückhaltender als gegen Wolfgang. Immer bleibt sein gesunder Blick und tüchtiger Sinn sich gleich. Bei einer übereilten Bewerbung um die Pflege in Neumark macht er wiederholt ernstliche Vorstellungen, vorher gehörig zu überlegen und dann sich in das Geschehene zu fügen. „Alles dieses schreibe," fügt er hinzu (20. Nov. 1786), „weil mir leicht einbilden kann, daß von Zeit zu Zeit über diese Materie ohnnötige und verdrüßliche Gedanken und Reden vorfallen werden: da doch, wenns geschehen sollte, den Anordnungen Gottes niemand widerstehen kann." Hatte Marianne es mit ihrem Manne, wie es scheint, nicht immer leicht, so machten ihr fünf Stiefkinder viel zu schaffen. L. Mozart schildert sie als boshaft, ungezogen und unwissend; ein Sohn, Wolfgang, habe sich berühmt, „er habe seine zwote Mama rechtschaffen cujonirt, und wenn er Unarten begangen, habe der Papa die Schuld allezeit auf die Menscher und die Mama gelegt und sie ausgezankt".

Im Juni 1785 kam sie nach Salzburg, um im Hause des Vaters ihr Wochenbett abzuhalten. Da sie nachher noch längere Zeit kränklich blieb, behielt der Großvater den Enkel bei sich, den er mit der zärtlichsten Sorgfalt pflegte, und von dessen Befinden er in jedem Briefe zuerst berichtet. „Ich kann die rechte Hand des Kinds ohne Rührung niemals ansehen", schreibt er (11. Nov. 1785). „Der geschickteste Clavierspieler kann die Hand nicht so schön auf die Claviatur setzen, als er beständig die Hand hält; so oft er die Finger nicht bewegt, stehen alle Finger mit dem ausgebogenen Händchen in der Spielsituation, und so schlafend hat er das Händchen liegen, als wären die Finger, sogar mit der proportionirtesten Ausspannung und Biegung der Finger, wirklich auf den Claviertasten: kurz! man kann nichts Schöneres sehen. Ich bin wirklich oft traurig, wenn ichs sehe und wünschte, daß er wenigstens nur 3 Jahr schon alt wäre, so natürlich meyne ich, er sollte gleich spielen können." Er mochte sich auch nicht wieder von dem Kinde trennen und, wiewohl der Vater ernstlich gescholten wurde, daß er nie hereinkäme um seinen Sohn zu sehen, erklärte er selbst: „Ich sage dir, daß ich den Leopoldl, so lange ich lebe, bey mir behalten werde."

Nach dem Tode des Vaters schrieb Wolfgang an Marianne (16. Juni 1787):

„Liebste, beste Schwester! Daß du mir den traurigen und mir ganz unvermutheten Todesfall unseres liebsten Vaters nicht selbst berichtet hast, fiel mir gar nicht auf, da ich die Ursache leicht errathen konnte. — Gott habe ihn bey sich! — Sey versichert, meine Liebe, daß, wenn du dir einen guten, dich liebenden und schützenden Bruder wünschest, du ihn gewiß bei jeder Gelegenheit in mir finden wirst. — Meine liebste, beste Schwester! wenn du noch unversorgt wärest, so brauchte es dieses Alles nicht. Ich würde, was ich schon tausendmal gedacht und gesagt habe, dir Alles mit wahrem Vergnügen überlassen; da es Dir aber nun, so zu sagen unnütz ist, mir aber im Gegentheil es zu eigenem Vortheil ist, so halte ich es für Pflicht auf mein Weib und Kind zu denken."

Es läßt sich aus diesem Briefe nicht entnehmen, was Mozart bei der Erbteilung in Anspruch nahm, und ebensowenig ist es bekannt, wie es mit derselben gehalten worden ist[1].

[1] Nach Wolfgangs Brief vom 1. Aug. 1787 sollten ihm 1000 fl. „in Wiener Geld und zwar per Wechsel bezahlt werden". Auch bittet er um seine Sparten [A.].

Es ist wohl nicht zufällig, daß ein bald nachher (Aug. 1788) geschriebener Brief an die Schwester von Mozarts pekuniärer Stellung handelt. „Um dir über den Punkt in Betreff meines Dienstes zu antworten,“ heißt es, „so hat mich der Kaiser zu sich in die Kammer genommen, folglich förmlich decretirt, einstweilen aber nur mit 800 Fl.: es ist aber Keiner in der Kammer, der soviel hat. — Auf dem Anschlagzettel, da meine Prager Oper Don Giovanni (welche eben heute wieder gegeben wird) aufgeführt wurde, auf welchem gewiß nicht zuviel steht, da ihn die k. k. Theaterdirektion herausgiebt, stand: Die Musik ist von Hr. Mozart, Kapellmeister in wirklichen Diensten S. k. k. Majestät.“

Spätere Briefe sind mir nicht zur Kunde gekommen. Mit der Frau ihres Bruders bildete sich kein Verhältnis; Mariannens ungünstiges Urteil über sie, zum Teil wohl vom Vater beeinflußt, blieb das gleiche. In ihren Mitteilungen an Breitkopf & Härtel (Nott. S. 111) heißt es: „er konnte das Geld nicht regieren, heyrathete ein für ihn gar nicht passendes Mädchen gegen den Willen seines Vaters, und daher die große häusliche Unordnung bei und nach seinem Tod.“ Ob nun diese Abneigung, oder ob Ereignisse bei der Erbteilung die Veranlassung waren: genug, es scheint in Mozarts letzten Lebensjahren ein wenigstens äußerlicher Bruch vorhanden gewesen, wie daraus hervorgeht, daß sie von den spätern Lebensereignissen keine Kenntnis hat (Nott. S. 109) oder wenigstens sich nicht auf Mitteilungen einlassen will. Ihre innere Gesinnung blieb ihm zugewandt; am 8. Febr. 1800 schrieb sie an Br. & H.: „Des Herrn Prof. Niemtscheck's Biographie machte mein schwesterliches Gefühl gegen meinen so innig geliebten Bruder wieder ganz rege, so daß ich öfters in Thränen zerfloß, da ich erst itzt mit der traurigen Lage, in der sich mein Bruder befand, bekannt wurde.“ Auch nach Mozarts Tode bildete sich also zunächst kein Verkehr mit der Witwe. Aus einem Briefe von ihr an Regierungsrat von Sonnleithner (2. Juli 1819) geht hervor, daß sie seit dem Jahre 1801 keinen Brief von ihrer Schwägerin erhalten hatte, von deren Kindern gar nichts wußte und ihre Wiederverheiratung nur durch Fremde erfahren hatte.

Im Jahre 1801 nämlich starb Freiherr von Sonnenburg, und seine Witwe zog darauf mit ihren Kindern nach Salzburg, wo sie ein, wenn auch nicht reichliches, doch bequemes Auskommen hatte. Sie kehrte nun zu ihrer alten Beschäftigung zurück und gab Unter-

richt im Klavierspiel, zwar für Geld, aber nicht aus Not, da sie bei ihrer einfachen und sparsamen Lebensweise eher auflegte, als daß sie zurückgekommen wäre. Man hatte in Salzburg große Anhänglichkeit für sie, sie war angesehen und allgemein beliebt. Im Jahre 1820 traf sie das Unglück zu erblinden, welches sie mit Kraft und Fassung, ja mit Heiterkeit ertrug, wie ein Zug beweisen mag. Als sie einen Besuch von einer Dame erhielt, die ihr sehr unangenehm war — denn da man sie gern hatte, suchte man ihr durch zahlreiche Besuche Unterhaltung zu verschaffen —, sagte sie, nachdem dieselbe endlich fortgegangen war: „Welche Qual sich mit der Person zu unterhalten! es ist doch ein wahres Glück, daß ich sie nicht sehen kann!“[1] In Salzburg scheinen auch, wie das wohl erwartet werden kann, allmählich freundlichere Beziehungen zu der Schwägerin und zu Nissen entstanden zu sein. In dem früher erwähnten Briefe Constanzes an Schack (oben S. 781) erzählt erstere, daß Marianne ihr und ihrem Gatten „vor ein paar Jahren“ die Korrespondenz Mozarts mit seinem Vater zum Geschenk gemacht habe. Kurz vor ihrem Tode erhielt sie den Besuch von Vincent Novello und seiner Frau, welcher in dem seiner Biographie einverleibten Tagebuche einen rührenden Bericht über die dort gewonnenen Eindrücke gibt[2].

Sie starb in ihrem Geburtsort hochbetagt am 29. Okt. 1829.

III.

Zeugnisse.

A. Lobgedichte auf das Wunderkind.

1.

Auf den kleinen sechsjährigen Klavieristen aus Salzburg.

Wien d. 25. Dec. 1762.

Ingenium coeleste suis velocibus annis
Surgit et ingratae fert mala damna morae.
Ovidius.

---

[1] Ich entnehme dieses aus einem Briefe Nissens an den Hofrat André, der durch ein Gerücht von der Dürftigkeit, in welcher sie lebe, getäuscht, eine Aufführung des Requiem zu ihrem Besten veranstalten wollte; was sie, als sie davon hörte, durch Nissen dankend ablehnte. [2] Vgl. Thomae, AMZ 1872 S. 77f. Er hatte ihr ein Geldgeschenk englischer Verehrer zu überbringen, welches sie auch annahm [D.].

Bewundrungswerthes Kind, deß Fertigkeit man preist,
Und dich den kleinsten, doch den größten Spieler heißt,
Die Tonkunst hat für dich nicht weiter viel Beschwerden:
Du kannst in kurzer Zeit der größte Meister werden;
Nur wünsch ich, daß dein Leib der Seele Kraft aussteh',
Und nicht, wie Lübecks Kind[1], zu früh zu Grabe geh'.

2.

Paris 1764.

Sous les enfants de Mr. Mozart.

Mortels chéris de Dieux et des Rois,
Que l'harmonie a de puissance!
Quand les sons modulés soupirent sous Vos doigts,
Que de finesse et de science!
Pour Vous louer, on n'a que le silence.
Avec quel sentiment le bois vibre et frémit!
Un corps muet devient sonore et sensible.
A vous, mortels heureux, est il rien d'impossible!
Tous jusqu'au tact en Vous a de l'esprit.

3.

Sinngedicht

zur Ehre des Herrn Wolfgang Mozart.

Es hatte die Natur der alten Dichter Träume
mit Ekel lang genug geduldig angehört:
bald wenn ein Orpheus die Thiere, Felsen, Bäume
auf seiner Lauten Schall entzückt zu tanzen lehrt;
bald läßt sich ein Apoll dort auf die Erde nieder,
wenn von dem Göttersitz ihn seine Schuld verbannt,
und als verstellter Hirt macht er die ersten Lieder
bey seiner Lämmer Schaar den Sterblichen bekannt;
bald muß Mercurs Gesang den Argus schläfrig machen,
der für die schöne Kuh mit hundert Augen wacht.
Gedichte, Fabelwerk, ein Chaos seltner Sachen,
ein eitles Hirngespinnst der schlafelosen Nacht,
gelehrte Mißgeburt, die oft bey freyen Stunden
des Dichters leichter Geist in seiner Hitz' gebar,
zum Trotze der Natur, zum Scherze nur erfunden,
womit das dumme Volk selbst gern geäffet war.

[1] Dieses Wunder von einem gelehrten Kinde, welches ganz Deutschland von sich reden gemacht, und im sechsten Jahre viele Sprachen und Wissenschaften in seiner Gewalt hatte, starb nach etlichen Jahren und bewies leider mit seinem Beispiele den Grundsatz: fructus esse idem diuturnus ac praecox esse nequit. Pufendorf.

So überstieg der Mensch durch frevelndes Erfrechen
die Ordnung der Natur, die dieser Schimpf verdroß,
und um den kühnen Stolz mit gleicher Art zu rächen,
ein neues Wunderwerk zu schaffen sich entschloß.
  Da, wo der Salzastrom aus finstern Klippen eilet,
wo er das flache Land mit reiner Fluth begrüßt
und dem beglückten Ort die schöne Stadt vertheilet,
die sich jetzt eine Burg von dessen Namen heißt,
ließ die Natur ein Kind des Tages Licht betreten,
ein Kunststück ihrer Hand, ein wundervolles Kind,
durch dessen Fähigkeit die Fabeln der Poeten,
die man mit Recht verlacht, Geschichten worden sind.
O Knab'! dein edler Geist hat dich so weit erhoben,
daß mein zu schwacher Kiel von dir nur niedrig spricht;
ja! soll man deinen Werth, wie du verdienest, loben,
so hält die Nachwelt doch den Ruhm für ein Gedicht.
Wer glaubte daß ein Kind sogar mit sieben Jahren
schon in der Musik-Kunst den ersten Meistern gleicht?
daß, was kaum Wenige durch langen Fleiß erfahren,
statt eitlem Kinderspiel dein früher Trieb erreicht?
Doch nein! der schnelle Ruf, der Lohn so seltner Gaben,
hat deinen Namen schon der ganzen Welt geweiht,
die Proben deiner Kunst, so fremde Völker haben,
verkünden deinen Ruhm der späten Ewigkeit.
Mit dir hat die Natur die Gränzen überschritten,
die Häupter dieser Welt erkennen deinen Werth:
der Deutsche, der Franzos', der tiefe Sinn der Britten
sind stolz auf den Besuch, mit dem du sie beehrt;
sie preisen jenes Land, so dich der Welt geboren,
und deiner Vaterstadt beneiden sie das Glück;
sie klagen, daß sie dich bald wiederum verloren
und denken noch entzückt auf deine Kunst zurück.
Der Zufall gönnte mir die Ehre dich zu kennen,
Und dein belebter Geist nahm mich gleich Andern ein:
du würdigtest dich gar mich deinen Freund zu nennen,
mein Wolfgang, könnt' ich doch bey dir noch länger seyn!
Ich wünsche dir (darf ich noch meinen Wunsch beyfügen)
nur die Unsterblichkeit, sie ist dein Eigenthum.
Ja! wärst du doch, mein Freund, den Eltern zum Vergnügen,
die deiner würdig sind, unsterblich wie dein Ruhm!

Ergebener Diener und Freund
Christoph v. Zabuesnig, von Augsburg[1],
Salzburg den 2. März 1769. als Durchreisender.

[1] Der Verfasser dieser „schönen teutschen Poesie", von dem der Vater später „etwas Schönes und Nachdrückliches" über Wolfgang in der Zeitung zu lesen

4.

Amadeo Mozart
dulcissimo puero
et elegantissimo lyristae
Antonius Maria Meschini Veronensis.

Si rapuit silvas Orpheus, si Tartara movit,
nunc tu corda, puer, surripis, astra moves.

Così come tu fai,
suonando il biondo Apollo
colla sua cetra al collo
spandea celesti rai
Ma no, che col suo canto
teco perdeva il canto.

Das lateinische Distichon gab zu folgenden Versen von Ignaz Anton Weiser Veranlassung[1]:

Kann Wald und Hölle dort ein Orpheus bewegen,
so kannst du Wunderknab! Sinn, Herz, ja Sterne regen.

Beweget Orpheus die Hölle, Wälder, Bäume,
so zeigest du, o Knab! mehr Wahrheit jener Träume.

Des Orpheus alte Ley'r konnt' Holz und Steine regen:
was wird dein neuster goût, o Knabe! nicht vermögen?

So hoch die Tönekunst des Orpheus ist gestiegen,
so tief muß er sich nun vor dir, o Knabe! schmiegen.

Daß man in dir, o Knab! den Orpheus hört und sicht,
erhellt durch Ohr und Aug, und nicht mehr durch Gedicht.

Dort weiß den Orpheus nur Griechenland zu loben,
die ganze Kennerwelt hat dich, o Knab! erhoben.

Orphev! wenn dieser Knab auf Saiten spielt und singet,
so glaub, daß deine Ley'r noch unvollkommen klinget.

Laß Orphev! nicht zu hoch dein Ruhmgetöne steigen,
hör dieses Knaben Stimm und Klang, so wirst du schweigen.

---

hoffte (25. Sept. 1777), ein „kunstliebender Patricier und wohlhabender Dichter", hat mancherlei gedichtet, unter anderen den Text zu Winters Kantate Die Jahreszeiten (AMZ XXVIII 371), und nachdem er 1817 hochbejahrt in den geistlichen Stand getreten war, Übersetzungen katholischer Kirchengesänge (Mohnike, Kirchen- u. litt. hist. Studien I S. 96f.). [1] Nach einer Abschrift bei Alois Fuchs.

Sieh vor die Wunder ein, die dieser Knabe thut,
dann Orpheo! sag, ob auch sey deine Zither gut.

Lern Orpheus! wer itzt der Töne Künstler seyen,
dann lasse dich in Streit mit unserm Knaben ein.

Es flößet Orpheus den Steinen Leben ein,
wenn er dich hört, o Knab! wird Orpheus zu Stein.

Sieht man den Zeitenlauf der beiden Künstler an,
ist Orpheus ein Knab, und unser Knab ein Mann.

5.

Al Signore Amadeo Mozart
giovinetto ammirabile
Sonetto estemporaneo.

Se nel puro del ciel la cetra al canto
desta fra dolci carmi il divo Amore,
onde quanto è quaggiù col vario errore
al conosciuto son responde intanto;

Bene, o amabil garzon, darti puoi vanto,
che tu reformi l'armonia migliore;
poi che natura in te scolpi nel core
tutte le note di quel plettro santo.

Voi, che tant' anni in sù le dotte carte
per isfogar l'armonico desio
l'opra chiedete, ed il favor dell' arte,

Voi sapete s'egli erra il pensier mio;
che al dolce suon delle su note sparte
ite dicendo: se la fè sol Dio.

In argumento di maraviglio e di amore
Zaccaria Betti[1]

6.

Al Signor Amadeo Wolfgango Mozart
Anacreontica[2].

Genietti lepidi,
genietti gai,
quà presto rapidi,
ch' io v'invitai,
fate corteggio
al dolce arpeggio.

No, non ingannomi,
voi siete quelli
vezzosi, amabili,
cortesi e belli,
che à danze liete
sempre siedete.

[1] Verona, Januar 1770. [2] Von Signora Sartoretti in Mantua (Jan. 1770).

E Grazie e Venere
vengon con voi,
piacer vi deggiono
i pregi suoi:
genietti ei v'ama,
suona e vi chiama.

A sei bell' indole
ai capei d'oro,
quasi uno sembrami
del vostro coro:
come furbetti
son quelli occhietti!

Non v'innamorano
le vermigliozze
guancie mollissime
e ritonduzze?
stiansi librate
l'ali dorate.

Non v'innamorano
que' vivi accenti,
che in note or languide,
ora vementi
gorgheggia spesso
con Febo istesso?

Ve' come tremola
le dita e vibra
al docil cembalo
tenta ogni fibra;
e a voi fà parte
dell' agil arte.

Europa videlo
in fresca etade
di se riempiere
le sue contrade;
guai; se l'udiva
la Cipria diva.

Dunque a chè noiavi
tardare un puoco?
elli può accendervi
del suo bel fuoco;
genietti ei v'ama,
suona e vi chiama.

E se la nobile
santa Armonia,
che i pensier torbidi
de l'alma obblia,
che desta in petto
l'estro e l'affetto,

Tanto dilettavi,
rallegra e piace,
frenato il celere
volo fugace;
mà nò, se udite,
più non partite.

Picciol fascielo
di scelti fiori
le tempie tenere
intanto onori,
voi giel recate,
genii e n' andate.

Di me taceteli
qual io mi sia,
assai più nobile
e grata sia
questa corona
che il genio dona.

7.

Per la partenza del Sigr. A. W. Mozart
da Firenze[1].

Da poi che il fato t' ha da me diviso,
io non fò che seguirti col pensiero,
ed in pianto cangiai la gioja e il riso,
ma in mezzo al pianto rivederti io spero.

Quella dolce armonia di paradiso
che da un estasi d'amor mi aprì il sentiero,
mi risuona nel cuor e d'improvviso
mi porta in cielo a contemplare il vero.

Oh lieto giorno! o fortunato istante,
in cui ti vidi e attonito ascoltai,
e della tua virtù divenni amante!

Voglian li Dei che dal tuo cuor giammai
non mi diparta! Io ti amerò costante,
emul di tua virtude ognor mi avrai.

In segno di sincera stima ed affetto
Tommaso Linley.

8.

Nach Mozarts Tode erschien in der Wiener Zeitung (1791. Nr. 105)

MOZARDI
TVMOLO INSCRIBENDUM.

Qui iacet hic, Chordis Infans Miracula Mundi
Auxit et Orpheum Vir superavit. Abi!
Et animae eius bene precare.

K.

B. Zwei Briefe Grimms.

1[2].

Paris, 1er Décembre 1763.

Les vrais prodiges sont assez rares pour qu'on en parle quand on a occasion d'en voir un. Un maître de chapelle de Salzbourg, nommé Mozart, vient d'arriver ici avec deux enfans de la plus jolie figure du monde. Sa fille, âgée de onze ans, touche le clavecin de la manière la plus brillante; elle exécute les plus grandes pièces et les plus difficiles avec une précision à étonner.

---

[1] Anfang April 1770. [2] Corresp. litt. III p. 365 f.

Son frère, qui aura sept ans au mois de Février prochain, est un phénomène si extraordinaire qu'on a de la peine à croire ce qu'on voit de ses yeux et ce qu'on entend de ses oreilles. C'est peu pour cet enfant d'exécuter avec la plus grande précision les morceaux les plus difficiles avec des mains qui peuvent à peine atteindre la sixte; ce qui est incroyable, c'est de le voir jouer de tête pendant une heure de suite, et là s'abandonner à l'inspiration de son génie et à une foule d'idées ravissantes qu'il sait encore faire succéder les unes aux autres avec goût et sans confusion. Le maître de chapelle le plus consommé ne saurait être plus profond que lui dans la science de l'harmonie et des modulations qu'il sait conduire par les routes les moins connues, mais toujours exactes. Il a un si grand usage du clavier, qu'on le lui dérobe par une serviette qu'on étend dessus, et il joue sur la serviette avec la même vitesse et la même précision. C'est peu pour lui de déchiffrer tout ce qu'on lui présente; il écrit et compose avec une facilité merveilleuse, sans avoir besoin d'approcher du clavecin et de chercher ses accords. Je lui ai écrit de ma main un menuet, et l'ai prié de me mettre la basse dessous; l'enfant a pris la plume et, sans approcher du clavecin, il a mis la basse à mon menuet. Vous jugez bien qu'il ne lui coûte rien de transporter et de jouer l'air qu'on lui présente, dans le ton qu'on exige; mais voici ce que j'ai encore vu, et qui n'en est pas moins incompréhensible. Une femme lui demanda l'autre jour s'il accompagnerait bien d'oreille et sans la voir, une cavatine italienne qu'elle savait par cœur; elle se mit à chanter. L'enfant essaya une basse que ne fut pas absolument exacte, parce qu'il est impossible de préparer d'avance l'accompagnement d'un chant qu'on ne connaît pas; mais l'air fini, il pria la dame de recommencer, et à cette reprise, il joua non seulement de la main droite tout le chant de l'air, mais il mit, de l'autre, la basse sans embarras; après quoi il pria dix fois de suite de recommencer, et à chaque reprise, il changea le caractère de son accompagnement; il l'aurait fait répéter vingt fois si on ne l'avait fait cesser. Je ne désespère pas que cet enfant ne me fasse tourner la tête, si je l'entends encore souvent; il me fait concevoir qu'il est difficile de se garantir de la folie en voyant des prodiges. Je ne suis plus étonné que S. Paul ait eu la tête perdue après son étrange vision. Les enfans de M.

Mozart ont excité l'admiration de tous ceux qui les ont vus. L'empereur et l'impératrice-reine les ont comblés de bonté; ils ont reçu le même accueil à la cour de Munich et à la cour de Manheim. C'est dommage qu'on se connaisse si peu en musique en ce pays-ci. Le père se propose de passer d'ici en Angleterre, et de ramener ensuite ses enfans par la partie inférieure de l'Allemagne.

2[1].

Nous venons de voir ici les deux aimables enfans de Mr. Mozart, maître de chapelle du Prince Archevêque de Salzbourg, qui ont eu un si grand succès pendant leur séjour à Paris en 1764. Leur père après avoir passé près de 18 mois en Angleterre et six mois en Hollande, vient de les reconduire ici, pour s'en retourner à Salzbourg. Partout où ces enfans ont fait quelque séjour, ils ont réuni tous les suffrages, et causé de l'étonnement aux connoisseurs. Mlle. Mozart âgée maintenant de 13 ans, d'ailleurs fort embellie, a la plus belle et la plus brillante exécution sur le clavecin: il n'y a que son frère, qui puisse lui enlever les suffrages. Cet enfant merveilleux a actuellement neuf ans: il n'a presque pas grandi, mais il a fait des progrès prodigieux dans la musique. Il était déjà compositeur et auteur de sonates il y a deux ans: il en a fait graver six depuis ce tems-là à Londres, pour la reine de la Grande-Bretagne; il en a publié six autres en Hollande pour Mme. la princesse de Nassau-Weilbourg; il a composé des simphonies à grand orchestre, qui ont été exécutées et généralement applaudies; il a même écrit plusieurs airs italiens et je ne désespère pas qu'avant il ait atteint l'âge de douze ans, il n'ait déjà fait jouer un opéra sur quelque théâtre italien. Ayant entendu Manzuoli à Londres pendant tout un hiver, il en a si bien profité, que quoiqu'il ait la voix excessivement foible, il chante avec autant de goût que d'âme. Mais ce qu'il y a de plus incompréhensible, c'est cette profonde science de l'harmonie et de ses passages les plus cachés, qu'il possède au suprême dégré, et qui a fait dire au prince heréditaire de Brounswick, juge trèscompétent en cette matière, comme en beaucoup d'autres, que des maîtres de chapelle consommés

[1] Mitgeteilt von Nissen, nicht gedruckt in Grimms Corr. litt. Als „Auszug aus der französisch geschriebenen Cabinetszeitung, de Paris 1766" unter den von der Schwester mitgeteilten Stücken befindlich, Notteb. S. 117.

dans leur art mouroient sans avoir appris ce que cet enfant fait à neuf ans. Nous lui avons vu soûtenir des assauts pendant une heure et demie de suite avec des musiciens, qui suoient à grosses gouttes, et avoient toute la peine du monde à se tirer d'affaire avec un enfant, qui quittoit le combat sans être fatigué. Je l'ai vu sur l'orgue dérouter et faire taire des organistes, qui se croyoient fort habiles à Londres. Bach le prenoit entre ses genoux, et ils jouoient ainsi de tête alternativement sur le même clavecin deux heures de suite, en présence du roi et de la reine. Ici il a subi la même épreuve avec Mr. Raupach, habile musicien, qui a été longtems à Petersbourg, et qui improvise avec une grande supériorité. On pourroit s'entretenir longtems de ce phénomène singulier. C'est d'ailleurs une des plus aimables créatures, qu'on puisse voir, mettant à tout ce qu'il dit et ce qu'il fait de l'esprit et de l'âme avec la grace et la gentilesse de son âge. Il rassure même par sa gaieté contre la crainte qu'on a, qu'un fruit si précoce ne tombe avant sa maturité. Si ces enfants vivent, ils ne resteront pas à Salzbourg. Bientôt les souverains se disputeront, à qui les aura. Le père est non seulement habile musicien, mais homme de sens et d'un bon esprit, et je n'ai jamais vu un homme de sa profession réunir à son talent tant de mérite.

C. Zeitungsartikel aus Verona 8. Jan. 1770.

Questa città non può non annunziare il valor portentoso, che in età di non ancora 13 anni ha nella musica il giovanetto Tedesco Signor Amadeo Wolfgango Mozart, nativo di Salisburgo e figlio dell' attuale Maestro di cappella di Sua Altezza Rma. Monsig. Arcivescovo Principe de Salisburgo suddetto. Esso giovane nello scorso Venerdi S. dell' andante in una sala della Nobile Accademia filarmonica, in faccia alla publica rappresentanza ed a copiosissimo concorso di Nobiltà dell' uno e l'altro sesso, ha dato tale prove di sua perizia nell' arte predetta, che ha fatto stordire. Egli fra una scelta adunanza di valenti Professori ha saputo prima d' ogn' altra cosa, esporre una bellissima sinfonia d' introduzione di composizione sua, che ha meritato tutto l'applauso. Indi a egregiamente sonato a prima vista un concerto di cembalo e successivamente altre sonate a lui novissime. Poi sopra quattro versi esibitigli ha composta sul fatto un' aria d'ottimo gusto nell' atto

stesso di cantarla. Un soggetto ed un finale progettatogli, egli mirabilmente concertò sulle migliori leggi dell' arte. Suonò al improvviso assai bene un Trio del Boccherini. Compose benissimo in partitura un sentimento datogli sul violino da un Professore. In somma si in questa che in altre occasione esposto a più ardui cimenti, gli ha tutti superati con indicibil valor e quindi con universale ammirazione, specialmente de' Dillettanti; tra quali il Sign. Lugiati che dopo aver goduti e fatti ad altri godere più saggi maravigliosi dell' abilità di tal giovane, hanno voluto infine farlo ritrarre in tela al naturale per serbarne eterna memoria. Nè è già nuovo questo pensiero; imperciocchè, da che egli va girando per entro l'Europa col padre suo, per dar pruova di se, ha tanta meraviglia eccitata in ogni parte fino dalla tenera età di 7 anni, che se ne serba tuttavia il ritratto in Vienna, in Parigi, dove sono anche i ritratti di tutta la sua famiglia, in Olanda ed in Londra, in cui si collocò esso ritratto suo nell' insigne Museo Britannico con una iscrizione, che celebrava la stupenda sua bravura nella musica nella verde sua età d'anni 8, che soli allora contava. Noi pertanto non dubitiamo, che nel proseguimento del suo viaggio, che ora fà per l'Italia, non sia per apportare eguale stupore dovunque si recherà massimamente agli Esperti ed Intelligenti.

D. Ehrendiplome.

1.

Sitzungsprotokoll aus den Akten der philharm. Gesellschaft in Bologna[1].

Addi 9 ottobre 1770.

Congregati per Polizie li signori Accademici sotto il Principato del S. Petronio Lanzi etc. etc. [folgen die Namen].

— — Successivamente si è letto altro memoriale presentato per parte del Sig. Wolfgango Amadeo Mozart di Salisburgo in età d'anni quattordici petente di essere admesso all' Accademia in qualità di Compositore sottomettendosi alle prove, alla forma delli Statuti; indi appertosi dal Sig. Principe L'Antifonario, e presentatasi l'Antifona del primo tono: *Quaerite primum Regnum Dei,*

[1] Vgl. C. Ricci, Gazetta Mnsicale di Milano, 9. Aug. 1891 (A. XLVI N. 32) p. 511.

etc. questa gli è stata data su cui fare egli il suo esperimento, che puo ritiratosi egli solo nella camara consueta, si è accinto all' inpegno. Nel termine di meno d'un' ora ha esso Sr. Mozart portato il suo esperimento[1], il quale riguardo alle circostanze di esso lui è stato giudicato sufficiente, che però si è posto partito per la di Lui aggregazione all' Accademia in qualità di Maestro e pubblicatosi, si è trovato ottenuto favorevole, e li Sig.ri Congregati hanno ordinato che gli si spedisca la consueta Patente.

«Dopo è stata levata la seduta» etc.

2.

Diplom der philharmonischen Gesellschaft in Bologna[2].

Princeps caeterique academici philharmonici omnibus et singulis praesentes litteras lecturis felicitatem.

Quamvis ipsa virtus sibi suisque sectatoribus gloriosum comparet nomen, attamen pro majori ejusdem majestate publicam in notitiam decuit propagari. Hinc est quod hujusce nostrae philharmonicae academiae existimationi et incremento consulere singulorumque academicorum scientiam et profectum patefacere intendentes testamur Domin. Wolfgangum Amadeum Mozart e Salisburgo sub die 9 mensis Octobris anni 1770 inter academiae nostrae magistros compositores adscriptum fuisse. Tanti igitur coacademici virtutem et merita perenni benevolentiae monumento prosequentes hasce patentes litteras subscriptas nostrique consessus sigillo impresso obsignatas dedimus.

Bononiae ex nostra residentia die 10 mensis Octobris anni 1770.

Princeps Petronius Lanzi
Aloysius Xav. Ferri
a secretis.
G. Camplonerius
Cajetanus Croci.

Registr. in
libro Campl.
p. 147.

3.

Sitzungsprotokoll der philharmonischen Akademie in Verona.

Il giorno delli 5 del mese di Gennajo 1771 convocata la Magnifica Accademia filarmonica di Verona con l'assistenza de' Padri Gravissimi.

---

[1] Die Worte che puo — esperimento fehlen bei Ricci und sind aus der früheren Publikation, welcher eine Abschrift des Sekretärs Pederzini zugrunde lag, beibehalten [D.]. [2] Übereinstimmend mit dem Schema der Statuten.

Espose il Sign. Conte Murari Bia, Governatore, essere antico istituto di questa Accademia di procacciarsi l'onore delle persone virtuose, acciochè delle loro distinte virtù ridondi sempre più lustro e decoro alla stessa Accademia, così essendo bastantemente note le prerogative distinte, delle quali va adorno il portentoso giovane Sign. Amadeo Wolfgango Mozart di Salisburgo, maestro de' Concerti di S. A. Rev^{ma}. l'Arcivescovo Principe di Salisburgo, Cavaliere dello speron d'oro condecorato dal Regnante Sommo Pontefice, che si degnò udirlo ed applaudire al merito di esso giovane: e veramente può decantarsi per un prodigio de' più distinti nella professione di musica, e lo può accertare questa nostra città di Verona mentre in que' pochi giorni, che vi si tratenne, diede prove tali del suo valore nel suonare il clavicembalo, in più incontri all' improvviso le cose più difficoltose con tale prontezza e leggiadria riducendo sul fatto in ottima musica a più istromenti alcuni tratti poetici che gli furono esibiti con istupore de' più intendenti in tale arte. E questa nostra Accademia filarmonica può fare le più veridiche sincere attestazioni del merito impareggiabile di questo giovane, il quale nella sala dell' Accademia in Gennaro dell' anno scorso alla presenza di dame e cavalieri e della pubblica rappresentanza colli musicali stromenti sostenne con somma maestria e ammirazione e sorpresa di tutta quella nobile adunanza i maggiori cimenti. E ciò oltre le moltiplici notizie avute da più parti dell' Italia, dove si è fatto sentire questo ammirabile giovane da primi professori e dilettanti di musica riportandone da tutti encomj ed applausi. In somma questo insigne talento promette sempre più avanzamenti ammirevoli da far istupire tutti quelli che l'avranno ad udire in progresso poichè in età cosi fresca il suo raro ingegno è pervenuto a tal grado di sapere che ormai avvanza e supera i più valorosi intendenti di musica. Percio sarebbe di gran vantaggio a questa nostra Accademia la quale nella Musica, Poesia e Belle Lettere ha sempre avuto nome per tutto fra le più segnalate e distinte, che questo insigne giovane fosse ascritto Maestro di Capella dell' Accademia filarmonica, sperando che da lui sarà aggradita questa dimostrazione di stima.

Proposto in Accademia si decorosa proposizione e discorsa con erudita facondia dagli Accademici restò universalmente ac-

clamata e per conseguenza descritto il Sign. Amadeo Wolfgango Mozart Maestro di Cappella della Magnifica Accademia filarmonica di Verona.

E. Zeugnis des Padre Martini.

Bologna li 12. Oct. 1770.

Attesto io infra scritto, come avendo avuto sotto degli occhi alcuni composizioni musicali di vario stile, e avendo più volte ascoltato il Cembalo, il Violino, e cantare il Sign. Cav. Amadeo Wolfgango Mozart di Salisburgo, Maestro di Musica della Camera di Sua Altezza l'Eccelso Principe Arcivescovo Salisb. in età di anni circa 14, con mia singolare ammirazione e l'ho ritrovato versatissimo in ognuno delle accennate qualità di Musica, avendo fatta la prova sopra tutto nel suono di cembalo con dargli varj soggetti all' improvviso, il quali con tutta maestria ha condotti con qualunque condizione, che richiede l'Arte. In fedi di che ho scritta e sottoscritta la presente di mia mano.

F. Giambattista Martini
Minor Conventuale.

F. Opernkontrakte.

1.

Resta accordato il Sign. Amadeo Mozart per mettere in musica il primo dramma che si rappresenterà in questo Regio Ducal Teatro di Milano nel Carnevale dell' anno 1773 e le si assegnano per onorario delle sue virtuose fatiche Gigliati cento trenta, dico 130 p. ed allogio mobigliato.

Patto che il sudd. Sign. Maestro debba transmettere tutti li recitativi posti in musica entro il Mese di 8 bre dell' anno 1772 e ritrovarsi in Milano al principio del susseguente mese di 9 bre per comporre le arie ed assistere a tutte le prove necessarie per l'opera suddetta. Risservati le soliti infortunj di teatro e fatto di Principe (che Dio non voglia).

Milano 4 Marzo 1771.

Gl'Associati nel Regio Appalto del Teatro.
Frederico Castiglione.

2.

A dì 17 del mese di Agosto 1771.

Venezia.

Con la presente privata scrittura, quale voglion le parti che abbia forza e vigore, come se fatta fosse per mano di Pubblico Notaro di questa ed altra Città, il Sign. Michel dall' Agata conduttore dell' opera eroica, che si dovrà rappresentare nel venturo Carnevale dell' anno 1773 principiando le recite il giorno di S. Steffano nel magnifico teatro nobile di S. Benedetto, ferma e stabilisce il Sign. Wolfgang Amadeo Mozart maestro di cappella per scrivere la seconda opera, che sarà data in detto Carnevale con obbligo di non dover scrivere in alcun altro teatro della capitale, se non ha prima eseguito la presente scrittura. Con obbligo di ritrovarsi in Venezia per li 30 Novembre 1772 per esser pronto a tutte le prove e rappresentazioni, che si doveranno fare nel detto tempo. Ed in ricompensa delle sue virtuose fatiche li viene accordato dal Sign. dall' Agata Zecchini num. settanta o sua giusta valuta, onde promette il suddetto di pontualmente adempire senza riservo di nessun' altra respettiva parte, salvo soli li patti soliti riservarsi in materia de' teatri, ed in fede vale Zecchini num. 70.

Michele dall' Agata.

IV.

Dedikationen.

1.

1763.

II Sonates pour le Clavecin

qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de Violon

dediées à Madame Victoire de France.

Par J. G. Wolfgang Mozart de Salzbourg, âgé de sept ans.

Oeuvre premier.

A Madame Victoire de France.

Madame!

Les essais que je mets à Vos pieds, sont sans doute médiocres; mais lorsque Votre bonté me permet de les parer de Votre auguste Nom, le succès n'en est plus douteux, et le Public ne

peut manquer d'indulgence pour un Auteur de sept ans, qui paroit sous Vos auspices.

Je voudrois, Madame, que la langue de la Musique fut celle de la reconnaissance; je serois moins embarassé de parler de l'impression que Vos bienfaits ont fait sur moi. Nature qui m'a fait Musicien comme elle fait les rossignols, m'inspirera, le nom de Victoire restera gravé dans ma memoire avec les traits ineffaçables qu'il porte dans le cœur de tous les François.

Je suis avec le plus profond respect

Madame

Votre très humble obéissant et très petit serviteur

J. G. Wolfgang Mozart.

2.

1763.

II Sonates pour le Clavecin

qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de Violon

dediées à Madame la Comtesse de Tessé

Dame de Madame la Dauphine.

Par J. G. Wolfgang Mozart de Salzbourg, âgé de sept ans.

Oeuvre II.

A Madame la Comtesse de Tessé

Dame de Madame la Dauphine.

Madame!

Votre goût pour la Musique et les bontés, dont Vous m'avez comblé, me donnent le droit de Vous consacrer mes foibles talents. Mais lorsque Vous en agréez l'hommage, est il possible que Vous defendiez à un enfant l'expression des sentiments, dont son cœur est plein?

Vous ne voulez pas, Madame, que je disse de Vous ce que tout le Public en dit. Cette rigueur diminuera le régret que j'ai de quitter la France. Si je n'ai plus le bonheur de Vous faire ma cour, j'irai dans le pays où je parlerai de moins tant que je voudrai, et de ce que Vous êtes, et de ce que je Vous dois.

Je suis avec un profond respect

Madame,

Votre très humble et très obéissant petit serviteur

J. G. Wolfgang Mozart.

3.
1765.
Six Sonates pour le Clavecin
qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de Violon ou flûte traversière très humblement dediées a Sa Majesté
Charlotte, Reine de la Grande-Brétagne.
Composées par J. G. Wolfgang Mozart, âgé de huit ans.
Oeuvre III. London.
A la Reine.

Madame!

Plein d'orgueil et de joie d'oser Vous offrir un hommage, j'achevois ces Sonates pour les porter aux pieds de Votre Majesté; j'étois, je l'avoue, ivre de vanité et ravi de moi même, lorsque j'apperçus le Genie de la musique à côté de moi.

«Tu es bien vain» me dit-il «de savoir écrire à un âge où les autres apprennent encore à épeller».

«Moi, vain de ton ouvrage?» lui répondis-je. «Non, j'ai d'autres motifs de vanité. Réconnois le favori de la Reine de ces Isles fortunées. Tu prétends, que née loin du rang suprême qui la distingue, ses talens l'auroient illustrée: eh bien! placée sur le trône, Elle les honore et les protège. Qu'Elle te permette de lui faire une offrande, tu es avide de gloire, tu feras si bien que toute la terre le saura; plus philosophe, je ne confie mon orgueil qu'à mon clavecin, qui en devient un peu plus éloquent.»

«Et cette éloquence produit des Sonates! . . . Est-il bien sûr que j'aie jamais inspiré un faiseur des Sonates?»

Ce propos me piqua. «Fi, mon père,» lui dis-je, «tu parles ce matin comme un pédant . . . Lorsque la Reine daigne m'écouter, je m'abandonne à toi et je deviens sublime; loin d'Elle le charme s'affoiblit, son auguste image m'inspire quelques idées, que l'art conduit ensuite et acheve . . . Mais que je vive, et un jour je lui offrirai un don digne d'Elle et de toi; car avec ton sécours, j'égalerai la gloire de tous les grands hommes de ma patrie, je deviendrai immortel comme Haendel et Hasse, et mon nom sera aussi celèbre que celui de Bach.»

Un grand éclat de rire deconcerta ma noble confiance. Que Votre Majesté juge de la patience qu'il me faut pour vivre avec un Etre aussi fantasque! . . . Ne vouloit il pas aussi que j'osasse

réprocher à Votre Majesté cet excès de bonté qui fait le sujet de mon orgueil et de ma gloire? Moi, Madame, Vous réprocher un défaut! Le beau défaut! Votre Majesté ne s'en corrigera de sa vie.

On dit qu'il faut tout passer aux Génies; je dois au mien le bonheur de Vous plaire et je lui pardonne ses caprices. Daignez, Madame, recevoir mes foibles dons. Vous fûtes de tout temps destinée à régner sur un peuple libre; les enfans du Génie ne le sont pas moins que le Peuple Britannique, libres surtout dans leurs hommages, il se plaisent à entourer Votre trône. Vos vertus, Vos talens, Vos bienfaits seront à jamais présens de ma mémoire; partout où je vivrai, je me régarderai comme le sujet de Votre Majesté.

Je suis avec le plus profond respect

Madame

de Votre Majesté

le très humble et très obéissant petit serviteur

J. G. W. Mozart.

à Londres ce 18 Janvier 1765.

4.

1785.

Sei Quartetti

per due Violini, Viola e Violoncello.

Composti e dedicati al Signor Giuseppe Haydn

dal suo amico

W. A. Mozart.

Al mio caro amico Haydn.

Un padre, avendo risolto di mandare i suoi figli nel gran mondo, stimò doverli affidare alla protezzione e condotta d'un uomo molto celebre in allora, il quale per buona sorte era di più il suo megliore amico. Eccoli del pari, uom celebre ed amico mio carissimo, i sei miei figli. Essi sono, è vero, il frutto d'una lunga e laboriosa fatica, pur la speranza fattami da più amici di vederla almeno in parte compensita m'incorragisce e mi lusinga, che questi parti siano per essermi un giorno di qualche consolazione. Tu stesso, amico carissimo, nell' ultimo tuo soggiorno in questa capitale mene dimostrasi la tua soddisfazione. Questo

tuo suffragio mi anima sopra tutto, perchè io le ti raccomandi e mi fa sperare, che non ti sembrerano del tutto indegni del tuo favore. Piacciati dunque accoglierli benignamente ed esser loro padre, guida ed amico. Da questo momento io ti cedo i miei diritti sopra di essi, ti supplico però di guardare con indulgenza i difetti, che l'occhio parziale di padre mi puo aver celati, e di continuar, loro malgrado, la generosa tuo amicizia a chi tanto l'apprezza, mentre sono di tutto cuore il tuo sincerissimo amico

1. Sept. 1785. W. A. Mozart.

V.

Text der Kirchenmusik.

[O. J.]

Die Texte der gewöhnlichen und der Totenmesse sind als bekannt weggelassen.

1. *Vesperae solemnes de confessore.*

Die Vesper (das Abendgebet) wurde ursprünglich um Sonnenuntergang abgehalten, schon seit früher Zeit aber am Nachmittag. Nach den Gebeten Pater noster, Ave Maria, Deus in adiutorium folgen fünf Psalmen, deren Wahl durch den Charakter der Feier bestimmt ist. Der Zusatz de confessore zeigt an, daß die Vesper für die Feier eines Heiligen bestimmt ist, der als Bekenner (confessor) verehrt wird. Jeder Psalm wird mit der Doxologie beschlossen; nach jedem Psalm folgt die Antiphonie.

a Psalm 109 [110].

1 Dixit Dominus Domino meo: Sede a dextris meis, donec ponam inimicos tuos scabellum pedum tuorum.
2 Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion, dominare in medio inimicorum tuorum.
3 Tecum principium in die virtutis tuae in splendoribus Sanctorum, ex utero ante luciferum genui te.
4 Iuravit Dominus et non poenitebit eum: Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech.
5 Dominus a dextris tuis confregit in die irae suae reges.

6 Iudicabit in nationibus, implebit ruinas, conquassabit capita in terra multorum.
7 De torrente in via bibet, propterea exaltabit caput.
Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.

b Psalm 110 [111].

1 Confitebor tibi Domine in toto corde meo in consilio iustorum et congregatione.
2 Magna opera Domini, exquisita in omnes voluntates eius.
3 Confessio et magnificentia opus eius, et iustitia eius manet in saeculum saeculi.
4 Memoriam fecit mirabilium suorum misericors et miserator Dominus, escam dedit timentibus se.
5 Memor erit in saeculum testamenti sui.
6 Virtutem operum suorum annuntiabit populo suo.
7 Ut det illis hereditatem gentium; opera manuum eius veritas et iudicium.
8 Fidelia omnia mandata eius, confirmata in saeculum saeculi, facta in veritate et aequitate.
9 Redemptionem misit populo suo, mandavit in aeternum testamentum suum. Sanctum et terribile nomen eius.
10 Initium sapientiae timor Domini, intellectus bonus omnibus facientibus eum, laudatio eius manet in saeculum saeculi.
Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.

c Psalm 111 [112].

1 Beatus vir, qui timet Dominum, in mandatis eius volet nimis.
2 Potens in terris erit semen eius, generatio rectorum benedicetur.
3 Gloria et divitiae in domo eius, at iustitia eius manet in saeculum saeculi.
4 Exortum est in tenebris lumen rectis, misericors et miserator et iustus.
5 Iucundus homo qui miseretur et commodat, disponet sermones suos in iudicio.
6 Quia in aeternum non commovebitur.

7 In memoria aeterna erit iustus, ab auditione mala non timebit. Paratum cor eius, sperare in Domino.
8 Confirmatum est cor eius, non commovebitur, donec despiciat inimicos suos.
9 Dispersit, dedit pauperibus, iustitia eius manet in saeculum saeculi, cornu eius exaltabitur in gloria.
10 Peccator videbit et irascetur, dentibus suis fremet et tabescet, desiderium peccatorum peribit.

Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio, et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.

d Psalm 112 [113].

1 Laudate pueri Dominum, laudate nomen Domini.
2 Sit nomen Domini benedictum ex hoc nunc et usque in saeculum.
3 A solis ortu usque ad occasum laudabile nomen Domini.
4 Excelsus super omnes gentes Dominus et super coelos gloria eius.
5 Quis sicut Dominus Deus noster, qui in altis habitat,
6 Et humilia respicit in coelo et in terra?
7 Suscitans a terra inopem et de stercore erigens pauperem,
8 Ut collocet eum cum principibus, cum principibus populi sui,
9 Qui habitare facit sterilem in domo matrem filiorum laetantem?

Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio, et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.

e Psalm 116 [117].

1 Laudate Dominum omnes gentes, laudate eum omnes populi.
2 Quoniam confirmata est super nos misericordia eius, et veritas Domini manet in aeternum.

Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio, et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.

Nach Beendigung der Psalmen wird ein Kapitel mit den dazu gehörigen Versen gesprochen, hierauf folgt ein Hymnus und, durch eine Antiphonie eingeleitet, das Magnificat.

f Evang. Luc. 1, 46—55.

46 Magnificat anima mea Dominum.
47 Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.

48 Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatum me dicent omnes generationes.
49 Qui fecit mihi magna qui potens est et sanctum nomen eius.
50 Et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum.
51 Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui.
52 Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles.
53 Esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes.
54 Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae,
55 Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula.

Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio, et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.

Zum Schluß werden mehrere Orationen gebetet.

2. *Litaniae Lauretanae de Beata Virgine.*

Litaneien sind abwechselnde Bittgeb'ete, bei welchen einer vorbetet, und die anderen mit der Bittformel (ora pro nobis, miserere nobis) antworten; sie werden nur beim Nachmittagsgottesdienst angewendet.

Die lauretanische Litanei wird an Marienfesten gesungen; sie hat ihren Namen von der Marienkapelle zu Loretto, weil die dort angebrachten allegorischen Inschriften und Gemälde in den Worten der Litanei ausgedrückt sind.

Kyrie eleison! Christe eleison! Kyrie eleison! Christe audi nos! Christe exaudi nos! Pater e coelis Deus miserere nobis! Fili redemptor mundi Deus miserere nobis! Spiritus sancte Deus miserere nobis! Sancta Trinitas unus Deus miserere nobis!

Sancta Maria ora pro nobis! Sancta Dei genitrix, Sancta Virgo Virginum, Mater Christi, Mater divinae gratiae, Mater purissima, Mater castissima, Mater inviolata, Mater intemerata, Mater amabilis, Mater admirabilis, Mater Creatoris, Mater Salvatoris, Virgo prudentissima, Virgo veneranda, Virgo praedicanda, Virgo potens, Virgo clemens, Virgo fidelis, Speculum iustitiae, Sedes sapientiae, Causa nostrae laetitiae, Vas spirituale, Vas honorabile, Vas insigne devotionis, Rosa mystica, Turris Davidica, Turris eburnea, Domus aurea, Foederis arca, Janua coeli, Stella matutina, Salus infirmorum, Refugium peccatorum, Consolatrix

afflictorum, Auxilium Christianorum, Regina Angelorum, Regina Patriarcharum, Regina Prophetarum, Regina Apostolorum, Regina Martyrum, Regina Confessorum, Regina Virginum, Regina sanctorum omnium — ora pro nobis!

Ora pro nobis oder miserere nobis wird nach jeder einzelnen Anrufung wiederholt; bei der musikalischen Ausführung wird es damit nicht strikt gehalten.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, parce nobis Domine!
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, exaudi nos Domine!
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis!

3. *Litaniae de venerabili altaris sacramento.*

Diese Litanei wird bei der Ausstellung des Sakraments gesungen.

Kyrie eleison! Christe eleison! Kyrie eleison! Christe audi nos! Christe exaudi nos! Pater de coelis Deus miserere nobis! Fili redemptor mundi Deus miserere nobis! Spiritus sancte Deus miserere nobis! Sancta Trinitas unus Deus miserere nobis!

Panis vivus, qui de coelo descendisti, Deus absconditus et salvator, frumentum electorum, vinum germinans virgines, panis pinguis, deliciae regum, iuge sacrificium, oblatio munda, agnus absque macula, mensa purissima, angelorum esca, manna absconditum, memoria mirabilium Dei patris supersubstantialis, verbum caro factum habitans in nobis, hostia sancta, calix benedictionis, mysterium fidei, praecelsum et venerabile sacramentum, sacrificium omnium sanctissimum, vere propitiatorium pro vivis et defunctis, coeleste antidotum quo a peccatis praeservamur, stupendum supra omnia miracula, sacratissima dominicae passionis commemoratio, donum transscendens omnem plenitudinem, memoriale praecipuum divini amoris, divinae affluentia largitatis, sacrosanctum et augustissimum mysterium, pharmacum immortalitatis, tremendum ac vivificum sacramentum, panis omnipotentia verbi caro factus, incruentum sacrificium, cibus et conviva dulcissimum convivium, cui assistunt angeli ministrantes, sacramentum pietatis, vinculum caritatis, offerens et oblatio, spiritualis dulcedo in proprio fonte degustata, refectio animarum sanctarum, viaticum in domino morientium, pignus futurae gloriae — miserere nobis!

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, parce nobis Domine!
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, exaudi nos Domine!
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis!

Nach dem Completorium, dem Gottesdienst der siebenten und letzten priesterlichen Tageszeit, wird von Ostern bis zum Sonntag Trinitatis als Antiphon das Regina coeli und vom ersten Adventssonntag bis zum Fest der Reinigung Mariä das Alma redemptoris mater gesungen[1].

4.

Regina Coeli laetare. Alleluja!
Quia quem meruisti portare, Alleluja!
Surrexit sicut dixit, Alleluja!
Ora pro nobis Deum! Alleluja!

5.

Wahlgebet der Marianischen Brüderschaft[2].

Sancta Maria, Mater Dei, ego omnia tibi debeo, sed ab hac hora singulariter me tuis servitiis devoveo, te patronam, te sospitatricem eligo. Tuus honor et cultus aeternum mihi cordi fuerit, quem ego nunquam deseram neque ab aliis mihi subditis verbo factoque violari patiar. Sancta Maria, tu pia me pedibus tuis advolutum recipe, in vita protege, in mortis discrimine defende. Amen.

6.

Sub tuum praesidium confugimus, sancta Dei genitrix, nostras deprecationes ne despicias in necessitatibus nostris, sed a periculis cunctis libera nos semper, virgo gloriosa et benedicta, domina nostra, mediatrix nostra, advocata nostra, nos reconcilia tuo filio, nos commenda tuo filio, nos repraesenta tuo filio.

7.

Sequenz für die Pfingstwoche.

Veni sancte spiritus reple tuorum corda fidelium et tui amoris in eis ignem accende, qui per diversitatem linguarum cunctarum gentes in unitate fidei congregasti.

1 Dieser Text kommt bei Mozart nicht vor. Das von L. Mozart in einem Briefe vom 1. Dez. 1777 erwähnte Alma redemptoris ex F kann sich nur auf das Offertorium de b. v. Maria Alma dei creatoris (K. 277, Bd. I S. 499) beziehen, dessen Text unten folgt. 2 Wolfgang erkundigte sich von Bologna aus (8. Sept.

8.

Als Segen beim Fronleichnamsfest gesungen.

Ave verum corpus natum
De Maria virgine,
Vere passum immolatum
In cruce pro homine.
Cuius latus perforatum
Vnda fluxit et sanguine,
Esto nobis praegustatum
In mortis examine!

9.

Offertorium der Missa de Trinitate.

Benedictus sit Deus pater, unigenitusque Deus filius, sanctus quoque spiritus, quia fecit nobiscum misericordiam suam.

Introibo domum tuam, Domine in holocaustis, reddam tibi vota, quae distinxerunt labia mea[1].

Jubilate Deo omnis terra, psalmum dicite nomini eius, date gloriam laudi eius[2].

10.

Offertorium de b. v. Maria.

Alma dei creatoris
Sed et rei peccatoris
Mater clementissima.
Tu fac clemens
Quod rogamus
Fortes ad certamina.

11.

Offertorium zum Fest des h. Benedikt.

Scande coeli limina,
Anima sanctissima,
Per lampadum luces
Quos superi duces
Itineris obviam dant.
Sed quaeso? quid nati?

1770), in welchen Brüderschaften er sei; vielleicht gab seine Teilnahme an dieser Brüderschaft Veranlassung zu der Komposition. [1] Psalm 65 [66], 13 f.
[2] Psalm 65 [66], 1.

Qui tacti amore
Afflicti dolore
Hic orphani stant.
Cara o pignora, protegam vos,
Coeli ut patria societ nos.

12.

Offertorium zum Feste Johannis des Täufers.

Inter natos mulierum non surrexit maior Ioanne Baptista[1], qui viam Domino praeparavit in Eremo. Ecce agnus Dei qui tollit peccata mundi[2].

13.

Gesungen, während mit dem Sakrament der Segen erteilt wird.

Tantum ergo sacramentum
Veneremur cernui
Et antiquum documentum
Novo cedat ritui,
Praestet fides supplementum
Sensuum defectui.
Genitori genitoque
Laus et jubilatio
Salus, honor, virtus quoque
Sit et benedictio,
Procedenti ab utroque
Compar sit laudatio.

14.

Venite populi de longe et admiramini gentes! An alia natio tam grandis, quae habet deos appropinquantes sibi, sicut Deus noster adest nobis? cuius in ara veram praesentiam contemplamur iugiter per fidem vivam.

O sors cunctis beatior sola fidelium, quibus panis fractio et calicis communio est in auxilium!

Eia ergo epulemur in acimis veritatis et sinceritatis et inebriemur vino laetitiae sempiternae.

---

1 Evang. Matth. 11, 11. 2 Evang. Johann. 1, 29.

15[1].

Offertorium sub exposito venerabili.

Rec. Convertentur sedentes in umbra eius, vivent tritico et germinabunt quasi vinea memoriale eius sicut vinum Libani.

Duetto. Ut cervus per iuga, per saltus et asperos calles, dum sitis agitat ad lympham, properat donec inveniat umbram tegentem, fontem strepentem, ut recreet se; ut pastor in corde tristatur, per rupes vagatur, dum quaerit, inclamat perditam, deviam, charam oviculam, vagam, balantem antris, errantem, ut trahat ad se; sic pectus ardore calescit et eucharisticas tendit ad epulas, ut nova mente consolidet spe; sic Jesus amore languescit et vagam, anxiam invitat animam, ut revertentem consolidet spe.

Rec. Benedicite sacerdotes Domini Domino, laudate et superexaltate eum in saecula.

(*Coro.*) Benedicite angeli domini domino, laudate et superexaltate eum in saecula!
Benedicite coeli domino, laudate — in saecula!
Benedicite servi domini domino, laudate — in saecula!
Benedicite spiritus et animae iustorum domino, laudate — in saecula!
Benedicite sancti et humiles corde domino, laudate — in saecula!
Benedicite omnes religiosi domino Deo Deorum, laudate et confitemini ei, quia in omnia saecula misericordia eius.

Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.

16.

Exultate, iubilate,
O vos animae beatae
Dulcia cantica canendo!
Cantui vestro respondendo
Psallant aethera cum me!

Rec. Fulget amica dies, iam fugere et nubila et procellae; exortus est iustis inexspectata quies. Undique obscura regnabat nox, surgite tandem laeti, qui timuistis adhuc, et iucundi Aurorae fortunatae frondes dextera plena et lilia date.

[1] Daniel 3, 58. 59. 85. 86. 87. 90. K. 177 S. III 23. Jahn (in der 2. Aufl. S. 659) schreibt über den Chor: „gesungen als Communion beim Feste des h. Michael und der h. Schutzengel".

Tu virginum corona,
Tu nobis pacem dona,
Tu consolare affectus,
Vnde suspirat cor
Alleluja!

17.

Rec. Ergo interest, an quis male vivat an bene? fidelis anima, cogita vias tuas, facileque quis tibi sit videbis exitum. Est aliquid iram promeruisse an gratiam!

Aria. Quaere superna,
Fuge terrena,
Non cura reliqua,
Nil enim sunt.
Hoc dabit gaudia,
Mortis solatia
In coelis praemia
Quae sunt aeterna.

VI.

Bearbeitungen von Mozarts Kirchenmusik.

[O. J.]

Sieben Kantaten, welche unter Mozarts Namen (Leipzig bei Breitkopf & Härtel und sonst) erschienen, sind vielleicht nächst seinen Opern am meisten verbreitet worden, so daß auf ihnen zum großen Teil das Urteil über Mozart als Kirchenkomponist beruht. Nun ist aber von diesen Kantaten nur eine einzige (II), wenn auch mit anderem Text, doch den Noten nach so von Mozart geschrieben, die übrigen sind alle nach seinem Tode aus einzelnen Teilen verschiedener Kirchenmusiken, die oft der Zeit, der eigentlichen Bestimmung und dem Stil nach weit voneinander liegen, mit willkürlichen Änderungen und Zutaten zusammengesetzt. Nur der neu untergelegte Text hält sie zusammen, der, meistens außerordentlich trivial und matt, nicht selten den ursprünglichen Textesworten widerspricht.

Als Beispiel diene die Parodie des Götheschen Liedes:

Der du Leid und Sehnsucht stillest
und das Herz mit Trost erfüllest,

das sich reuvoll seiner Schuld bewußt,
ach, ich bin des Wogens müde,
banger Schmerzen, unruhvoller Lust;
Geist vom Himmel, Gottes Friede,
komm und wohn' in meiner Brust!

welche in Kantate IV statt des ursprünglichen Alma dei creatoris untergelegt ist[1].

Dies doppelte Unrecht gegen den Komponisten erklärt sich aus der Richtung einer Zeit, welche sich die Musik zu bequemem Genuß hand- und mundgerecht machte, aber wenig Sinn für das Kunstwerk als Ganzes, also auch wenig Achtung vor dem Recht des Künstlers auf die Integrität seiner Werke, am wenigsten historisches Verständnis besaß.

Hier folge die Übersicht der Kantaten und ihrer Bestandteile (Anh. 124—130 K.).

Kantate I	besteht aus dem Kyrie (S. 1), Panis omnipotentiae (S. 10), Viaticum (S. 15) und Pignus futurae gloriae (S. 16) der Litanei 125 K.
Kantate II	ist die Litanei 109 K.
Kantate III	ist zusammengesetzt aus dem Sanctus der Messe 259 K. (S. 3); dem Benedictus der Messe 220 K.; dem Gloria der Messe 259 K. (S. 9); dem Offertorium 72 K. (S. 15) und dem Credo der Messe 259 K. (S. 25).
Kantate IV	besteht aus Kyrie und Gloria der Messe 220 K. (S. 3); Offertorium 277 K. (S. 12); Gratias (S. 19) und Domine (S. 21) der Messe in Cmoll, 427 K. [im Davidde penitente 469 K. als Chor 4 Sii pur sempre und Duett 5 Sorgi o Signore gebraucht]; Magnificat der Vesper 193 K. (S. 26).
Kantate V	ist gebildet aus dem Kyrie (S. 1), Et incarnatus bis zum Schluß des Credo (S. 6), Benedictus (S. 12), Agnus Dei (S. 20), Gloria (S. 25) der Messe 258 K.
Kantate VI	enthält Dixit der Vesper 193 K. (S. 1); Laudate Dominum (S. 13) und Magnificat (S. 20) der Vesper 321 K.

[1] Sehr gut spricht Thibaut gegen diese verwässerten Übersetzungen (Über Reinheit der Tonkunst S. 102 f.).

Kantate VII ist zusammengesetzt aus Kyrie (S. 1) und Benedictus (S. 5) der Messe 259 K.; Arie aus Davidde penitente 469 K. 3 Lungi le cure ingrate (S. 14); Agnus Dei (S. 26) und Dona (S. 29) der Messe 259 K.; Dixit der Vesper 321 K. (S. 33).

Daß man die Chöre aus König Thamos mit verändertem Text als geistliche Musik verwendete (Beil. XI), ist danach so wenig zu verwundern, als daß auch die Freimaurerkantaten (429, 471 K.) in gleicher Weise benutzt wurden (S. 78 f.). Auch ist es nicht eben befremdlich, wenn geistlichen Kompositionen andere, ebenfalls kirchliche Texte untergelegt wurden (Anh. 114—119 K.).

Aber man verbrauchte auch weltliche Musik geradezu für die Kirche[1]. Das schöne Adagio der großen Serenate für Blasinstrumente (361 K.) ist in ein Offertorium Quis te comprehendat (Anh. 110 K.) umgewandelt. Die Arie für Nancy Storace (405 K.) Ch'io mi scordi di te hat den Text In te domine speravi bekommen, und die obligate Klavierstimme ist auf die Orgel übertragen (Anh. 120 K.). Die Arie aus Titus (19) Deh per questo istante ist mit dem Text O Deus ego te amo (Anh. 112 K.), die Tenorarie für Adamberger Per pietà non ricercate (420) mit dem Text Omni die dic Mariae (Anh. 111 K.) als Offertorium gebraucht. V. Novello hat den wundervollen Ensemblesatz aus dem zweiten Finale des Figaro Più docile io sono e dico di sì mit dem Text O Iesu mi, miserere nobis! als Motette mit Orgelbegleitung veröffentlicht und dazu bemerkt: this motett may be used at Benediction. Hoffentlich ist es nur ein Scherz, daß Leporellos Notte e giorno faticar zu einem Docti sacris, Don Giovannis Fin che dal vino zu einem Lauda Sion travestiert worden seien[2].

Aber man hat selbst ganze Messen aus Mozarts Opern zusammengearbeitet, und zu Anfang dieses Jahrhunderts war eine Missa di Figaro, Don Giovanni auf Kirchenchören nicht unerhört. Ein Beispiel der Art mag als Zeugnis näher charakterisiert werden.

[1] Neu war dies Verfahren freilich nicht. Nach dem Berichte eines Augenzeugen (Mus. Real-Ztg. 1788 S. 177) bestanden die Tonstücke eines Jahrganges Kirchenmusik vom Jahre 1755, die man in einer fränkischen Fürstentum noch im Jahre 1788 wiederholte, lediglich in einer Sammlung italienischer Opernarien, unter welche deutsche geistliche Texte gelegt wurden. [2] Deutsche Mus. Ztg. 1860 S. 112.

In der Sammlung K. Zulehners in Mainz befand sich eine sogenannte Krönungsmesse in Cdur mit Mozarts Namen, von der ich eine Abschrift durch Hrn. Schott in Mainz erhielt.

Alle Sätze mit Ausnahme des Credo sind übereinstimmend mit ganzen Sätzen oder kleineren Stücken aus Così fan tutte, nur daß Tonart und Instrumentation geändert, mitunter eine Stimme zugesetzt oder weggelassen ist, und zwar in folgender Weise.

Das Kyrie ist das Terzett (10) Soave sia in vento, in Cdur transponiert, nur mit zwei Flöten, durch Hinzufügen einer Tenorstimme zur Ausfüllung der Harmonie zu einem vierstimmigen Chor gemacht.

Christe eleison ist der erste Satz des Duetts (4) Ah guarda sorella, in Gdur transponiert, für Sopran und Tenor, mit zwei Oboen und zwei Hörnern, hie und da verkürzt, auch ist das Ritornell an den Schluß gesetzt.

Im Anfang des Gloria sind neben wenigen sehr unbedeutenden Takten eigener Erfindung die Motive aus dem ersten Chor des zweiten Finale (S. 301) angewendet; darauf folgen bei dem Gratias agimus die ersten 70 Takte der Arie (11) Smanie implacabili als Sopransolo in Fdur. Das Qui tollis sind sieben nicht entlehnte Takte, allein bei Miserere treten vier Takte aus dem ersten Finale (S. 151) Ed in polso, nach Wiederholung des originalen Qui tollis wird bei Suscipe aus dem ersten Finale (S. 151) Ah se tarda fortgefahren bis zum Schlusse dieses Satzes. Quoniam tu solus bis zum Schluß des Gloria ist das Terzett (3) Una bella serenata, unverändert bis auf die in den Tuttistellen zugesetzte vierte Stimme; das Schlußritornell ist fortgeblieben. Im Gloria sind von Blasinstrumenten Flöten, Oboen, Hörner, Trompeten mit Pauken in gewöhnlicher Abwechslung gebraucht.

Sanctus und Osanna ist das um sechs Takte verkürzte, in Cdur transponierte Andante des ersten Finale (S. 162) Dove son, nur daß dem Texte nach die Stimmen etwas anders eingerichtet sind.

Benedictus ist das Duett mit Chor (21) Secondate, in Fdur transponiert und von Saiteninstrumenten mit Flöten und Oboen begleitet, der Chor fällt mit Osanna ein.

Agnus Dei beginnt mit elf eigentümlichen Takten, dann folgt aus dem zweiten Finale (S. 347) Idol mio, wobei die Partie der Despina fortgeblieben ist.

Dona nobis ist das Schlußensemble der Oper.

Zulehner war, wie ich aus einem an G. Weber gerichteten Brief entnehmen konnte, der Meinung, die Messe sei von Mozart vor der Oper geschrieben; daß umgekehrt die Messe aus der Oper von irgendeinem Kirchenmusikanten zusammengeflickt ist, bedarf keines Beweises.

VII.

Wolfgangs Bäsle[1].

[D. J.]

Maria Anna Mozart, Wolfgangs Bäsle, die Tochter von Joseph Ignaz, einem Bruder Leopolds in Augsburg, ist geboren am 14. Jan. 1758. Sie war also zwei Jahre jünger als ihr Vetter, und ihre Bekanntschaft wurde, als er im Herbst 1777 nach Augsburg kam, rasch eine ebenso vertrauliche als lustige. Davon legen noch Briefe Wolfgangs[2] Zeugnis ab, welche eine Seite Mozarts lebendig zur Anschauung bringen, die man nicht übersehen darf, wenn man sein ganzes Wesen verstehen will.

Es ist eine Lustigkeit, eine Neigung zu Späßen und Scherzen, die zu lachen machen, und nichts als zu lachen machen, welche wir im kindlichen Alter natürlich finden, weil dort die Anstrengung des Geistes zu solcher Erholung und Erfrischung im angemessenen Verhältnis steht. Dieser Hang zu albernen und kindischen Späßen, wie man sie bei Erwachsenen nennen muß, blieb Mozart aber auch in späteren Jahren eigen. Sein Schwager Jos. Lange teilt folgende Beobachtung über ihn mit (Selbstbiogr. S. 171 f.): „Nie war Mozart weniger in seinen Gesprächen und Handlungen für einen großen Mann zu erkennen, als wenn er gerade mit einem wichtigen Werk beschäftigt war. Dann sprach er nicht nur verwirrt durch einander, sondern machte mitunter Späße einer Art, die man an ihm nicht gewohnt

---

[1] Vgl. R. Genée MBM H. 17, März 1904, S. 245 f. [2] Die Originale von welchen die Abschriften genommen sind, welche mir vorlagen, waren im Besitz von Carl Mozart in Mailand. Von den Briefen an das Bäsle sind einige noch später bekannt geworden. Die Originale scheinen allmählich zerstreut worden zu sein. Vgl. über ihren Verbleib Genée a. a. O. Keins derselben ist mit C. Mozarts Nachlaß nach Salzburg ins Mozarteum gekommen [D.].

war; ja er vernachlässigte sich sogar absichtlich in seinem Betragen. Dabei schien er doch über nichts zu brüten und zu denken. Entweder verbarg er vorsätzlich aus nicht zu enthüllenden Ursachen seine innere Anstrengung unter äußerer Frivolität; oder er gefiel sich darin, die göttlichen Ideen seiner Musik mit den Einfällen platter Alltäglichkeit in scharfen Kontrast zu bringen und durch eine Art von Selbst-Ironie sich zu ergetzen.“ Schwerlich ist hier eine beabsichtigte Selbstironie, vielmehr eine unbewußte Selbsthilfe der geistigen Natur zu erkennen, welche der inneren Aufregung und Arbeit eine Tätigkeit entgegenstellte, die von jener ableitete, ohne selbst eine neue bedeutende Anregung zu bieten. Verwandt damit ist es, daß gewisse körperliche Bewegungen und Übungen, die den Körper beschäftigen, ohne ihn zu ermüden und bis auf einen gewissen Grad auch eine geistige Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen, wie das Billardspiel, das Mozart leidenschaftlich liebte, durchaus geeignet waren, ihn im Gleichgewicht zu halten, so daß er seinen musikalischen Ideen und ihrer Verarbeitung innerlich sich hingeben konnte, ohne dadurch aufgerieben zu werden. Daß es gerade eine Neigung zum Possenhaften ist, durch welche er sich für die ideale Tätigkeit frei macht, das was man als den Salzburger Hanswurstgeist bezeichnete, ist freilich nicht ohne Bedeutung bei einem Komponisten, der in der komischen Oper das Höchste geleistet hat. Allein um so schärfer muß es hervorgehoben werden, daß in seinen künstlerischen Leistungen das Possenhafte nirgend hervortritt, daß er vielmehr alle Elemente des Komischen in die höhere Sphäre des Künstlerischen erhebt; weshalb manche Kritiker ihm sogar den eigentlichen Sinn für das Komische abgesprochen haben. Die Äußerungen der geistigen Natur des Menschen, welche gewissermaßen nur aus den Bedürfnissen ihrer realen Existenz hervorgehen, sind von den künstlerischen Leistungen derselben wesentlich unterschieden; aber sie entspringen einer gemeinsamen Quelle, deshalb sind auch jene unserer Betrachtung nicht unwert.

Es war geraten, die Briefe nur im Auszug mitzuteilen, sowohl um nicht zu ermüden, als auch weil die Späße zum Teil das Schicklichkeitsgefühl und den Geschmack unserer Zeit verletzen, wiewohl nicht die Sittlichkeit. Diese Auszüge genügen, um die ausgelassene Lustigkeit Wolfgangs und die Gewandtheit erkennen zu lassen, mit welcher er die improvisierten Scherze rasch hinwirft. Es zeigt sich in diesen Reimereien, Wortverdrehungen und Versetzungen, in den

refrainartigen Wiederholungen, so wenig Anspruch auf Witz und Gehalt sie machen können, ein gewisser Formensinn, ein lebhaftes Gefühl für Klang und Rhythmus in der Sprache, wie sie auch in den Sprüchen und Liedern, welche im Munde der Kinder und des Volks fortleben, häufig auf Kosten oder auch wohl gar mit Verzicht auf allen Sinn vorherrschen[1].

Bald nach seiner Ankunft in Mannheim schreibt Mozart[2]:

„Allerliebstes Bäsle, Häsle!"

„Ich habe dero mir so werthes Schreiben richtig erhalten — stalten, und daraus ersehen — drehen, daß der Vetter — Retter — die Frau Bas — Has, und Sie — wie — recht wohl auf sind — Kind; wir sind auch Gott Lob und Dank recht gesund — Hund. Ich habe heute den Brief — schief von meinem Papa — haha! auch richtig in meine Klauen bekommen — strommen. Ich hoffe, Sie werden auch meinen Brief — trief, welchen ich Ihnen aus Mannheim geschrieben erhalten haben — schaben. Desto besser, besser desto! Nun aber etwas Gescheutes. Mir ist sehr leid daß der Hr. Prälat — Salat schon wieder vom Schlag getroffen worden ist — fist, doch hoffe ich, mit der Hülfe Gottes — Spottes — es wird es von keinen Folgen sein — Schwein. Sie schreiben mir — Stier, daß Sie Ihr Versprechen, welches Sie mir vor meiner Abreise von Augsburg gethan haben, halten werden, und das bald — kalt; nu, das wird mich gewiß freuen. Sie schreiben noch ferners, ja Sie lassen sich heraus, Sie geben sich bloß, Sie lassen sich verlauten, Sie machen mir zu wissen, Sie erklären mir, Sie geben deutlich an Tage, Sie verlangen, Sie begehren, Sie wünschen, Sie wollen, Sie mögen, Sie befehlen, Sie deuten mir an, Sie benachrichtigen mir, Sie machen mir kund, daß ich Ihnen auch mein Portrait schicken soll — scholl. Eh bien, ich werde es Ihnen gewiß schicken — schlicken. Oui par ma la fois — — — —. Ob Sie mich noch lieb haben — das glaub ich. Desto besser, besser desto! Ja, so geht es auf dieser Welt, der eine hat den Beutel, der andere hat das Geld; mit wem halten

[1] Bei Übersendung von Musikalien und Briefen an Breitkopf & Härtel sagt die Witwe (28. Aug. 1799): „Die freilich geschmacklosen, aber doch sehr witzigen Briefe an seine Base verdienen auch wohl eine Erwähnung, aber freilich nicht ganz gedruckt zu werden." Notteb. S. 128. [2] Das Original befand sich, nach Nohl, im Besitze von W. Speyer in Frankfurt a. M. [D.]

Sie es? — mit mir, nicht wahr? Das glaub ich. — — — Jetzt wunsch ich eine gute Nacht. — — — Morgen werden wir uns gescheut sprechen — brechen; ich sage Ihnen eine Sache Menge zu haben, Sie glauben es nicht gar können, aber hören Sie morgen es schon werden. Leben Sie wohl unterdessen! — — — — — —"

„Heut den schreiben fünfte ich dieses. Gestern habe ich mit der gestrengen Frau Churfürstin gesprochen und morgen als den 6 werde ich in der großen Galla-Accademie spielen und dann werde ich extra im Cabinet, wie mir die Fürstin-Chur selbst gesagt hat, wieder spielen. Nun was recht Gescheutes! 1.) es wird ein Brief oder es werden Briefe an mich in Ihre Hände kommen, wo ich Sie bitte daß — was? — ja, ein Fuchs ist kein Haas — ja, daß — nun, wo bin ich denn geblieben? ja recht, beim Kommen, — — ja, jetzt fallt mirs ein, Briefe, Briefe werden kommen — aber was für Briefe? je nun, Briefe an mich halt; die bitte ich mir gewiß zu schicken, ich werde Ihnen schon Nachricht geben, wo ich von Mannheim weiters hingehe. Jetzt Numero 2! Ich bitte Sie, — warum nicht? ich bitte Sie, allerliebster Fex — warum nicht? daß, wenn Sie ohnedem an die Mad. Tavernier nach München schreiben ein Compliment von mir an die zwei Mlles. Freysinger schreiben — warum nicht? curios, warum nicht? und die jüngere, nämlich die Frl. Josepha bitte ich halt recht um Verzeihung — warum nicht? warum sollte ich sie nicht um Verzeihung bitten? curios, ich wüßte nicht, warum nicht? ich bitte sie halt recht sehr um Verzeihung, daß ich ihr bishero die versprochene Sonate nicht geschickt habe, aber ich werde sie sobald es möglich ist übersenden — warum nicht? was, warum nicht? warum soll ich sie nicht schicken? warum soll ich sie nicht übersenden? warum nicht? curios, ich wüßte nicht, warum nicht? Nu also diesen Gefallen werden Sie mir thun? — warum nicht? curios, — — — warum nicht? ich wüßte nicht, warum nicht? Vergessen Sie auch nicht von mir ein Compliment von mir an Papa und Mama von die zwei Fräulein zu entrichten, denn das ist grob gefehlt, wenn man Vater und Mutter vergessen thut sein müssen lassen haben. Ich werde hernach, wenn die Sonate fertig ist, selbe Ihnen zuschicken und einen Brief dazu und Sie werden die Güte haben selbe nach München zu schicken. Nun muß ich schließen und das thut mich verdrießen. Herr Ritter, gehen wir geschwind zum heil. Kreuz und schauen wir, ob noch wer auf ist! Wir halten uns

nicht auf, nichts als anläuten, sonst nichts. — Nun leben Sie recht wohl, ich küsse sie 1000mal und bin wie allezeit der alte junge

Von uns 2 Reisenden tausend Compliments an Hrn. Vetter und Fr. Base. Miehnnam ned net5 rebotco[1] 7771.

Sauschwanz Wolfgang Amadè Rosenkranz
an alle meine guten Freund — heunt meinen Gruß — Fuß! addio Fex — Hex — bis ins Grab, wenn ichs Leben hab."

Die Korrespondenz war lebhaft im Gange, wie der folgende Brief vom 13. Nov. 1777 beweist[2].

. . . .

›Ma très chère Nièce! Cousine! Fille! Mère, Sqeur et Epouse!‹

„Potz Himmel tausend sacristey, Croaten Schwerenoth, Teufel, Hexen, Truden, Kreuz battalion und kein End! potz Element, Luft, Wasser, Erd und Feuer, Europa, Asia, Africa, und America, Jesuiter, Augustiner, Benedictiner, Kapuziner, Minoriten, Franziskaner, Dominikaner, Charthäuser und heil. Kreuzerherrn, Canonici regulares und irregulares, und Bärnhäuter, Spitzbuben, Hundsfötter, Cujonen und Schwänz übereinander, Eseln, Büffeln, Ochsen, Narren, Dalken und Fexen! Was ist das für eine Manier! 4 Soldaten und 3 Bandalier! — so ein Paquet und kein Portrait? — Ich war schon voll Begierde — ich glaube gewiß — denn Sie schrieben mir ja unlängst selbst, daß ich es gar bald, recht gar bald bekommen werde. Zweifeln Sie vielleicht, ob ich auch mein Wort halten werde? Das will ich doch nicht hoffen, daß Sie daran zweifeln! Nu, ich bitte Sie, schicken Sie mir es je ehender, je lieber, es wird wohl hoffentlich so seyn, wie ich es mir ausgebeten habe, nehmlich im französischen Aufzuge."

„Wie mir Mannheim gefällt? — so gut einem ein Ort ohne Bääsle gefallen kann. — — — Ich hoffe, auch Sie werden im Gegentheil, wie es auch so ist, meine Briefe richtig erhalten haben; nehmlich einen von Hohenaltheim, und 2 von Mannheim, und dieser,

[1] Verschrieben statt November. [2] Das Original besitzt Herr Heinr. Seligmann in Köln. Vgl. Notteb. S. 51.

wie es auch so ist, ist der dritte von Mannheim, aber in allen der vierte, wie es auch so ist. Nun muß ich schließen, wie es auch so ist, denn ich bin noch nicht angezogen und wir essen jetzt gleich, ... wie es auch so ist. Haben Sie mich noch immer so lieb, wie ich Sie, so werden wir niemalen aufhören uns zu lieben. — Wenn auch der Löwe ringsherum in Mauern schwebt, wenn schon des Zweifels harter Sieg nicht wohl bedacht gewesen und die Tyrannei der Wütherer in Abweg ist geschlichen, so frißt doch Codrus, der weis' Philosophus, oft Roß für Habermuß, und die Römer, die Stützen meines A—, sind immer, sind stets gewesen und werden immer bleiben — kastenfrey [1]."

›Adieu. j'espère que vous aurés deja pris quelque lection dans la langue française, et je ne doute point, que .... Ecoutés: que vous saurés bientôt mieux le françois que moi; car il y a certainement deux ans, que je n'ai pas écrit un môt dans cette langue. Adieu cependant. Je vous baise vos mains, votre visage, vos genoux et votre — — afin, tout ce que vous me permettés de baiser. Je suis de tout mon coeur

votre
très affectioné Neveu et Cousin
Wolfg. Amadé Mozart.‹

Nicht minder mutwillig und zum Teil nicht mitteilbar ist ein Brief vom 3. Dezember 1777 [2].

Ma très chère Cousine!

.... Ich hätte Dero Schreiben vom 25ten Nov. richtig erhalten, wenn Sie nicht geschrieben hätten daß Sie Kopf-, Hals- und Arm-Schmerzen gehabt hätten, und daß Sie jetzt nun, dermalen, alleweil, den Augenblick keine Schmerzen mehr haben, so habe ich Dero Schreiben vom 26. Nov: richtig erhalten. Ja, ja, meine allerliebste Jungfer Baas, so geht es auf dieser Welt; einer hat den Beutel, der andere das Geld, mit was halten Sie es? — — mit der ☛, nicht wahr? Hur sa sa, Kupferschmied, ... ja und das ist wahr, wers glaubt der wird seelig, und wer's nicht glaubt, der kommt in Himmel; aber schnurgerade und nicht so, wie ich schreibe.

[1] Dieser Schlußpassus scheint scherzhafte Anspielungen auf Mozarts damalige Lektüre zu enthalten. [2] Vgl. Nottebohm S. 48 f.

Sie sehen also, daß ich schreiben kann, wie ich will, schön und wild, grad und krumm. Neulich war ich übels Humors, da schrieb ich schön, gerade und ernsthaft; heute bin ich gut aufgereimt, da schrieb ich wild, krumm und lustig; jetzt kommts nur darauf an was Ihnen lieber ist, — — unter den beyden müssen Sie wählen, denn ich hab kein Mittel, schön oder wild, grad oder krumm, ernsthaft oder lustig, die 3 ersten Wörter oder die 3 letzten; ich erwarte Ihren Entschluß im nächsten Brief . . . . Ich bin Ihnen Euer liebten Freullen Baas sehr verbunden für das Compliment von Euer Freullen Freysinger, welches auszurichten Euer liebten Frl. Juliana so gütig gewesen ist. — Sie schreiben mir, ich wüßte zwar noch viel, aber zu viel ist zu viel; — in einem Briefe gebe ich es zu, daß es zu viel ist, aber nach und nach könnte man viel schreiben; verstehen Sie mich, wegen der Sonata muß man sich noch ein wenig mit Geduld bewaffnen. Wenns fürs Bäsle gehört hätte, so wäre sie schon längst fertig — — und wer weiß ob die Mad^{selle} Freysinger noch daran denkt — — ohngeacht dessen werde ich sie doch so bald möglich machen, einen Brief darzu schreiben und mein liebes Bääsle bitten, alles richtig zu übermachen. A propos . . . . . . Was werden Sie wohl denken, daß ich noch in Mannheim bin, völlig drinn. Das macht, weil ich noch nicht abgereiset bin, nirgends hin! Doch jetzt glaub ich, wird Mannheim bald abreisen. Doch kann Augsburg von Ihnen aus noch immer nach mir schreiben und den Brief an Mannheim addressiren bis auf weitere Nachricht. Der Herr Vetter, Fr.: Baas und Junfr.: Baas empfiehlt sich meiner Mamma und mir. Sie waren schon in Aengsten, daß wir etwa krank wären, weil sie so lang keinen Brief von uns bekommen haben. Vorgestern sind sie endlich mit unserem Brief vom 26ten Nov. erfreuet worden und heute als den 3ten Decebr. haben Sie das Vergnügen mir zu antworten. Ich werde Ihnen also das Versprochene halten? — Nu das freut Sie. Vergessen Sie nur auch nicht München nach der Sonata zu komponiren, denn was man einmal gehalten hat, muß man auch versprechen, man muß allezeit Wort von seinem Mann sein. — Nun aber gescheut.

Ich muß Ihnen geschwind etwas erzehlen: ich habe heute nicht zu Hause gespeist, sondern bey einem gewissen Mons. Wendling; nun müssen Sie wissen, daß der allzeit um halb 2 Uhr ißt, er ist verheyrathet und hat auch eine Tochter, die aber immer kränklich ist.

Seine Frau singt auf der zukünftigen Opera, und Er spielt die Flöte. Nun stellen Sie sich vor, wie es halb 2 Uhr war, setzten wir uns alle, bis auf die Tochter welche im Bette blieb, zu Tisch und aßen.

. . . . und hiermit addieu Anna Maria Schlosserin geborne Schlüsselmacherin. Leben Sie halt recht wohl und haben Sie mich immer lieb; schreiben Sie mir bald, denn es ist gar kalt; halten Sie bald Ihr Versprechen, sonst muß ich mich brechen. addieu, mon Dieu, ich küsse Sie tausendmal und bin knall und fall

Mannheim	Ma très chère Cousine?
ohne Schleim	waren Sie nie zu Berlin?
den 3ten Decembr.	Der aufrichtige wahre Vetter
heut ist nicht Quatembr.	bei schönen und wilden Wetter
1777 zur nächtlichen Zeit	W. A. Mozart
von nun an bis in Ewigkeit	. . . . . das ist hart.
Amen.	

Das Porträt langte im Febr. 1778 in Salzburg an und ist im Archiv des Mozarteums, eine Bleistiftzeichnung, die von keinem großen Meister herrührt. Sie zeigt das gutmütige und lustige Gesicht des Bäsle, das etwas derbe Formen hat und ohne schön zu sein recht angenehm aussieht. Sie trägt die gestickte Riegelhaube, die ihr gut steht, ein kleines schwarzes Tuch ist um den Hals geschlagen.

Das Leben in Mannheim mit seinen neuen Eindrücken und den Verhältnissen, welche Mozart lebhaft beschäftigten, besonders die Neigung zu Aloysia Weber, ließen die Korrespondenz mit dem Bäsle etwas ins Stocken geraten. Indessen ist von dort an sie kurz vor der Abreise der folgende Brief geschrieben, und vergegenwärtigt man sich Mozarts damalige (28. Febr. 1778) Lage und Stimmung, so wird man darüber erstaunen, wie es ihm möglich war, diesen Ton anzuschlagen und den Scherz mit sichtlichem Behagen im Detail zu behandeln, wie er etwa ein Musikstück ausführte. Allerdings sind dergleichen scheinbare psychologische Widersprüche tief in der Natur des Menschen begründet, jeder Aufmerksame wird sie in den verschiedensten Lebenslagen an sich und an anderen wahrnehmen; bei einer so ungemein leicht und lebhaft erregbaren Natur wie Mozarts mußten auch diese Reflexe der Laune lebhaft sein. Bezeichnend

für sein ganzes Wesen ist es, daß der harte Kampf mit seiner Neigung ihn gegen den Vater, wie ernst und streng ihn dieser auch an die Pflicht mahnt, nicht erbittert, ihn überhaupt nicht störrig und verbissen macht, daß er vielmehr sich den natürlichen Regungen seiner Heiterkeit unbefangen hingibt, was denn auch wieder wesentlich beitrug, ihn im Gleichgewicht zu halten. Daß wir ihn in jeder Lage, in jeder Stimmung so durchaus einfach und wahr finden, wie ihn alle seine Briefe und Äußerungen zeigen, beweist, daß die Harmonie seiner künstlerischen Natur die seiner gesamten geistigen Organisation ist.

Der bezeichnete Brief lautet:

»Mademoiselle, ma très chère Cousine!«

„Sie werden vielleicht glauben oder meynen, ich sey gestorben! — ich sey crepirt? — oder verreckt? — doch nein, meinen Sie es nicht, ich bitte Sie — wie könnte ich denn so schön schreiben, wenn ich todt wäre? wie wäre das wohl möglich? — Wegen meinem langen Stillschweigen will ich mich gar nicht entschuldigen, denn Sie würden mir so nichts glauben, doch was wahr ist bleibt wahr, ich habe so viel zu thun gehabt, daß ich wohl Zeit hatte an das Bäsle zu denken, aber nicht zu schreiben, mithin habe ich es müssen lassen bleiben. Nun aber habe ich die Ehre Sie zu fragen, wie Sie sich befinden und sich tragen? ob Sie noch offenes Leibes sind? ob Sie gar etwa haben den Grind? ob Sie mich noch können ein bischen leiden? ob Sie öfters schreiben mit einer Kreiden? ob sie noch dann und wann an mich gedenken? ob Sie nicht zuweilen Lust haben sich aufzuhenken? ob Sie etwa gar böse waren auf mich armen Narren? ob Sie nicht gutwillig wollen Fried machen oder ich laß bei meiner Ehr einen krachen. Doch Sie lachen — Victoria! . . . Ich dachte wohl daß Sie mir nicht länger widerstehen könnten, ja, ja, ich bin meiner Sache gewiß, obwohl ich in 14 Tagen gehe nach Paris. Wenn Sie mir also wollen antworten aus der Stadt Augsburg dorten, so schreiben Sie mir balde, damit ich den Brief erhalte, sonst wenn ich etwa schon bin weg, bekomm ich statt einen Brief einen Dreck. — Nu, um auf etwas Anderes zu kommen, haben Sie sich diese Fastnacht schon brav lustig gemacht? in Augsburg kann man sich dermalen lustiger machen als hier; ich wollte wünschen, ich wäre bei Ihnen, damit ich mit Ihnen recht herumspringen könnte. Meine

Mama und ich, wir empfehlen uns beide dem Hrn. Vater und der Frau Mutter nebst dem Bäsle und hoffen, daß sie alle 3 recht wohl auf sein mögen. Desto besser, besser desto! Apropos, wie steht es mit der französischen Sprache? darf ich bald einen ganz französischen Brief schreiben? von Paris aus, nicht wahr?"

„Nun muß ich Ihnen noch bevor ich schließe, denn ich muß bald endigen, weil ich Eile habe, denn ich habe jetzt just gar nichts zu thun, und dann auch weil ich keinen Platz habe, wie Sie sehen, das Papier ist schon bald gar, und müd bin ich auch schon, die Finger brennen mich ganz vor lauter Schreiben, und endlich auch wüßte ich nicht, wenn auch wirklich noch Platz wäre, was ich noch schreiben sollte als die Historie, die ich Ihnen zu erzählen im Sinn habe. Hören Sie also, es ist noch nicht lange daß es sich zugetragen hat, es ist hier im Lande geschehen, es hat auch hier viel Aufsehens gemacht, denn es scheint ohnmöglich; man weiß auch unter uns gesagt den Ausgang von der Sache noch nicht. Also kurz zu sagen, es war etwa vier Stunden von hier, das Ort weiß ich nicht mehr, es war halt ein Dorf oder so etwas — nu, das ist endlich ein Ding, ob es Triebstrill oder Burmesquiek war —, es war halt ein Ort. Da war ein Hirt oder Schäfer, der schon ziemlich alt war, aber doch noch robust und kräftig dabey aussah; der war ledig und gut bemittelt und lebte recht vergnügt — ja, das muß ich Ihnen noch vorher sagen, ehe ich die Geschichte auserzähle, er hatte einen erschrecklichen Ton, wenn er sprach, man mußte sich allezeit furchten, wenn man ihn reden hörte. Nu, um kurz von der Sache zu reden so müssen Sie wissen, er hatte auch einen Hund, den er Bellot nannte, einen sehr schönen großen Hund, weiß mit schwarzen Flecken. Nu, eines Tages ging er mit seinen Schafen daher, deren er elftausend unter sich hatte, da hatte er einen Stock in der Hand mit einem schönen rosenfarbnen Stockband, denn er ging niemalen ohne Stock — das war schon so sein Gebrauch. Nun weiter! Da er so eine gute Stunde ging, so war er müde und setzte sich bey einem Fluß nieder. Endlich schlief er ein; da träumt ihm, er habe seine Schafe verloren — und in diesem Schrecken erwacht er, und sahe aber zu seiner größten Freude alle seine Schafe wieder. Endlich stund er auf und ging wieder weiter, aber nicht lang, denn es wird kaum eine halbe Stunde vorbeygegangen sein, so kam er zu einer Brücke, die sehr lang war, aber von beyden Seiten gut geschützt war, damit man nicht hinabfallen könne. Nun,

da betrachtete er seine Heerde, und weil er denn hinüber mußte, so fing er an seine elftausend Schafe hinüberzutreiben. Nun haben Sie nur die Gewogenheit und warten bis die elftausend Schafe drüben sind, dann will ich Ihnen die ganze Historie erzählen. Ich habe Ihnen vorher schon gesagt, daß man den Ausgang noch nicht weiß, ich hoffe aber daß bis ich Ihnen schreibe sie gewiß drüben sind — wo nicht, so liegt mir auch nichts daran, wegen meiner hätten sie herüber bleiben können. Sie müssen sich unterdessen schon so weit begnügen; was ich davon gewußt habe, das habe ich geschrieben und es ist besser daß ich aufgehört habe, als wenn ich etwa dazu gelogen hätte, da hätten Sie mir etwa die ganze Historie nicht geglaubt, aber so glauben Sie mir doch — die halbe noch."

„Nun muß ich schließen, ob es mich schon thut verdrießen; wer anfängt muß auch aufhören, sonst thut man die Leute stören. An alle meine Freunde mein Compliment, und wers nicht glaubt der soll mich lecken ohne End, von nun an bis in Ewigkeit, bis ich einmal werd wieder gescheit; da hat er gewiß zu lecken lang, mir wird dabei schier selbsten bang. . . . Adieu, Bäsle! Ich bin, ich war, ich wär, ich bin gewesen, ich war gewesen, ich wär gewesen, o wenn ich wäre, o daß ich wäre, wollte Gott ich wäre; ich würde seyn, ich werde seyn, wenn ich seyn würde, o daß ich seyn würde, ich würde gewesen seyn, ich wäre gewesen, o wenn ich gewesen wäre, o daß ich gewesen wäre, wollte Gott ich wäre gewesen — was? — ein Stockfisch! Adieu, ma chère Cousine! wohin? — ich bin der nämliche wahre Vetter

Wolfgang Amade Mozart."

Ob von Paris aus die Unterhaltung zwischen ihnen fortgesetzt wurde, ist mir nicht bekannt; wenigstens sind keine Briefe aus dieser Zeit aufbewahrt. Als aber Mozart auf der Heimreise begriffen war, lud er das Bäsle, weil es nicht gewiß war, daß er Augsburg besuchen könne, durch folgenden Brief von Kaisersheim (23. Dez. 1778) zu einem Stelldichein nach München ein.

»Ma très chère Cousine!«

„In größter Eyl und mit vollkommenster Reu und Leid und steifem Vorsatz schreibe ich Ihnen und gieb Ihnen die Nachricht daß ich morgen schon nach München abreise. Liebstes Bäsle, sei kein Häsle! ich wäre sehr gern nach Augsburg, das versichere ich Sie,

allein der Hr. Reichsprälat hat mich nicht nach Augsburg gelassen und ich kann ihn nicht hassen, denn das wäre wider das Gesetz Gottes und der Natur, und wers nicht glaubt ist eine H—r; mithin ist es halt einmal so. Vielleicht komme ich von München auf einen Sprung nach Augsburg, allein es ist nicht so sicher; wenn Sie so viel Freude haben mich zu sehen wie ich Ihnen, so kommen Sie nach München in die werthe Stadt. Schauen Sie daß Sie vorm neuen Jahr noch drinnen sind, so will ich Sie dann betrachten vorn und hint, will Sie überall herumführen, ... doch nur eins ist mir leid daß ich Sie nicht kann logiren, weil ich in keinem Wirtshaus bin, sondern wohne bey — ja wo? das möchte ich wissen[1]. Nun Spasssss à part — just dessentwegen ist es für mich sehr nothwendig daß Sie kommen — Sie werden vielleicht eine große Rolle zu spielen bekommen — also kommen Sie gewiß . . . .; ich werde alsdann in eigener hoher Person Ihnen complimentiren, ... Sie embrassiren, ... Ihnen was ich Ihnen etwa alles schuldig haarklein bezahlen und einen wackern F . . . lassen erschallen. Nun Adieu, mein Engel, mein Herz, ich warte auf Sie mit Schmerz

Votre sincère Cousin
W. A.

„Schreiben Sie mir nur gleich nach München poste restante ein kleines Briefchen von 24 Bögen, aber schreiben Sie nicht hinein, wo Sie logiren werden, damit ich Sie und Sie mich nicht finden."

Sie kam auch in der Tat dorthin, und Mozart lud sie ein, mit ihm auf einige Zeit zum Besuch nach Salzburg zu kommen, worüber er seinem Vater Mitteilung macht (8. Jan. 1779): „Mein Bäsle ist hier? — warum? ihrem Vetter zu Gefallen? — das ist freylich die bekannte Ursache! allein — nu, wir werden in Salzburg davon sprechen, dessentwegen wünschte ich sehr daß sie mit mir nach Salzburg gehen möchte. — — — Sie geht gern; mithin wenn Sie Vergnügen haben Sie bei sich zu sehen, so haben Sie die Güte und schreiben gleich Ihrem Herrn Bruder daß die Sache richtig wird — Sie werden, wenn Sie sie sehen und kennen, gewiß mit ihr zufrieden

[1] Er wohnte dort bei Webers.

seyn, alle Leute haben sie gern." Auf der Rückseite des Blattes läßt sich nun das Bäsle selbst vernehmen, und da sie in Mozarts Gegenwart schreibt, so mischt sich dieser hinein, so daß folgendes komische Duett herauskommt.

›Monsieur, mon très cher Oncle! Ich hoffe Sie werden sich nebst der Mademoiselle Cousine wohl befinden. Ich hatte die Ehre den Herrn Sohn recht gesund in München anzutreffen; sein Will ist, ich sollte mit nach Salzburg, noch weiß ich aber nicht, ob ich die Ehre haben werde Sie zu sehen"

[Hier ist ein Tintenfleck, dazu hat Wolfgang geschrieben: „das Portrait meiner Base, sie schreibt in Hemdärmeln"; darauf fährt sie fort]

„aber mein Vetter ist ein rechter Narr, das sehen Sie. Ich wünsche Ihnen, mon cher oncle, recht wohl zu leben, der Mademoiselle Cousine 1000 Compliment. Je suis de tout mon coeur

[Monsieur, setzt Wolfgang hinzu,
votre invariable cochon]
Mozartin.

Die Eltern hatten gegen diesen Besuch nichts einzuwenden, und das Bäsle hielt sich zu Anfang des Jahres 1779 mehrere Wochen in Salzburg auf. Nachdem sie wieder heimgekehrt war, schrieb ihr Mozart folgenden Brief:

„Liebstes, bestes, schönstes,
liebenswürdigstes, reizendstes,
von einem unwürdigen Vetter
in Harnisch gebrachtes
Bäßchen oder Violoncellchen!"

„Salzburg den 10 Mai Eintausend 7 hundert und neun
blas mir hint' nei
gut ists,
wohl bekomms!"

„Ob ich Johannes Chrysostomus Sigismundus Amadeus Wolfgangus Mozartus wohl im Stande sein werde, den Ihre reizende Schönheit (visibilia und invisibilia) gewiß um einen guten Pantoffelabsatz erhöhenden Zorn zu stillen, mildern oder zu besänftigen ist eine Frage, die ich aber auch beantworten will. Besänftigen will 1 mo soviel sagen als Jemand in einer Sänfte sanft tragen — ich bin von Natur aus sehr sanft und einen Senf esse ich auch gern, besonders zu dem Rindfleisch — mithin ist es schon richtig mit Leipzig, obwohl der Mr. Feigelrapée durchaus behaupten oder vielmehr beköpfen will,

daß aus der Pastete nichts werden soll, und das kann ich ja ohnmöglich glauben; es wäre auch nicht der Mühe werth, daß man sich darum bückte; ja, wenn es ein Beutel voll Conventionskreuzer wäre, da könnte man so etwas endlich aufklauben, heben oder langen — darum wie ich gesagt habe, ich könnte es nicht anders geben. Das ist der nächste Preis, handeln lasse ich nicht, weil ich kein Weibsbild bin und hiemit holla! Ja, mein liebes Violoncellchen, so gehts und stehts auf der Welt, der eine hat den Beutel und der andere das Geld, und wer beides nicht hat, hat nichts, und nichts ist soviel als sehr wenig und wenig ist nicht viel, folglich ist nichts immer weniger als wenig, und wenig immer mehr als nicht viel, und — so ist es, so war es und so wird es sein. Mach ein End dem Brief, schließ ihn zu und schick ihn fort an Ort und End — Feigele:

Latus hinüber, V. S.

Dero gehorsamster unterthänigster Diener.

P. S. Ist die Böhmische Truppe schon wek — sagen Sie mirs, meine Beste, ich bitte Sie um Himmelswillen — ach! sie wird nun im Uben [Ulm?] seyn, nicht wahr? O überzeugen Sie mich dessen, ich beschwöre Sie bey allem was heilig ist — die Götter wissen es, daß ich es aufrichtig meine! Lebts Thüremichele noch? blas mir ins Loch? . . . Wie hat sich Prost mit seiner Frau betragen? haben sie sich schon gekriegt beim Kragen? lauter Fragen."

„Eine zärtliche Ode[1]

Dein süßes Bild, o Bäschen,
schwebt stets um meinen Blick;
allein in trüben Zähren,
daß Du es selbst nicht bist.
Ich seh' es, wenn der Abend
mir dämmert; wenn der Mond
mir glänzt, seh ichs — und weine,
daß Du es selbst nicht bist.
Bei jenes Thales Blumen,
die ich ihr lesen will,
bei jenen Myrthenzweigen,
die ich ihr flechten will,
beschwör ich dich Erscheinung:
auf und verwandle dich:

[1] Klopstocks Ode „Dein süßes Bild, Edone" fast unverändert.

verwandle dich Erscheinung
und werd — o Bäschen selbst!
Finis coronat opus
S. U.
P. T.
Edler von Sauschwanz."

„Mein und unser aller Empfehlung an Ihren Hrn. Hervorbringer und Frau Hervorbringer. — — Adieu Engel! Mein Vater giebt ihm seinen onkelischen Segen und meine Schwester giebt ihm tausend cousinsche Küsse. Adieu — adieu — Engel!"

„Mit nächster Ordinaire werde ich mehr schreiben und zwar etwas recht Vernünftiges und Nothwendiges. Und bei diesem hat es sein Verbleiben bis auf weitere Ordre. Adieu — Adieu — Engel!"[1]

Von da ab werden die Briefe — es sind ihrer nur noch zwei erhalten — etwas ernster; schon der folgende Brief vom 24. April 1780 enthält nichts von jenen mutwilligen Späßen;

›Salzburg, le 24 d'avril 1780.

Ma très chère Cousine!

Sie haben meinen letzten Brief so schön beantwortet, daß ich nicht weis wo ich Worte hernehmen soll, ihnen dafür meine Dankbezeugung genug zu bezeugen, und Sie zugleich neuerdings zu versichern, wie sehr ich seye

Dero gehorsamster Diener und aufrichtiger
Vetter
Wolfgang Amadi Mozart.

Ich wollte gerne mehr schreiben, allein der Raum wie sie sehen
ist
zu adieu adieu
klein

[Auf der folgenden Seite:]

Nun aber Spaß und Ernst; Sie müssen mir schon für diesmal verzeihen, daß ich ihren allerliebsten Brief nicht so wie er es verdiente, von Wort zu Worte beantworte und erlauben, daß ich nur das nothwendigste schreiben darf — Nächstens werde ich meinen Fehler nach möglichkeit zu verbessern suchen —

[1] Diese Worte sind rund um die flüchtig hingezeichnete Karikatur des Gesichts des Bäsle geschrieben. Vgl. die Nachbildung bei Nottebohm S. 70. MBM. H. 2, S. 66; H. 17, S. 270; B I 287.

Es sind nun 14 Täge, daß ich M°. Böhm geantwortet habe — Mir liegt nur daran zu wissen daß mein Schreiben nicht zu Verlust gegangen, welches mir sehr leid wäre — denn sonst weiß ich nur gar zu gut, daß M°. Böhm alle Täge nur zu sehr occupirt ist — dem sey wie ihm wolle, so bitte ich Sie in jedem Fall, mein lieber Knall, Tausend Komplimente zu machen und ich warte nur auf einen Wink von ihm, so ist die Aria aldort fertig. —

Ich hab gehört, Munschhauser sey auch krank, ist das wahr? — Das wäre nicht gut für Mr. Böhm. — Nun Beste werden Sie wohl alle Tage, auch bey Sturm und Hagel, das Theater fleißig besuchen, weil Sie Entrée frey sind? Neues weis ich ihnen nichts zu schreiben, als daß leider Joseph Hagenauer [bei welchem Sie, meine Schwester und ich im Erker-stübel Choccolate getrunken] gestorben ist. — ein großer Verlust für seinen Vatter — sein Bruder Johannes [der Verheurathete] welcher, weil er sich auf seinen seeligen Bruder bisher gänzlich verlassen konnte, das Faulenzen so ziemlich gewohnt war, muß nun recht daran, welches ihm ein bischen sauer ankömmt. —

Nun meine liebste, beste, schönste, artigste, und Liebenswürdigste — bald geschrieben! das bitte ich mir aus, alle Neuigkeit in und aus dem Hauß — vor allem der Leute, welche Sie Komplimente geschrieben, wieder doppelt so viele — Adieu — Nächstens einen ganzen Bogen doch — vorher von ihnen, mein Schatz, ein ganzes Buch voll — Adieu

Von meinem Vatter Papa und meiner Schwester zizibe alles erdenkliche — an dero Eltern von uns dreyen, 2 Buben und ein Madl, 12345678987654321 Empfehlungen, und an alle gute Freund und Freundin von mir allein 624, von meinem Vater 1000 und von Schwester 1500, zusammen 1774 und summa summarum

12345678987656095 Complimente."

Der letzte Brief vom 21. Oktober 1781[1] weicht von den früheren Scherzbriefen im Ton vollständig ab und ist der Hauptsache nach geschäftlich.

Das Bäsle scheint die Kurmacherei ihres Vetters ernstlicher genommen zu haben als dieser; wenigstens glaubte später ihre Umgebung in der Art, wie sie von ihm sprach, etwas von getäuschten Erwartungen hindurchklingen zu hören. Sie sprach nicht gern und

[1] Vgl. O. Jahn, AMZ 1867, 203.

nicht viel von dieser Zeit; musikalisch war sie nicht und hatte daher von Wolfgangs künstlerischer Bedeutung keinen eigentlichen Eindruck bekommen können, seine Lebhaftigkeit und Hastigkeit bei musikalischen Aufführungen war ihr komisch vorgekommen. — Von ihren weiteren Lebensschicksalen ist wenig bekannt; sie verheiratete sich und lebte später bei dem Postdirektor Streitel in Bayreuth, wo sie am 25. Jan. 1841 in dem hohen Alter von 83 Jahren starb. Die Nachkommen einer Tochter von ihr, die sich mit einem gewissen Pümpel vermählte, leben zu Feldkirch[1].

VIII.

Mozart als komischer Dichter.

[D. J.]

Die Leichtigkeit, komische Situationen und Einfälle aufzufassen und darzustellen, veranlaßte Mozart zu manchen kleinen Leistungen. An Gelegenheitsgedichten mit ziemlich losen und lockeren Reimereien, wie sie damals üblich waren, ließ er es nicht fehlen — es sind davon schon einige Beispiele mitgeteilt worden (I 1034, II 624, 919 f., 924)[2]. Bei Redouten entwarf er die Pläne zu kleinen Pantomimen und schrieb dann die Musik dazu; ja, er machte verschiedene Ansätze zu Lustspielen oder vielmehr Possen, die aber, wie begreiflich, nicht über die ersten Anfänge hinauskamen; es wäre auch schade gewesen, wenn Mozart mehr Zeit darauf verwendet hätte. Da Reliquien der Art sich erhalten haben, so mögen sie hier auch ihren Platz finden.

Die eine Posse führt den vielversprechenden Titel Der Salzburgerlump in Wien, und es war damit vielleicht auch auf eine Satire abgesehen. Erhalten ist davon nur der folgende Anfang eines Entwurfs[3].

---

[1] Wurzbach, Mozartbuch S. 238. [2] Vgl. R. Batka, Mozarts Gesammelte Poesien, Prag 1906. Ob ein von Wurzbach (nach dem Nürnberger Korrespondenten) S. 176 mitgeteiltes Gedicht auf seine und des Söhnchens Nase („Schlaf süßer Knabe sanft und mild“) wirklich von Mozart herrührt, darf bezweifelt werden. [3] Das Original war im Besitz von Al. Fuchs, bei dem ich es abgeschrieben habe

„Erster Ackt.

Erster Auftritt.

Hr. Stachelschwein liest eben einen Brief, den er von Salzburg von seiner Mutter erhalten hat, welche ihm den Tod seines Vaters berichtet. — er bezeuget Schmerz über seinen Verlust, freuet sich aber zugleich über seine Erbschaft. — Dazu kommt

2ter Auftritt.

Hr. Intriguant — freuen sich beide einander zu sehen. — Hr. Intriguant erzählt ihm was ihm alles seit der Zeit als sie mit einander im Polizey-Haus saßen, begegnet ist. — Hr. Stachelschwein sagt seinem Freund daß er nun durch den Todesfall seines Vaters bald in bessere Umstände kommen werde; — er wolle ihm nächstens das mehrere erzählen, dermalen müsse er eilen —. Hr. Intriguant fragt ihn, ob er vielleicht zum Fiala oder Scultettj gienge. — Hr. Stachelschwein antwortet zu keinem aus beyden, sondern zum Kitscha — und so gehen sie auseinander.

3ter Auftritt.

Frau v. Scultetti und ihre Tochter.

Fr. v. Scult. beklagt sich, daß, da es schon 10 uhr ist, Hr. Stachelschwein noch nicht erscheint. — Die Tochter sagt, sie seye froh, so erspare sie einen Rauch zu machen. — Sie reden von unterschiedlichen Sachen; endlich wird gepocht.

4ter Auftritt.

Hr. Stachelschwein und Vorige. —

Hr. Stachelschwein sagt: unterthänigster Diener. — Man spricht von verschiedenen Sachen, unter andern von der neuen Oper. — Hr. v. Stachelschwein frägt sie, ob sie darinnen war und ob sie ihr gefallen habe. — Fr. v. Sculteti sagt sie habe ihr gar nicht gefallen. — auf die Frage warum? — sagt sie, es wäre ihr zu warm. —“

Hier hört der Entwurf zu Anfang der zweiten Seite auf; man sieht, er ist so liegen geblieben. Weiter gekommen war er mit einem Lustspiel in drei Aufzügen: Die Liebesprobe, von welchem ein Bogen erhalten ist, und da derselbe ganz beschrieben ist und mitten im Dialog abbricht, so kann wohl noch mehr von Mozart niedergeschrieben sein; daß er das Stück vollendet habe, ist kaum anzunehmen. Dieser Anfang lautet folgendermaßen[1]:

[1] Das Original besitzt Dr. H. Härtel; es ist veröffentlicht AMZ XLIII 17f.

Die Liebes-Probe.

Ein LustSpiel in Drey Aufzügen.

Personen:

Hr. von Dumkopf.
Rosaura. seine Tochter.
Trautel. dessen kammerMädchen.
Leander. Liebhaber der Rosaura.
Wurstl. sein bedienter.
Hr. von knödl. Liebhaber der Rosaura.
kasperl. Hausknecht des Hr. von Dumkopf.
Die Hexe Slinzkicotinzki.
Eine Zwergin.
Eine Riesin.

Erster Aufzug.

Erster Auftritt.

Das Theater stellt eine angenehme Gegend vor. — links und rechts steht ein ähnliches Haus.

Man hört schnalzen und Posthorn blasen. Wurstl fährt den Leander auf einem schubkarrn heraus. bläst und schnalzt.

Wurstl. (leert den schubkarrn aus)

Da sind wir.

Leander. (Der sich von dem Boden aufricht)

Du ungeschickter kerl, was hast du denn gemacht.

Wurstl.

Allons. ausgespannt.

Leander.

Du verdamter Esel! — wirft man denn seinen Herrn so hin! — es wäre kein Wunder wenn ich mir arm und bein gebrochen hätte. ich hätte herzlich lust dich wacker herum zu Prügeln. — Doch — Dein glück daß die begierde, meine geliebteste Rosaura wie eher wie lieber wieder zu sehen, und zu umarmen, zu gros ist, als daß ich mich weiters mit einem solchen laffen, wie du mein sauberer Herr von Wurstl bist, länger aufhalten sollte. —

Wurstl.

Lieber Herr Poltron . . .

Leander.

Was sagst du, flegel? — Poltron! — Patron wirst du sagen wollen.

Wurstl.

Nun Ja: Patron, ich habe mich nur veredet. — Nun also, liebster, bester Herr Pol= Patron Sprech' ich; nemmen Sie mirs nicht übel, ich hab' es Ja nicht aus unschicklichkeit sondern mit fleis gethan; und mein Eyfer sie bald und geschwind hieher zu bringen war so Eyfrig und geschwind, Daß ich aus lauter Eyfer und geschwindigkeit nicht wußte sollt' ich sie herwerfen oder herschmeißen.

Leander.

Du bist halt sammt deinem Eyfer und geschwindigkeit der größte Esel den ich in meinem leben gesehen; — Je nun, für diesmal will ich es dir noch verzeihen, aber ein andermal . . .

Wurstl.

Ein andermal will ichs schon besser machen.

Leander.

Was? — noch besser willst du es machen?

Wurstl.

Natürlich! — wenn ichs heut schlecht gemacht habe, muß ichs Ja ein andermal besser machen.

Leander.

Ja so wohl; — Nun gehe, und mache Daß ich bald das glück wieder genüssen kann meine geliebteste und anbetungswürdigste Rosaura zu Sprechen. — Allons: frisch; klopfe an. — Der teufel — welches Haus ist es wohl? — Dies rechts, oder Jenes links? — es sind nun schon Drey volle Jahre daß ich abwesend bin, und es ist mir nicht möglich unter diesen beiden Häusern zu unterscheiden welches Das rechte seye.

Wurstl.

Potz Sackel voll Mehl; ich auch nicht; — Quod est faciendi, was ist zu machen?

Leander.

Das weis ich selbst nicht; — ich möchte nicht gerne an unrechte leute kommen. — weist du was Wurstl — horche ein wenig an

beyden Häusern ob du nicht eine Weibliche Stimme vernemmen kannst, welche mit der bezaubernden Stimme meiner schönen Rosaura eine ähnlichkeit hat. —

Wurstl.

Das ist g'scheid. — wenn meine trautel redt, die kenn' ich gewiß gleich — die hat eine Stimme wie eine kuhklocken. — Nun wollen wir das Werk mit freuden ergreifen. (er geht an beyde Häuser und schmeckt)

Leander.

O Rosaura! wie sehne ich mich nicht nach dem glücklichen augenblick dich wieder zu sehen — zu umarmen. — Nun Wurstl — hörst du was? — was teufel machst du denn? — warum schmeckts du denn so herum? —

Wurstl.

seyens doch still. — wenn Meine trautel in einem von diesen beyden Häusern ist, so schmeck ich sie gewis; — ich kenn ihren geruch noch ganz gut; aber seyens Mäusel Still, das sag ich ihnen, sonst verlier ich den geruch, und dann . . . .

Leander.

Nun so mag nur hurtig.

Wurstl. (schmeckt an dem Hause rechts)

Pfui, Pfui . . . . das ist ein gestank! — Das ist nichts. (schmeckt an dem Hause links) a ah! — welch himmlisch=süßer geruch! — Ja, Ja, du kommst von meiner lieben trautel; — Nu — geschmeckt hab ich dich, izt möcht' ich dich auch gern sehen. (er klopft an) trauterl, komm heraus; — liebs trauterl.

Zweiter Auftritt.

Eine Riesin; und die Vorigen.

Riesin.

Da bin ich, was will der Herr?

Wurstl. (zurückprellend)

Poz tausend, die ist gewachsen! — (zur Riesin) Ja — bist es, — oder bist es nicht?

Riesin.

Ja, mein liebs Wursterle, ich bin es; — ich bin dein liebs treues trauterle; — komm laß dich umarmen. (umarmt ihn)

Wurstl.

Auweh! — hab mich nur nicht gar zu lieb: du erdrückst mich ja ganz. — Du warst sonst so ein artiges kleines Ding, so kurz beysamm, und izt bist eine völlige Heygeigen; sag mir doch, wie ist den das zugegangen daß du auf einmal so aufgeschossen bist? —

Riesin.

Ja, das will ich dir gleich erzehlen, mein Herzenswurstерl. — höre.

Leander.

Gute trautel — es kömmt mir zwar etwas schwer dich also zu nennen, da es mir fast ohnmöglich scheint, daß du die trautel das kammerMädchen meiner angebettenen Rosaura seyest — Doch will ich mir alle Mühe geben es zu glauben, und dich — trautel nennen; — ich bitte dich also, liebe trautel, Spare deine Erzehlung auf eine gelegnere zeit, und mache lieber daß meine schöne Rosaura herauskömmt; denn ich muß sie sehen, Sprechen, umarmen, und — was weis ich alles.

Riesin.

gut, die sollen sie gleich sehen; o Das wird eine freude seyn! — Doch — Da kömmt sie selbst schon.

Dritter Auftritt.

Eine Zwergin, und die Vorigen.

Riesin. (zu Leander) —

Nun, so gehen sie ihr entgegen.

Leander.

wo Denn? — ich sehe nichts.

Wurstl.

ich auch nicht.

Riesin.

Nun, da; — geben sie acht — Ey, izt haben sie sie getreten.

(die Zwergin weint und schreyt wie ein kleines kind)

Leander.

Es thut mir leid — aber — bei Gott, Das kann Ja nicht meine Rosaura seyn —

Wurstl.

Das ist Ja gar ein fatschenkind.

Zwergin.

Und Doch bin ich es, mein Liebster; Ja ich bin deine getreue — weis aber nicht ob ich noch deine geliebte Rosaura bin!

Leander.

Ach, nun erkenne ich dich! — wenn du schon in deiner äußerlichen gestalt nicht mehr das bist, was du warst; — so bist du doch in deinen gesinnungen noch die nemliche.

Wurstl. (zu Leander)

Herr Patron; die ihrige ist weniger geworden, und die meinige mehrer, folglich ist die meinige auch vornemer.

Leander. (zu Wurstl)

Ja, die deine ist aber zu viel worden.

Wurstl. zu Leander)

und die ihrige zu wenig.

Zwergin.

Ich kann es ihnen, bester Leander, zwar nicht verdenken, daß sie befremdet sind mich in dieser kleinen gestalt zu sehen; Doch wünschte ich daß sie ihrer Verwunderung endlich ein ziel setzen, und sich wieder als der verliebte und zärtliche Leander gegen mich betragen möchten.

Leander.

Englische Rosaura; sie thun mir im höchsten Grade unrecht; — Erlauben sie daß ich zum beweise meiner unverbrüchlichsten treue und liebe ihre schöne Hand oder vielmehr Handerle küssen darf. (Er knieet nieder und küßt ihr die Hand) — — — —

Nach Nissens Angabe (Anh. S. 20, 17. Köchel Anh. 28) fand sich in Mozarts Nachlaß „eine unvollendete deutsche Operette, die in der Manier Ähnlichkeit mit der Entführung aus dem Serail hat", und derer Personennamen identisch mit denen der Liebesprobe sind. Es ist kaum glaublich, daß Mozart diesen Stoff gar zweimal, als Lustspiel und als Operette, ernstlich vornehmen konnte. Wären die mitgeteilten Szenen für eine Operette brauchbar, ließe sich denken, Mozart habe sich den Text abgeschrieben, wie ich den Text zur ersten

Szene der Entführung von seiner Hand sauber geschrieben bei meinem Freunde Dir. Hauser gesehen habe; aber dazu taugen sie nicht. Die musikalischen Skizzen sind verschollen; ich fürchte, daß hier ein Mißverständnis Nissens obwaltet[1].

IX.

Mozart und Vogler.

[O. J.]

Die Urteile, welche Mozart über Vogler seinem Vater mitteilt, sind — selbst wenn man Fröhlichs (Biographie des großen Tonkünstlers Vogler S. 38f.) Bedauern teilen sollte, daß man „solche für Mozart prostituirliche Briefe, vertrauliche Mittheilungen des noch unreifen Sohnes an den Vater" bekannt gemacht hat — wichtig genug, um sie vollständig mitzuteilen. Ich habe sie nur übersichtlich geordnet und soviel zur Erläuterung hinzugefügt, als nötig schien, die Äußerungen Mozarts begreiflich zu machen, ohne die widersprechenden Urteile unberührt zu lassen. Für meinen bestimmten Zweck — der nicht etwa war, um jeden Preis Mozarts Äußerungen zu rechtfertigen — habe ich auf die verschiedenartigen Urteile und Nachrichten über Vogler aus späterer Zeit so wenig wie möglich Rücksicht genommen, sondern mich auf die frühere Zeit beschränkt. Ein Brief an einen musikalischen Freund in der musikal. Real-Zeitung 1788 S. 60f., dessen Verfasser Vogler besser zu kennen behauptet als die Tausende seiner Richter, gibt eine Charakteristik, in welcher über das scheinbare Wohlwollen die Abneigung so sichtlich die Oberhand gewinnt, daß man schwerlich bloße Ungeschicklichkeit voraussetzen darf. Eine lobpreisende Rechtfertigung Voglers von W. v. K. in Koblenz (Musikal. Korresp. 1792 S. 377f.) darf dagegen mit vollem Recht ungeschickt heißen; sowie ein Brief von Christmann über Vogler (Musikal. Korresp. 1790 S. 113f.) offenbar der wahre Ausdruck einer aufrichtigen Bewunderung ist. Charakteristisch für die Haltung, welche Vogler annahm, und die Stellung, welche seine Schüler und Anhänger ihm zu geben beflissen waren, sind besonders die von ihm herausgegebenen „Betrachtungen der Mannheimer Tonschule" (1778—1781).

[1] Es handelt sich hier um die Zaide, vgl. I 763f., 828ff. (A.).

Gleich bei der ersten Begegnung machte Vogler einen ungünstigen Eindruck auf Mozart. „Der Hr. Vice-Kapellmeister Vogler," schreibt er 4. Nov. 1777, „der neulich das Amt machte, ist ein öder musikalischer Spaßmacher, ein Mensch, der sich recht viel einbildet und nicht viel kann. Das ganze Orchester mag ihn nicht[1]." Um den Grund dieser Abneigung zu erklären, berichtet er später (13. Nov. 1777), was man ihm von Voglers Stellung in Mannheim erzählt hatte. „Nun seine Histori ganz kurz. Er kam miserable her, producirte sich auf dem Clavier, machte einen Ballet; man hatte Mitleiden, der Churfürst schickte ihn in Italien. Als der Churfürst[2] nach Bologna[3] kam, fragte er den Pater Valotti wegen dem Vogler: O altezza, questo è un grand uomo! etc. Er fragte auch den P. Martini: Altezza, è buono: ma à poco à poco: quando sarà un poco più vecchio, più sodo, si farà, si farà. Ma bisogna che si cangi molto[4]. Als der Vogler zurück kam, wurde er geistlich und gleich

1 „Von Seiten der Kapelle erlebte er Geringschätzung, die wahrscheinlich Folge von Neid war; überhaupt war Mannheim besonders damals immer zwischen zwei Factionen getheilt" (Mus. Real-Zeit. 1788 S. 70). 2 Karl Theodor machte im Jahre 1774 eine Reise nach Italien. 3 Dies ist ein Irrtum, Valotti lebte bekanntlich in Padua. 4 Über seine Studien in Italien erzählt Vogler (Choralsystem S. 6f.): „Karl Theodor schickte mich von Mannheim aus zu Pater Martini, der als Historiker, als Menschenfreund und Meister so vieler Meister in der Praktik berühmt war. Mit einer schüchternen Verehrung, die mir sein Name eingeflößt, kam ich nach Bologna und näherte mich ihm. Aber welche plötzliche Änderung ging bei mir vor, da er mir gutmütig sagte: wir haben kein anderes als das Fuxische System. — — Dergleichen schreckte mich ab der Schüler eines Mannes zu werden, der meinen Forschungsgeist nie hätte befriedigen können. — Aber in welche Verlegenheit gerieth ich nicht durch das traurige Alternativ: entweder bei meinem Fürsten in Ungnade zu fallen (da ich als ein junger Mensch, als ein Ausländer und kein Italiäner, als Priester ohnehin die stolze Mannheimer Kapelle gegen mich hatte) oder gegen meine Überzeugung zu handeln! Zudem war keine Aussicht vorhanden bei Valotti anzukommen, der schlechterdings Niemand lehren wollte. Endlich gelang es mir mich von dem loszureißen, der als Theoretiker mich bilden sollte, den zu versöhnen, von welchem mein irdisches Glück abhing, und den zu fesseln, der sich nie einem Schüler mitgetheilt hatte der aber zuletzt auch meiner überdrüssig (fast dürfte ich sagen, auf meine Jugend und Nation neidisch) doch den sechsten und vorletzten Monat des mir in der Tonlehre gegebenen Unterrichts sich äußerte: ›Egli vuol imparare in cinque mesi ciò che io ho imparato in cinquant' anni!‹" Nicht ganz genau ist also, was Christmann (Musik. Korr. 1790 S. 116) erzählt, Vogler habe nie Martini's Unterricht genossen und sei vom Churfürsten selbst an Valotti gewiesen. War übrigens Vogler mit seinem Lehrer, so war Martini auch mit seinem Schüler nicht zufrieden. J'ai trouvé, sagt Fétis

Hofkaplan, producirte ein Miserere, welches, wie mir Alles sagt, nicht zu hören ist, denn es geht Alles falsch. Er hörte, daß man es nicht viel lobte. Er ging also zum Churfürsten und beklagte sich, daß das Orchester ihm zu Fleiß und zu Trotz schlecht spielte; mit einem Wort er wußte es halt so gut herum zu drehen (spielte auch so kleine ihm nutzbare Schlechtigkeiten mit Weibern[1]), daß er Vice-Kapellmeister geworden[2]. — — Das ganze Orchester von oben bis unten mag ihn nicht. Er hat dem Holzbauer viel Verdruß gemacht."

In der Musik. Korresp. 1790 S. 132 ist darauf hingedeutet, daß Mißgunst sich bestrebt habe, eine von Holzbauers schönsten Opern fallen zu machen und deshalb Zwietracht zwischen dem Komponisten und Dichter zu stiften. Hierauf antwortete Vogler (ebend. S. 185f.): „Die Oper ist Günther von Schwarzburg, der junge Dichter Hr. Prof. Klein. Die Kabalen — wer hat sie erregt? Vermuthlich müssen es Opern-Compositeurs sein. Der ältere Toeschi erklärte sich, daß er für eine außerordentliche Gratifikation von 3000 Gulden keine Oper setzen wolle, weil diese Summe doch noch zu geringe sey, um sich auslachen zu lassen."

„Herr Cannabich hat nie ein Lied von eigener Composition hören lassen. Sein Lobredner Freiherr von Gemmingen kündigte zwar in den kleinen dramaturgischen Blättern vor 12 Jahren von ihm die

---

(Biogr. univ. VIII p. 480), à Bologne dans la correspondance manuscrite du P. Martini une lettre où ce maître se plaint du peu de persévérance et d'aptitude de Vogler, qui avait abandonné son cours de composition après six semaines d'essais. [1] Dergleichen Gerede konnte freilich in Mannheim leicht entstehen, wo Jesuiten und Maitressen auf Karl Theodor den größten Einfluß hatten. Sehen wir doch Mozart selbst auf Anraten seiner Freunde sich den Weg zum Kurfürsten durch Aufmerksamkeiten gegen dessen natürliche Kinder bahnen, ohne daß er etwas Arges darin findet. [2] Einen sehr üblen Eindruck machte Voglers Verhältnis zu Knecht. Christmann erzählt (Mus. Korr. 1790 S. 117f.), unter mehreren Novitäten, welche Vogler ihm mitgeteilt habe, sei die auffallendste gewesen, daß er ihm versicherte, nicht Hr. Knecht in Biberach, sondern er selbst sei der Verfasser jener gegen Weisbek gerichteten Streitschrift, die 1785 in Ulm herauskam; er wisse daher nicht, wie es zugegangen sei, daß Hr. Knecht sie auf seine Rechnung genommen und die Ehre der Autorschaft sich stillschweigend angemaßt habe. Dagegen erklärte nun Knecht (Mus. Korr. 1791 S. 97f.) in einer abgenötigten Selbstverteidigung, er sei der Verfasser jener Schrift, und berief sich auf die Aufforderung Voglers, selbst dieselbe zu schreiben und sein eigenhändiges zum Druck eingesandtes Manuskript. Soviel ich weiß hat Vogler dazu geschwiegen.

Musik zu Schwans Azakia an. Sie ist aber noch nicht erschienen und zwei von meinen Tonschülern haben sie gesetzt."

„Der einzige Operncompositeur in Mannheim war ich [Vogler hatte damals freilich noch keine Oper geschrieben] — aber neidisch konnt ich nie auf Holzbauers Arbeit werden; weil der H. H. auf kurfürstlichen Befehl mir sie antrug und ich wegen der Tonschule, die ich errichten, wegen dem Systeme, das ich herausgeben wollte, sie von mir abgelehnt habe."

„Da aber die ganze Mannheimer Welt sich gegen meine Schule sträubte, gegen meine neue Lehrart empörte, so wurde dem Hrn. Holzbauer um so wärmer, um so bereitwilliger der Beifall zugeklatscht, als geschäftiger jedermann sein wollte meine Heterodoxie — man nannte H. den katholischen und mich den protestantischen Kapellmeister besonders wegen meiner Schule, woran aller Art Christen und selbst Juden Theil nahmen — in der Geburt gleich zu ersticken oder wie überflüssige junge Hunde zu ersäufen."

Weder Francesco de Majo mit seiner Ifigenia de Tauride 1762, noch mit seinem Alessandro nell' India 1764;
noch Traetta mit seiner Sofonisba 1766;
noch Holzbauer selbst mit seinem Adriano in Siria 1768;
noch Piccini mit seinem Catone in Utica 1770;
noch Chr. Bach mit seinem Temistocle 1772 und Lucio Silla 1774

alle vier verdienstvolle Männer fanden nicht den allgemeinen Beifall — solchen Lärm erregten sie alle nicht, als 1776 die deutsche Oper, die zur Zeit der Revolution der Deutschheit, wo eine deutsche Gesellschaft gestiftet ward, wo wir alle von einem deutschen Bigotisme angesteckt waren, wo wir uns einer Sünden fürchteten ein fremdes auch mit Bürgerrecht begabtes Wort einzumischen, statt Tabatière Nasenkrautstaubschachtel einführen wollten — mit dem inneren Gehalt (denn sie ist besonders durch ein beständiges Gewebe von allen verschiedenen Instrumenten sehr unterhaltend) den äußeren Werth als Brustmauer gegen die verhaßte Voglerische Reformation zu verbinden wußte. Doch — vielleicht zählt der Verf. auf eine Anekdote, die sich zu der Zeit ereignete."

„Da ich mich manchesmal mit Improvisationen abgebe, mir Worte vorlegen lasse und aus dem Stegreife sogleich Gesang und Begleitung auf dem Klavier dazu liefere, so ließ ich mich 1776 vom

Pr. Kl. bereden, wohlgemerkt **bereden**, um ein gleiches mit G. v. Schw. vorzunehmen. Die Freude eines jungen Dichters das erstemal seine Zeichnung koloriert zu sehen kennt keine politischen Grenzen; er vergaß sich so sehr daß er sie einem Weibe, die in dergleichen Sachen auch keine Toleranz kannte (es war Holzbauers Gemahlin) mittheilte und darüber sich und mir ein schwarzes Hagelwetter über den Kopf herbeilockte. Es zog so vorüber wie mehrere schwarze Wolken auf dieser Welt, die die Augen nicht trüben, die nur vorsichtiger machen. Im Grunde schaden solche Theaterdonner ebensowenig als die von meiner Orgel."

„Diese einzige Anekdote konnte den Biographen zu dieser Stichelei verleiten und reichte ihm nach seiner Meinung hinreichenden Stoff um seinen angeblich beneideten Helden zu bemitleiden."

Dieses lange Aktenstück gibt eine lebendige Vorstellung von dem musikalischen Parteitreiben in Mannheim zu jener Zeit; man sieht, Vogler übte Vergeltung, allein den Eindruck von Bescheidenheit, Würde und Einfachheit einer großen Natur wird man schwerlich durch dasselbe bekommen.

„Er ist ein Narr," fährt Mozart fort, „der sich einbildet, daß nichts Besseres und Vollkommneres seye als er. Er veracht die größten Meister[1]; mir selbst hat er den Bach veracht[2]. Bach hat

[1] Auch in der musik. Real-Zeitung 1788 S. 69 ist von der Geringschätzung die Rede, „mit welcher er von den Werken allgemein als groß anerkannter Männer sprach, als z. B. von den Kompositionen eines C. P. Em. Bachs, eines Schweizers". Dagegen bezeugt Christmann (Musikal. Korr. 1790 S. 116), daß Vogler mit Ruhm und Anerkennung von Kunstgenossen rede und Männern wie Naumann in Dresden, Maier in Hannover, Albrechtsberger u. a. m. volle Gerechtigkeit widerfahren lasse. So sagt auch später Old (AMZ XX 85): „Vogler war nichts weniger als zanksüchtig, stolz, anmaßend; aber es war ein Streit, eine Differenz in seinem Innern, wozu es ihm an Kraft fehlte, die aufgehobene Einheit wiederherzustellen. Deswegen mußte sein mehr scharfes als gründliches, unter einem glänzenden Reichthum von treffenden Bemerkungen den Mangel der Methode und eines systematischen Zusammenhangs sich selber verschleierndes Denken sich an Gegner richten; diese aber verkannten die Natur und den Drang seines Bedürfnisses. So weit ich Vogler persönlich gekannt habe, weiß ich davon zu sagen, und das bezeugen hier am Ort alle die häufigern Umgang mit ihm pflegten, daß er der neidloseste, gerechteste, billigste, schonendste, mit Freudigkeit und Enthusiasmus sich in Lob ergießende Beurtheiler seiner Kunstverwandten war, wenn Genialität das Werk auszeichnete. Gegen ungerechte Angriffe vertheidigte er solche Männer mit gleichem Nachdruck wie sich selbst, wenn er übrigens auch sie unter seine Feinde zählte." Verschiedene Urteile der Art lassen sich leicht begreifen. [2] In den

hier zwey Opern geschrieben, wovon die erste besser gefallen, als die zweyte. Die zweyte war Lucio Silla. Weil ich nun die nämliche Oper zu Mayland geschrieben habe, so wollte ich sie sehen. Ich wußte vom Holzbauer, daß sie Vogler hat. Ich begehrte sie von ihm. Von Herzen gern, morgen werde ich sie Ihnen gleich schicken. Sie werden aber nicht viel Gescheutes sehen. Etliche Täge darauf, als er mich sah, sagte er zu mir ganz spöttisch: Nun, haben Sie was Schönes gesehen, haben Sie was daraus gelernt? — eine Aria ist gar schön. — Wie heißt der Text? (fragte er einen, der neben ihm stund) — Was für eine Aria? — Nu, die abscheuliche Aria von Bach, die Saueren — ja, Pupille amate. Die hat er gewiß im Punschrausch geschrieben. — Ich habe geglaubt, ich müßte ihn beym Schopf nehmen; ich that aber, als wenn ich es nicht gehört hätte, sagte nichts und ging weg. Er hat beym Churfürsten auch schon ausgedient."

So wenig er ihn als Klavierspieler gelten ließ (I 572f.), so wenig war er von seinem Orgelspiel befriedigt, als er ihn bei der Probe der Orgel in der lutherischen Kirche gehört hatte. „Er ist so zu sagen", schreibt er (18. Dez. 1777), „nichts als ein Hexenmeister; so bald er etwas majestätisch spielen will, so verfällt er ins Trockene, und man ist ordentlich froh, daß ihm die Zeit gleich lang wird und mithin nicht lange dauert, allein was folgt hernach? — Ein unverständliches Gewäsch. Ich habe ihm vom weiten zugehört. Hernach fing er eine Fuge an, wo 6 Noten auf einen Ton waren, und Presto! Da ging ich hinauf zu ihm, ich will ihm in der That lieber zusehen, als zuhören."

Wenn es möglich ist, so mißfielen ihm seine Kompositionen noch mehr[1]. Bald nach seiner Ankunft ging er aus einer Probe fort, wie

---

Betracht. d. Mannh. Tonsch. I S. 53f. wird eine Kantate von Bach mit vieler Anerkennung zergliedert. [1] Auch Schubart, so sehr er Vogler bewundert, sagt (Ästhetik S. 133f.): „Vogler besitzt unläugbar Feuer und Genie, und doch verräth er in seinen Sätzen sowohl als in seiner Spielart Pedantismus"; was er von seinem Systematisieren herleitet. „Daher", sagt er, „haben seine Stücke viel Steifes, Eigensinniges und Kaltes. Die Armuth seiner Erfindung ist eine Folge der Furchtsamkeit, womit er schreibt. — Vogler ist ein harmonischer, aber kein melodischer Kopf, die Passagen in seinen Concerten, Sonaten und Variationen sind oft äußerst schwer und stark, aber mehr Resultate des Studiums als des Genies. Seine Kirchenstücke sind alle mit arithmetischer Gewissenhaftigkeit abgewogen; aber auch diesen fehlt Geistesaufflug, Sphärenklang, Engeljubel. Seine Fugen sind trefflich gesetzt und doch vermißt man auch an diesen harmonische Fülle." Grimm

er dem Vater schreibt (31. Okt. 1777), „denn man hat vorher einen Psalm Magnificat probirt vom hiesigen Vice-Kapellmeister Vogler, und der hat schier eine Stunde gedauert". Diese ungünstige Meinung bestätigte sich ihm nur, als er später (19. Nov.) eine Messe von Vogler hörte. „Ich war im Amt, welches ganz funkelnagelneu von Vogler componirt war. Ich war schon vorgestern Nachmittags in der Probe, gieng aber gleich nach geendigtem Kyrie davon. So habe ich mein Lebtag nichts gehört. Es stimmt oft gar nicht; er geht in die Töne, daß man glaubt, er wolle einen beyn Haaren hinein reyßen, aber nicht, daß es der Mühe werth wäre, etwa auf eine besondere Art, nein, sondern ganz plump. Von der Ausführung der Ideen will ich gar Nichts sagen. Ich sage nur das, daß es unmöglich ist, daß ein Voglerisches Amt einem Compositeur (der diesen Namen verdient) gefallen kann. Denn kurz, jetzt höre ich einen Gedanken, der nicht übel ist, — ja, er bleibt gewiß nicht lange nicht übel — sondern er wird bald — schön? — — Gott behüte! — übel und sehr übel werden, und das auf zwey- oder dreyerley Manieren, nämlich, daß kaum dieser Gedanken angefangen, kömmt gleich was Anders und verderbt ihn, oder er schließt den Gedanken nicht so natürlich, daß er gut bleiben könnte, oder er steht nicht am rechten Ort, oder endlich er ist durch den Satz der Instrumente verdorben[1]. So ist die Musik des Voglers."

Danach kann es denn nicht wundernehmen, wenn Mozart von Voglers Theorie ebensowenig befriedigt war. Leop. Mozart schrieb (10. Nov. 1777): „Man sagte mir, Vogler wäre ein musikl. Theoreticus, er mag demnach wohl ein Narr sein oder ein Spaßmacher." „Ich sehe aus des Papa Schreiben," schreibt Wolfgang (13. Nov. 1777), „daß Sie des Voglers Buch[2] nicht gelesen haben. Ich habe es jetzt gelesen, denn ich habe es vom Cannabich entliehen. — Es dient mehr

sagt von der in Paris 1783 glänzend durchgefallenen komischen Oper Voglers La Kermesse ou la foire flamande sogar (Correspond. littér. XI p. 466): Quant à la musique, il faut avouer que c'est peut-être ce qui a été donné depuis longtemps de plus trivial sur ce théâtre; elle est pour ainsi dire sans aucune intention, sans caractère et sans originalité, quoique d'une facture infiniment baroque. C'est à cette triste musique qu'il faut essentiellement imputer la chute peu commune de cette bagatelle. [1] Diese Urteile Mozarts sind kommentiert in den Briefen eines Wohlbekannten II S. 36 f. [2] Vogler, Tonwissenschaft und Tonsetzkunst. Mannheim 1776. 8.

zum Rechnen lernen, als zum Componiren lernen. Er sagt, er macht in drey Wochen einen Compositeur und in sechs Monath einen Sänger. Man hat es aber noch nicht gesehen[1]."

X.

Zwei Briefe aus Mozarts erster Liebeszeit.

[D. J.][2].

Über Mozarts Neigung zu Aloysia Weber ist im ersten Bande (S. 597 f.) nach seinen eigenen Briefen an den Vater umfassender Bericht gegeben, so daß nicht nur die tiefe Empfindung des zum ersten Male von inniger Liebe ergriffenen Jünglings, sondern auch der Einfluß dieses Verhältnisses auf seine künstlerische Tätigkeit zu klarer Erscheinung kommen konnte[3]. Was noch fehlte, waren unmittelbare Zeugnisse über das Verhältnis Mozarts zu Aloysia selbst und ihrer Familie. Dieser Wunsch ist jetzt erfüllt durch die Auffindung zweier längerer Briefe in Göthes Autographensammlung, welche im XII. Bande des Göthe-Jahrbuchs durch Dr. M. Friedländer bekannt gemacht sind, die aber auch hier zur Ergänzung der früheren Darstellung nicht fehlen dürfen[4]; sie zeigen sowohl den Ernst, mit welchem der Jüngling an seiner Hoffnung festhält, wie die Sorge um Ausbildung und Fortkommen der in ihrem Talente von ihm so richtig gewürdigten Künstlerin.

---

1 Später schrieb der Vater (11. Juni 1778): „Vom Vogler in Mannheim ist ein Buch bekannt gemacht worden [Kuhrpfälzische Tonschule 1778], welches von der Pfälzischen Regierung allen Meistern im Land fürs Clavier, fürs Singen und für die Composition vorgeschrieben ist. Das Buch muß ich sehen, ich habe schon Commission gegeben solches mir zu verschreiben. Gutes wird immer etwas darinnen seyn, dann die Klavier-Methode konnte er aus Bachs Buche, die Anweisung der Singmethode aus Tosi und Agricola und die Anweisung zur Composition und Harmonie aus Fux, Riepl, Marpurg, Matheson, Spieß, Scheibe, d'Alembert, Rameau und einer Menge anderer herausschreiben und in ein kürzeres System bringen, ein Systema das ich schon lange im Kopf hatte; ich bin fürwitzig, ob es mit meiner Idee übereinkommt." 2 Der bei Jahn noch abgedruckte dritte Brief Leopolds findet sich I 605 ff. 3 Vgl. R. Genée „Aus Mozarts Liebesleben", MBM H. 17, März 1904, S. 245 f. 4 B I 222 f.

1.

Mozart an Fridolin v. Weber.

Paris ce 29. juillet 1778.

Monsieur mon très cher et plus cher Amy!

Ich habe ihr schreiben vom 15ten jully diesen augenblick erhalten — worauf ich schon so sehnlichst gewartet habe, und mir dessentwegen so vielle gedancken gemacht habe! — Basta — nun bin ich durch ihren schätzbaren brief wieder beruhiget worden — bis auf den haupt-innhalt welcher mein ganzes geblüt in wallung gebracht hat — so daß — doch, ich will ab-brechen — sie kennen mich, mein freund, — sie zweifeln also nicht an allen, was ich bey durchlesung ihres schreibens empfunden habe — ich kann es ohnmöglich unterlassen — ich muß ihnen gleich antworten, denn ich finde es für sehr nothwendig — Nur muß ich sie noch befragen, ob sie mein schreiben vom 29ten junni auch erhalten haben? — ich habe ihnen gleich 3 briefe nacheinander geschrieben; — von 27ten, gerade an sie addressirt — von 29ten an H. Heckmann, und von 3ten julli an ebendenselben; Nun zur sache: — habe ich nicht immer zu ihnen gesagt daß der Churfürst seine Residenz zu München machen wird? — ich habe schon hier gehöret daß der graf Seau so wohl für München als Mannheim als indentant confermirt seye! — Nun muß ich ihnen etwas sehr nothwendiges sagen — und welches ich ohnmöglich einer bekandten Sprache anvertrauen kann — sie werden es schon finden; — inzwischen wünsche ich — der hof mag nun nach München ziehen, oder zu Mannheim verbleiben, daß ihre besoldung verstärcket wird, und die Mad.selle Tochter eine gute besoldung bekommen möchte — ihre schulden gänzlich bezahlt würden, damit sie doch alle ein wenig besser luft schöpfen könnten — es würde endlich mit der zeit schon besser werden — wo nicht? — so steht mann doch so gut, daß man gedult haben — die Zeit abwarten, und sich folglich wo anderst in bessere umstände setzen kann; — freund, hätte ich das Geld, was mancher, der es nicht so verdient, so Elendig verschwendet; hätte ich es! — O, mit wie viell freuden wollte ich ihnen helfen! — aber leider; wer kann, der will nicht, und wer will, der kann nicht! — Nun hören sie; Ich wollte mich impegniren (und vielleicht nicht fruchtlos) daß sie, diesen winter, mit ihrer Mad.selle Tochter nach Paris kommen könnten — allein; der umstand ist dieser: M. Le

gros (Directeur von Concert spirituel) mit dem ich schon von meiner freundin gesprochen habe, kann sie diesen winter nicht kommen lassen — weil schon bereits die Mad. Le brun[1] für diese Zeit engagirt ist — und er wircklich nicht in den besten umständen dermalen ist, um 2 solche personnen nach verdiensten (und wie ich es nicht anderst zuließe) bezahlen zu können — mithin ist da nichts zu verdienen — auf den andern winter ist es aber ganz thunlich — ich habe ihnen nur sagen wollen — daß wenn sie es gar nicht mehr ausstehen könnten — gar nicht mehr — so könnten sie nach Paris kommen — die Reise, Tafel, logement holz und licht würde sie nichts kosten — aber daß ist halt nicht genug. Den winter würden sie sich schon durchbringen können — denn es giebt Particular Concerte — und in Concert des amateurs würde ich ihnen auch vielleicht etwas zuwegen bringen; — allein den Sommer durch? — dann, für den andern Winter ist mir nicht bang — Da würden sie gewis für das Concert spirituel auch engagirt — — Basta, schreiben sie mir ihre gedancken darüber; — ich will dann sehen alles mögliche zu thun; — bester freund! ich schämme mich so zu sagen ihnen eine solche Proposition zu machen — die, nach ihrer Einwilligung, annoch zweifelhaft — und nicht so vorzüglich ist, wie sie es verdienen, und ich es wünsche! allein — betrachten sie nur meinen guten willen — der wille ist da; — ich wollte gerne helfen, allein — ich studiere hin und her, ob ich nicht etwas ausfindig machen kann — daß die sache thunlich ist; — warten sie; — ich will sehen; — wenn dieß geht — was ich nun im kopf habe — — aber gedult — — man muß die sachen niemahlen übereilen, sonst gehen sie krumm, oder gar nicht; — inzwischen dringen sie mit gewalt auf verbesserung ihrer besoldung, und auf eine gute besoldung für ihre tochter — thun sie es öfters schriftlich — und NB. wenn unsere heldin bey hof singen soll — und sie keine antwort — oder aufs=wenigste keine günstige auf ihr angehen unterdessen bekommen haben; so lassen sie sie nicht singen — schützen sie eine kleine unpässlichkeit vor — thun sie es öfters so — ich bitte sie; — und wenn dieß öfters so geschehen ist, so lassen sie sie auf einmal wieder singen — da werden sie sehen was dieß für eine wirckung Thut; — dies muß aber mit aller feinheit und list geschehen; — es muß ihnen recht leid seyn, daß die Louis[2] just zur

[1] Franziska Danzi (Danzig schreibt Mozart w. u.), Gattin des Mannheimer Oboisten Le Brun. Vgl. I 559. [2] Aloysia.

Zeit da sie sich Producirn soll, unpässlich ist — NB. wenn dies aber unausgesetzt 3 oder 4 mahl nacheinander geschieht — so merckt man den Spaß doch! — und das ist eben was ich will — und wenn sie nachgehends einmal wieder singt, so muß es NB. heraus kommen als wenn es aus gefälligkeit geschähe! sie muß noch nicht ganz gut seyn — sie thut nur ihr möglichstes um den Churf. zu contentiren — verstehen sie mich; — und unterdessen aber muß sie mit allen fleiß ganz von Herzen — und mit aller Seele singen; unterdessen versteht sich, daß sie immer fortfahren ihre nur gar zu billige beschwärnisse so wohl schriftlich als Mündlich an tag zu geben — und wenn sie etwa, der intendant, oder sonst jemand, wo sie wissen daß es wieder geschwäzt wird, fragt, wegen der gesundheit ihrer Mad.selle tochter — so sagen sie ihm, so ganz geheimnüßvoll; — es ist kein wunder nicht — das arme mädl hat eine gemüths-kranckheit, und die wird hier schwerlich curirt werden — sie hat sich mit allen fleiß und studio auf das singen begeben, und darin auch wircklich Progressen gemacht, die ihr kein Mensch streitig machen kann — und nun leider gesehen daß alle ihre Mühe und fleiß fruchtlos, und die begierde und freude seiner Churf. Durchl. dienen zu können, zu staube geworden — sie hätte auch ihre ganze freude zur Musique verlohren, sich negligirt, und das singen wircklich aufgegeben, wenn ich nicht zu ihr gesagt hätte: Meine Tochter, deine Mühe, und dein fleiß ist nicht fruchtlos; wenn man dich hier nicht belohnt, so wird man dich in andern orten belohnen; — und das habe ich auch im sinn; ich kann es nicht mehr aus-stehen — kann mir ohnmöglich von meinem kinde einen so billigen vorwurf länger machen lassen; — und dann — wen er fragt wohin? — ich weis noch nicht — schmecks kropfeter![1] — das ist nur, wenn sie glaubeten daß alle hoffnung verlohren seye — welches ich aber ohnmöglich glauben kann; denn es ist ohnmöglich daß sie der Churf. so länger sitzen läst — denn, wenn er sieht, daß er sich ihrer Mad.selle tochter nicht bedienen kan, ohne ihr eine besoldung auszuwerfen, so ist er wohl dazu gezwungen, denn er muß sie ja haben — er braucht sie nothwendig. — wen hat er denn zu Mannheim? — die danzig? — die wird, so wahr ich dieses schreibe nicht bleiben. — Zu München?

[1] „Schmecks kropfeter" nach einer Bemerkung auf dem Briefe von Nissens Hand „ein gemeiner Ausdruck zum necken". (Nach Dr. Friedländers Mitteilung.) Denselben Ausdruck gebraucht Mozart im Briefe vom 17. Okt. 1777 B I 93.

— da hat er geschwind gar niemand. — denn ich kenne München auswendig, ich war ja 5 mahl dort — mithin muß er — er kann sie nicht gehen lassen — und was sie betrift, so muß ihr hauptbeschwärnüß immer seyn, die schulden; — Nun aber, damit man nicht der angesezte ist, — wenn im fall gar nichts zu thun wäre (welches ich doch nicht hoffe) so werden sie allzeit sehr gut thun, wenn sie unter der Hand sich um etwas gewisses umsehen — aber an einen hof, versteht sich — ich werde mir auch, seyen sie dessen versichert, alle mühe geben. — Mein gedancken (was sie thun sollen) ist, daß sie sich in der stille nach Maynz wenden sollen — sie waren ja erst dort — sie werden doch wohl wenigstens mit einem bekandt seyn der kann — und etwas vermag — denn, kommen sie mir nur mit der seilerischen gesellschaft nicht![1] — ich kann nicht leiden daß ihre Mad.selle Tochter, — und wenn sie auch ihre tochter nicht wäre — wenn sie ein gefundenes kind wäre, so wäre es mir sehr leyd, wenn sie mit ihren Talent unter die Comedianten zu stehen kommte; als wenn sie zu nichts als so zum ausflücken gut wäre — denn die hauptsache bei der seylerischen, und überhaupt bey allen banden, ist immer die Comödie — das singspiell ist nur da um die Comödianten dann und wann der Mühe zu überheben — öfters gar um den acteurs zeit und Raum zum umkleiden zu geben — und überhaupts zur abwechslung — Mann muß allzeit auf seine Ehre sehen — ich wenigstens sehe allzeit darauf — hier haben sie meine Meynung von der Brust weg — sie wird ihnen vielleicht nicht gefallen, allein, mit meinen freunden bin ich gewohnt aufrichtig umzugehen — sie können übrigens thun was sie wollen — ich werde mir niemalen die freyheit nehmen etwas vorzuschreiben — wohl aber als ein wahrer freund zu rathen — sie sehen daß ich ihnen nicht entétirt bin, daß sie zu Mannheim bleiben sollen — mir ists ganz lieb wenn sie nach Maynz kommen — allein mit Ehre und Reputation — Mein gott, Meine freude wenn ich nach Maynz kommen sollte, würde um vieles schwächer und weniger seyn, wenn ich ihre Mad.selle Tochter unter den Comödianten suchen müste — welches gar leicht geschehen kann — Es ist gar nicht unmöglich daß ich nach Maynz komme — Engagirt versteht sich; unter uns gesagt, ver-

[1] Über die Seylersche Schauspielergesellschaft vgl. die Angaben von Friedländer a. a. O. S. 130f. S. auch I 550, 749. Thayer, Beethoven I 2. Aufl. S. 65f. Zu ihr gehörte u. a. Helmuth, dessen Tochter w. u. erwähnt wird.

steht sich — Nur ihnen, Mein freund, vertraue ich meine affairen, wie sie mir die ihrigen[1] — Nur noch etwas: und sie könnten es dulden, Mein freund, daß ihre Mad.selle Tochter im nemmlichen Ort unter den Comoedianten agirt, wo die Mad.selle Hellmuth (mit welcher man gar keine Comparaison machen kann) am hof Engagirt ist — und ihr folglich vorgezogen ist? — liebster freund — lassen sie dieß das lezte — das äusserste Mittel seyn — Nun will ich ihnen alles in kurzen wiederhohlen — Mir scheint, (sie müssen mir es aber nicht übel nehmen) daß sie gleich durch etwas können zu boden geschlagen werden — sie verliehren gleich allen Muth — geben zu geschwind alle hoffnung auf — sie können mir nichts dawider sagen, den ich weis ihre Umstände — — sie sind betrübt, das ist wahr — allein lange nicht so betrübt als sie sich es vorstellen; ich weis was das einem Ehrlichen Manne schmerzet und wehe thut, wenn er zum schulden machen gezwungen ist — ich weis es aus der Erfahrung — allein, wenn wir es recht betrachten wollen, wer macht die schulden? — sie? — Nein, der Churfürst; wenn sie heute weg=gehen — ausbleiben — die schulden nicht bezahlen — so können sie nichts billigers thun — und kein mensch, der Churf. selbst wird sich nicht darüber aufhalten — doch — sie brauchen aber auch dieses nicht — sie werden ganz gewis in die umstände gesezt — daß sie diese schulden bezahlen können — darum rath ich ihnen — Nur noch gedult zu haben bis künftigen Winter übers jahr — unterdessen aber ihr möglichstes zu thun, ihre situation zu Mannheim zu verbessern — sich zu impegniren etwa wo anderst anzukommen — geschieht etwas von diesen, so ist es desto besser, wo nicht, so kommen sie künftigen winter übers=jahr Nach Paris — da stehe ich ihnen wenigstens für 60 Louis'dor gut — unter dessen hat die Louise im singen und besonders aber in der action zugenommen — unter dieser Zeit sehe ich ihr um eine opera in italien um — wenn sie nur einmal eine gesungen hat — dann geht es fort — wenn die Mad. Le brun unterdessen etwa nach Mannheim kommen sollte — so machen sie sich beede zu freunde —

[1] Die vertrauten Äußerungen Mozarts an Weber erläutern die Mitteilungen an den Vater vom 3. und 31. Juli. (B. I 203, 235.) Mozart hoffte durch Vermittlung des Grafen Sickingen eine Anstellung in Mainz zu erhalten; dort also dachte er sich die Verbindung mit Aloysia, und in weiterer Zukunft ersehnte er wohl eine Übersiedelung von Vater und Schwester an den Ort seiner Tätigkeit, wie man aus den Äußerungen an den Vater (31. Juli) und an Bullinger (Brief vom 7. August, I 726) schließen darf.

die können ihnen für London nützlich seyn — sie kommt diesen winter hieher — und da will schon ich mich darum annehmen; — obwohl es mir, wie ich hoffe daß sie nicht daran zweifeln werden, lieber wäre, wen ich sie heute — als morgen sehen könnte, so muß ich ihnen doch als ein wahrer freund misrathen diesen winter auf solche art wie ich ihnen geschrieben (und es dermalen nicht anderst möglich wäre) hieher zu kommen. — Erstens wäre es ein wenig unsicher — dann auch nicht gar zu rühmlich ohne mindesten Engagement zu kommen — und dann sich von jemand so zu sagen unterhalten zu lassen, ist sehr trauerig — ja, Mein gott, wenn ich in so glücklichen umständen wäre, daß ich sie in allem frey halten könnte — dann könnten sie, ohne mindester Forcht daß es ihrer Ehre nachteilig sein würde, sicher kommen — denn ich schwöre ihnen bey meiner Ehre, daß es kein Mensch, als sie und ich, wissen sollte, — und niemalen erfahren sollte, — nun, da haben sie meine gedancken, meine Meynung, und meinen rath; thun sie was sie für gut befinden — Nur bitte ich sie, nicht zu glauben, daß ich sie etwa von Reisen abhalten wolle, und zu bereden suche in Mannheim zu verbleiben oder sich in Maynz zu engagiren, weil ich hofnung habe vielleicht in einen von diesen orten engagirt zu werden, — um mir nemlich das Vergnügen zu Procuriren sie bald umarmen zu können — Nein, sondern, weil ich aus viellen ursachen gut finde, wenn sie noch ein wenig warten; ja, bester Freund, wenn ich machen könnte daß wir in einem ort miteinand glücklich und vergnügt leben könnten — das würde ich ganz gewis allem vorziehen — das würde mir das liebste seyn — aber seyen sie versichert daß ich ihr glück meiner ruhe und meinem vergnügen vorziehe — und sie alle glücklich und vergnügt zu wissen — alle Freude aufopfern — mit den vesten vertrauen auf gott, daß er mir doch einmal wieder die Freude verleyhen wird, die leute wieder zu sehen, die ich so von ganzen Herzen und ganzer Seele liebe — und vielleicht — doch noch mit ihnen leben zu können — haben sie also noch gedult, liebster, bester freund! — und sehen sie sich unterdessen immer um etwas um — Nun ein wenig etwas von meinen sachen — ich muß mich hier plagen daß ich es ihnen nicht genug sagen kann — hier geht alles langsam, bis man nicht recht bekandt ist, kann man mit der Composition nichts machen — in vorigen briefen habe ich ihnen schon geschrieben, wie schwer es hält, ein gutes Poëm zu bekommen — nach meiner erklärung von der hiesigen

Musick können sie sich leicht vorstellen daß ich keine grosse freude hier habe — und so bald möglich (unter uns) weg-zukommen trachte; Hr. Raaff wird leider vor Ende Augusts nicht nach Mannheim kommen — er wird aber alsdann meine sache betreiben — und da könnte man etwas hoffen — geht dieses nicht, so werde ich wohl gewisser als nicht nach Maynz kommen — der graf Säckingen[1] (wo ich gestern war und sehr starck von ihnen gesprochen habe) hat einen brudern allda — und er hat mir es selbst angetragen — mithin glaube ich daß es thunlich ist — da haben sie nun meine aus-sichten, die allen, ausgenommen dem grafen, ihnen und mir, noch ein geheimnüß sind — übrigens ist, bey aller trauerigkeit meiner iezigen umstände, nichts was mich so schmerzt, als daß ich nicht im stande bin ihnen so zu dienen — wie ich es wünschte — das schwöre ich ihnen bei meyner Ehre — Adieu bester freund, leben sie wohl; schreiben sie mir bald — antworten sie mir auf alles — auch auf die vorigen briefe, ich bitte sie darum; machen sie meine Empfehlung der frau gemahlin, und allen ihren angehörigen, und seyen sie versichert, daß ich alle meine kräften anwenden werde, sie in bessere umstände zu setzen — wenn ich keinen vatter und schwester hätte, für welche ich mehr leben muß als für mich — für dessen unterhalt ich sorgen muß — so wollte ich mit gröster freude mein schicksaal gänzlich ver-nachlässigen — und nur ganz allein auf das ihrige bedacht seyn — denn ihr wohlseyn — ihr vergnügen — ihr glück macht (wenn ich für mich alleine dencken darf) mein ganzes glück aus — leben sie wohl —

dero unveränderlicher
Mozart.

2.

Mozart an Aloysia Weber.

Parigi li 30 di giuglio 1778[2].

Carissima Amica!

La prego di perdonarmi che manco questa volta d'inviare le variazioni per l'aria mandatami — ma stimai tanto necessario il

[1] Graf Sickingen, pfälzischer Gesandter in Paris, großer Musikfreund und Gönner Mozarts, vgl. I 710 und verschiedene Briefe (B I 185, 196ff., 217, 228, 237, 255 u. d. In Wien traf er ihn wieder, B II 244). [2] Am 15. Juni 1799 fragt die Witwe bei Breitkopf & Härtel an: „Ist der Brief an die Lang

rispondere al più presto alla lettera del suo sig^{re} Padre, che non mi restò poi il tempo di scriverle, e pericò era impossibile di mandargliele — ma lei le avrà sicuramente colla prossima lettera. Adesso spero che ben Presto saranno stampate le mie sonate[1] — e con quella occasione avrà anche il Popolo di Tessaglia, ch' è già mezzo terminato — si lei ne sarà si contenta — come lo son io — potrò chiamarmi felice; — intanto, sinchè avrò la sodisfazione di sapere di lei stessa l'incontro che avrà avuto questa scena apresso di lei s'intende, perchè siccome l'ho fatta solamente per lei — così non desidero altra Lode che la sua; — intanto dunque non posso dir altro, che, trà le mie composizioni di questo genere — devo confessare che questa scena è la megliore ch'hò fatto in vita mia — Lei mi farà molto piacere se lei vuol mettersi adesso con tutto l'impegno sopra la mia scena d'Andromeda (Ah lo previddi!)[2] perchè l'assicuro, che questa scena le starà assai bene — e che lei sene farà molto onore la più le raccomando l'espressione — di rifletter bene al senso ed alla forza delle parolle — di mettersi con serietà nello stato e nella situazione d'Andromeda! — e di figurarsi d'esser quella stessa persona; — caminando in questa guisa (colla sua bellissima voce — col suo bel methodo di cantare —) lei diventerà in breve tempo infalibilmente Eccelente. — la maggior parte della lettera ventura ch'avrò l'onore di scriverle, consisterà in una breve esplicazione sopra il methodo e la maniera come desidererei io che lei cantasse e recitasse quella scena — nulla di meno sono à pregarla di studiarla da se fràtanto — vedendo poi la differenza — sarà questo d'una gran utilità per lei — benchè son persuasissimo che non avrà molto à correggere ò à cambiare — e che farà stessa molte cose così, come lo desidero — sapendo questo per esperienza — à l'aria, (Non sò d'onde viene)[3] che lei hà imparata da se stessa — non hò trovato niente à criticare o à correggere — lei me l'hà cantata con quel gusto, con quel methodo, e con quella espressione che hò desiderato — dunque hò ragione di avere tutta la fiducia nella di lei virtù e sapere —

nicht in ihrer Zeitung brauchbar?" (Nottebohm S. 126). Da diese Worte sich doch wohl nur auf den vorliegenden Brief beziehen können, ist klar, daß sich auch dieser, wie der vorige, im Besitze der Witwe befunden hat. [1] K.-V. 301—306 (S. XVIII, 25—30). I 623. [2] Vgl. I 519 f. [3] I 617 f.

Basta, lei è capace — e capacissima — solamente le raccomando (e di ciò la prego caldamente) di aver la bontà di rileggere qualche volta le mie lettere, e di fare come io le hò consigliato — e di esser certa, e persuasa, che per tutto ch'io le dico, e le hò detto, non hò e non avrò mai altra intenzione che di farle tutto il bene che mi sia possibile —

Carissima amica! — spero che lei starà d'ottima salute — la prego di averne sempre cura — essendo questa la miglior cosa di questo mondo; io, grazie à Dio stò bene, toccante la mia salute, perchè ne hò cura — mà non hò l'animo quieto — e non l'avrò mai sinchè non avrò la consolazione di essere accertato che una volta si hà reso giustizia al di lei merito — ma lo stato e la situazione più felice per me sarà in quel giorno in cui avrò il sommo piacere di rivederla, e di abbracciarla di tutto il mio cuore — ma questo è anche tutto ch'io posso bramar e desiderare — non trovo che in questo desiderio ed augurio l'unica mia consolazione e la mia quieta; — la prego di scrivermi spesso — lei non si può immaginare quanto piacere mi fanno le sue lettere. La prego di scrivermi quante volte che lei và dal sig^{re} Marchand[1] — di farmi una piccola dichiarazione dello studio dell' azione — che le raccomando caldamente — Basta, lei sà, che tutto quel che tocca lei, m'interessa assai. — aproposito: io le hò da fare mille complimenti d'un signore — ch'è l'unico amico ch'io stimo qui, e ch'amo assai, perchè è gran amico della sua casa, ed hà avuto la fortuna ed il piacere di portarla molte volte sul braccio, e di bacciarla una centinaja di volte quando lei era ancora piccolina — e questo é, il sig^{re} Kümli[2], pittore dell' Elettore — questa amicizia m'hà procurato il sig. Raff, il quale è adesso il mio stretto amico, e conciò sia ch'è anche il di lei — e di tutta la famiglia Weber — sapendo pur bene il sig^{re} Raaff che non lo può essere, senza di questo; il sig: Kymli, che riverisce tutti, non si può stancare di parlare di lei, ed io — non posso finire — dunque non trovo altro piacere che di far la conversazione con lui — ed egli, ch'è vero amico di tutta la sua casa, e sapendo dal

[1] I 550. II 40. [2] Über den Maler Kymli hatte Mozart kurz vorher (18. Juli 1778, B I 217) dem Vater geschrieben: „Er ist der beste liebenswürdigste Mann — und ein rechtschaffener, ehrlicher Mann und guter Christ, — der Beweis davon ist die Freundschaft, die Raaf und er zusammen haben.“

sig[re] Raaff che non mi può fare più gran piacere che di parlare di lei, non ne manca mai — Addio, fràtanto, Carissima amica! — sono anziosissimo d'avere una lettera di lei, la prego dunque di non farmi troppo aspettare, e troppo languire — sperando di aver ben presto delle sue nuove, le baccio le mani, l'abbraccio di core e sono e sarò sempre il di lei vero e sincero amico

WAMozart.

la prego di abbracciare in nome mio la sua Carissima sig[ra] madre — e tutte le sue sig[re] sorelle.

XI.

Die Chöre aus König Thamos.

[D. J.]

1.

Zu Anfang des ersten Aktes stellt die Bühne nach Geblers Vorschrift „das Innere des Sonnentempels zu Heliopolis vor. Im Grunde sieht man das goldene Bildniß der Sonne, dahinter angebrachte Lampen erleuchten es. Auf dem vor dem Sonnenbildniß stehenden Altar brennt ein Opferfeuer, in welches der Oberpriester, von zween anderen Priestern umgeben, Weyhrauch streut. Zur rechten Seite des Altars steht das Chor der Sonnenjungfrauen und diesem gegenüber das Chor der Priester. Alle sind weiß gekleidet. Auf dem Schleyer der Sonnenjungfrauen ist die Abbildung der Sonne eingestickt zu sehen. Bei der Aufziehung des Vorhangs wird von beyden Chören eine Hymne zur Ehre der Gottheit wechselsweise gesungen".

Beyde Chöre.

Schon weichet dir, Sonne! des Lichtes Feindin, die Nacht,
Schon wird von Egypten dir neues Opfer gebracht:
Erhöre die Wünsche! dein ewig dauernder Lauf
Führ' heitere Tage zu Thamos Völkern herauf!

Chor der Priester.

Der muntern Jugend
Gieb Lenksamkeit, Tugend,
Den Männern Muth!

Nach tapfern Thaten,
Weisheit zum Rathen,
Allen gieb Vaterlandsblut!

Beyde Chöre.

Erhöre die Wünsche! dein ewig dauernder Lauf
Führ' heitere Tage zu Thamos Völkern herauf!

Chor der Jungfrauen.

Egyptens Töchter
Sey'n ihrer Geschlechter,
Der Gatten Zier!
Vergnügt, im Stillen
Pflicht zu erfüllen;
Blühend und jahrvoll wie wir!

Beyde Chöre.

Erhöre die Wünsche! dein ewig dauernder Lauf
Führ' heitere Tage zu Thamos Völkern herauf!

Chor der Priester.

Gekrönt vom Siege,
Schreck' Thamos im Kriege
Der Feinde Reich!

Chor der Jungfrauen.

Führ' uns durch Triebe,
Sorge und Liebe
König und Vater zugleich!

Beyde Chöre.

Schon weichet dir, Sonne! des Lichtes Feindin, die Nacht,
Schon wird von Egypten dir neues Opfer gebracht,
Erhöre die Wünsche! dein ewig dauernder Lauf
Führ' heitere Tage zu Thamos Völkern herauf!

Diesem Chor ist später in Wien, wahrscheinlich für eins der Fastenkonzerte Mozarts[1], ein lateinischer Text untergelegt: Splendente te, Deus, discussa tristis est nox, der nicht allein den Noten, namentlich was den Rhythmus angeht, sorgfältig angepaßt ist, sondern auch

[1] In Mozarts Nachlaß hat sich eine Abschrift dieses und des dritten Chors mit untergelegtem lateinischem Text vorgefunden.

mit Geschicklichkeit selbst in Einzelheiten sich dem ursprünglichen Ausdruck anschließt. Beides kann man dem deutschen Text: „Preis Dir Gottheit! durch alle Himmel tönt dein Ruhm", nicht nachrühmen. Die Worte sind ganz allgemein gehalten ohne irgendeine bestimmte Färbung und der Musik so ungeschickt angepaßt, daß der Rhythmus vielfach dadurch gestört wird.

2.

Zu Anfang des letzten Aufzuges ist dieselbe Zeremonie im Tempel, nur sind auch die Großen des Reiches, Krieger und Volk zugegen. Mit der Hymne wird die Handlung eröffnet.

Beyde Chöre.

Gottheit über alle mächtig!
Immer neu und immer prächtig!
Dich verehrt Egyptens Reich.
Steigend ohne je zu fallen,
Sey's das erste Reich aus allen,
Nur ihm selbst an Größe gleich!

Chor der Priester.

Von des Mittags heißem Sande
Bis zum fernen Meeresstrande
Wölkt sich Opferrauch empor.
Früh schon tönen unsre Lieder,
Hymnen bringt der Abend wieder,
Nie verstummet unser Chor.

Chor der Jungfrauen.

Wie in weiter Tempel Hallen
Unter der Trompeten Schallen
Sanfter Flöten Zauberklang:
So mengt sich, Osiris Söhne!
Unser Lied in eure Töne,
Sonne! dir ein Lobgesang.

Ein Priester.

Was der Mund des Fürsten schwöret,

Eine Jungfrau.

Was von seinem Volk er höret,

Zusammen.

Sei zu beyder Wohl der Grund!

Priester.

Er uns hold,

Jungfrau.

Treu wir dem Throne;

Priester.

Vatersorgen,

Jungfrau.

Lieb' zum Lohne;

Zusammen.

Ist der wechselvolle Bund.

Beyde Chöre.

Gottheit, über alle mächtig!
Immer neu und immer prächtig!
  Dich verehrt Egyptens Reich.
Steigend, ohne je zu fallen,
Sey's das erste Reich aus allen,
  Nur ihm selbst an Größe gleich!

„Nach abgesungener Hymne dauert eine sanfte, wenig Laut machende Musik fort; unter dieser tritt Sethos zum Altar, zündet das Opferfeuer an und wirft zu dreymalen Weyrauch hinein, die Musik schweigt."

Dieser Hymne hat Mozart, soviel ich weiß, keinen lateinischen Text unterlegen lassen; sie wurde zuerst bekannt mit einem nur an einzelnen Stellen, um die ägyptischen Beziehungen herauszubringen, geänderten Text: „Gottheit über alle mächtig." Dann wurde ihr ein neuer Text untergelegt: „Gottheit! dir sei Preis und Ehre!", welcher den Noten etwas besser angepaßt ist, übrigens sich auch in allgemeinen Redensarten bewegt[1].

[1] Der Schluß ist verändert von S. 102, Takt 4 an. Im Original folgt nach weiteren zwei Takten, die zu einem Halt führen, ein sanftes Moderato von 17 Takten, das mit einem Calando pp schließt. Davon sind vier Takte vor dem

3.

Die Schlußworte, welche in Salzburg hinzugefügt sind, lauten:

Der Oberpriester.

Ihr Kinder des Staubes erzittert und bebet,
Bevor ihr euch wider die Gottheit erhebet!
Rächender Donner vertheidiget sie
Wider des Frevlers vergebene Müh'!

Chor.

Wir Kinder des Staubes erzittern und beben
Und neigen die Häupter zur Erd';
Den Göttern zu frohnen sei unser Bestreben
Was immer ihr Rathschluß begehrt.

Höchste Gottheit, milde Sonne,
Hör' Egyptens frommes Flehn!
Schütz des Königs neue Krone,
Laß sie immer aufrecht stehn.

Dieser Hymne hat wiederum Mozart den lateinischen Text: Ne pulvis et cinis superbe te geras unterlegen lassen, der ebenfalls mit Geschick gemacht ist, nur daß im letzten Satz eine Disharmonie bleibt, die freilich unvermeidlich ist, wenn man einen kirchlichen Text unterlegt. Die deutschen Worte: „Ob fürchterlich tobend sich Stürme erheben", verfehlen sogar den Sinn des Textes und haben noch dazu starke Veränderungen in den Noten veranlaßt, ohne an sich von irgendwelcher Bedeutung zu sein.

XII.

Zur Entstehung des Idomeneo.

[H. A.]

1. Verhältnis von Text und Musik.

Dem Briefwechsel zwischen Vater und Sohn haben wir es zu verdanken, daß wir beim Idomeneo über Mozarts Verhältnis zu seinem

Schluß S. 43 Takt 7 der älteren Partitur eingereiht, dann folgen die beiden vorher ausgelassenen Takte, um mit einigen vollen Akkorden ff schließen zu können. Zu solchen Änderungen hielt man sich ohne weiteres berechtigt.

Texte genauer unterrichtet sind, als bei allen seinen andern Opern. L. Mozart war der Mittelsmann zwischen dem Dichter Varesco in Salzburg und dem Komponisten in München, er überbrachte jenem die Wünsche des Sohnes, wobei er ganz seiner Eigenart gemäß Wolfgang gegenüber auch mit seinen eigenen Ansichten nicht hinter dem Berge hielt. Mit den erhaltenen Varianten und Kürzungen einzelner Partien zusammen verschaffen uns diese brieflichen Verhandlungen somit einen höchst lehrreichen Einblick in Mozarts damalige Art, dramatisch zu arbeiten, so daß eine zusammenhängende Behandlung angezeigt erscheint. Kommt doch dabei nicht allein Mozarts allgemeine Stellung zu seinem Texte und zur opera seria überhaupt zur Sprache, sondern namentlich auch eines der wichtigsten Spezialprobleme für jeden damaligen Opernkomponisten, nämlich seine Stellung zu den Ansprüchen der Sänger.

„Wegen dem Buch", schreibt Mozart gleich nach seiner Ankunft (8. Nov. 1780)[1] „sagt der Graf, ist es nicht nöthig, daß der Abbate Varesco es nochmal schreibe und hieher schicke, weil es hier gedruckt wird. Ich meinte aber, er sollte es gleich zusammenschreiben, und aber die kleinen Noten[2] dabei nicht vergessen, und es sobald möglich mit sammt dem Argument[3] hieher schicken. Die Namen der singenden Personen betreffend ist es das unnöthigste; das kann wohl am leichtesten hier geschehen. Es werden so da und dort kleine Veränderungen vorgenommen werden. Die Recitativ etwas abgekürzt — doch wird Alles gedruckt seyn. Ich habe nun eine Bitte an Herrn Abbate: die Aria der Ilia im zweyten Akt und zweyten Scene möchte ich für das, was ich sie brauche, ein wenig verändert haben. — Se il padre perdei, in te lo ritrovo: diese Strophe könnte nicht besser seyn. Nun aber kömmt's, was mir immer, NB. in einer Aria, unnatürlich schien, — nämlich das a parte-Reden. Im Dialogue sind diese Sachen ganz natürlich, man sagt geschwind ein paar Worte auf die Seite, aber in einer Aria, wo man die Wörter wiederholen muß, macht es üble Wirkung, und wenn auch dieses nicht wäre, so wünschte ich mir da eine Aria (der Anfang kann bleiben, wenn er ihm taugt, denn der ist charmant), eine ganz natürlich fortfließende Aria, wo ich nicht so sehr an die Worte gebunden, nur so ganz leicht auch fortschreiben kann: denn wir haben uns verabredet, hier eine Aria Andantino mit vier concertirenden Blas-Instrumenten anzubringen, nemlich auf eine Flaute, eine Oboe, ein Horn und ein Fagott, und bitte, daß ich sie sobald als möglich bekomme." Umgehends (11. Nov. 1780) schickte ihm der Vater eine neue Arie; „mir scheint, es wird recht sein, wo nicht — nur geschwind geschrieben!" Allein auch Wolfgang fand die Arie so ganz vortrefflich (15. Nov. 1780).

[1] B II 3. [2] Betrifft die szenischen Bemerkungen. [3] Argomento ist die den Libretti regelmäßig vorangeschickte kurze Einführung in den Stoff des Dramas.

Hieran fällt nicht sowohl die Kürzung der Seccopartien auf, die bereits von der Schule Hasses, so z. B. auch von Gluck, in seinen reiferen italienischen Opern angestrebt wurde, als vielmehr die gründliche Abneigung gegen das a-parte-Reden in den Arien, über dessen Unnatürlichkeit sich die Italiener trotz den Wiederholungen auch damals noch sehr leicht hinwegsetzten.

Am wichtigsten ist aber, daß Mozart bei jener Arie von Anfang an „nicht so sehr an die Worte gebunden sein" will und auch gleich an die vier konzertierenden Bläser denkt. Es ist die erste Stelle, wo Mozart ganz im Gegensatz zu Gluck für den Musiker den Vortritt vor dem Dichter fordert (vgl. I 941). Aber schon hier zeigt sich, daß er sich damit etwa keineswegs seiner Rechte als Dramatiker begeben wollte. Was in dieser Szene geschieht, ist ein wesentlich innerlicher Vorgang, nämlich Ilias Selbstverrat dem Idomeneo gegenüber (vgl. I 851 ff.), und den konnte nach Mozarts ganz richtigem Empfinden der Musiker weit eindringlicher schildern, als es selbst einem besseren Poeten als dem frostigen Varesco möglich gewesen wäre. Das Recht, über eine mittelmäßige Dichtung hinweg auf den seelischen Kern eines Vorgangs vorzudringen, hat sich Mozart auch später niemals schmälern lassen, und gleich an unserer Stelle hat es ihn zu einer Vertiefung des Ausdrucks geführt, von der sich Varesco nichts hatte träumen lassen.

Eine weitere Schwierigkeit ergab sich in der Schiffbruchszene (I 8). Mozart schreibt hierüber am 11. November[1]:

„Im ersten Akt scena VIII hat Hr. Quaglio den nämlichen Einwurf gemacht den wir gleich anfangs machten, nämlich daß es sich nicht schicke daß der König ganz allein zu Schiff seye. Glaubt der Hr. Abbé, daß man ihn in dem gräulichen Sturm von jedermann verlassen, ohne Schiff, ganz allein in größter Gefahr schwimmend, sich so vernünftig vorstellen kann, so mag alles so bleiben, aber NB. ohne Schiff, denn im Schiff kann er allein nicht seyn — widrigenfalls müssen etwelche generals Vertraute von ihm (Comparser) mit ihm aussteigen, dann muß aber der König nun noch etwelche Worte zu seinen Leuten sagen, nämlich daß sie ihn allein lassen sollten, welches in der traurigen Situation, da er dermalen ist, ganz natürlich ist. — Das 2te Duetto bleibt ganz weg und zwar mit mehr Nutzen als Schaden für die opera, denn Sie sehen wohl, wenn Sie die Scene überlesen, daß die Scene durch eine Aria oder Duetto matt und kalt wird, und für die andern acteurs, die hier so stehen müssen, sehr

[1] B II 7.

genant ist, und überdies würde der großmütige Kampf zwischen Ilia und Idamante zu lange und folglich seinen ganzen Wert verlieren[1]."

Darauf schreibt der Vater am 18. Nov.[2]:

„Idomeneo muß mit seinem Gefolge vom Schiffe austreten. Hier folgen die Worte die er zu dem Gefolge spricht, die sich dann entfernen. Du weißt daß ich diesen Einwurf nach München gemacht habe, allein man schrieb zurück daß sich die Donnerwetter und das Meer an keine Etiquette kehren. Ja gewiß, wenn ein Schiffbruch erfolgt wäre! Aber sie wurden durch das Gelübde befreyet. Überhaupts wird diese Landung ein prächtiges Ansehen machen.

Wegen dem Duetto welches heißt Deh soffri in pace o cara etc. wollte Hr. Varesco lange nicht daran, allein ich überzeugte ihn. Nur haben noch Ilia und Idamante und Ilia noch einen ganz kurzen Streit von etlichen Worten im Rezitativ, welcher von einem unterirdischen Geräusche, sozusagen, unterbrochen und der Ausspruch durch eine unterirdische Stimme gehört wird, welche Stimme und ihre Begleitung rührend, schreckbar und außerordentlich seyn muß, das kann ein Meisterstück der Harmonie werden. Hier wirst du die bereits gemachte Veränderung beygelegt finden."

Die Schiffbruchszene war indessen damit noch keineswegs erledigt. Denn noch am 22. Dez. schreibt der Vater[3]:

„So wird zum Beyspiele im Atto primo Scena VIII, da es heißt Nettuno esce etc. und dann Nel fondo della Prospettiva si vede Idomeneo che si sforza arrampicarsi sopra quei dirupi etc., da, sage ich, wird man die Nachricht und Erklärung dieser Scene so einrichten müssen, wie man sie vorzustellen gedenket. Das ist, ob Idomeneo im Schiff verbleibt, oder ob er zwar nicht Schiffbruch leidet, doch wegen der anscheinenden Gefahr mit seinen Leuten die Schiffe verlassen und sich auf die Felsen gerettet hat. Kurz! Es kommt darauf an, wie mans vorstellt. Es wird dem Hrn. Quaglio als einem geschickten und erfahrenen Manne überlassen. Zertrümmerte Schiffe müssen doch seyn, denn im Recit. von Scena 10 sagt Idamantes: vedo fra quegl' avanzi di fracassate navi su quel lido sconosciuto guerrier."

Das bezieht sich auf eine bei Varesco dem Chor der Seeleute folgende Pantomime, in der Neptun selbst erschien, das Meer beruhigte und mit einem zornigen Blicke auf Idomeneo wieder in den Wellen verschwand[4]. Auch auf diesen äußerlichen Effekt hat Mozart mit richtigem dramaturgischem Instinkt verzichtet. Idomeneo steigt ans Land, während das Meer sich glättet, und entläßt sein Gefolge nach einigen Worten.

---

[1] Dieses Duett war ursprünglich, übrigens in echt italienischem Geiste, für die Szene III 10 (unmittelbar vor dem Orakel) geplant. [2] B IV 142.
[3] B IV 413. [4] Vgl. den R.-B. S. 67.

Neben anderen kleineren Bedenken, wie z. B. daß es statt Argivo Achivo heißen müsse, da es sich nicht um die Bewohner von Argos, sondern von ganz Griechenland handle, äußert sich L. Mozart am 18. Nov. auch über das dem Orakel vorangehende Rezitativ zwischen Ilia und Idamante[1]:

„Dieses Recitativ muß am Ende sehr lebhaft recitiert werden, wo sie zum Altar läuft, er aber sie zurückhält, alsdann sie sich an den Priester selbst mit allem Eyfer wendet, sich auf die Knie wirft und ehe ihre Rede zu Ende gehet, unter den Worten a te sacro Ministro — — der unterirdische Lärm sie zu reden verhindert und Alles in Erstaunen und Furcht setzt. Wenns ordentlich, Schlag auf Schlag geht, wird es eine große Wirkung auf die Zuseher machen, sonderst, da die unterirdische Stimme darauf folgt. Alles Dieses ist den Zusehern ohnerwartet und höchst auffallend und überraschend."

Damit war Mozart einverstanden, dagegen hatte er, wohl im Hinblick auf Glucks Alceste, Bedenken wegen der Fassung des Orakels (29. Nov.)[2]:

„Sagen Sie mir, finden Sie nicht, daß die Rede von der unterirdischen Stimme zu lang ist? Überlegen Sie es recht. — Stellen Sie sich das Theater vor, die Stimme muß schreckbar seyn, sie muß eindringen, man muß glauben, es sey wirklich so — wie kann sie das bewirken, wenn die Rede zu lang ist, durch welche Länge die Zuhörer immer mehr von dessen Nichtigkeit überzeugt werden? Wäre im Hamlet die Rede des Geistes nicht so lang, sie würde noch von besserer Wirkung seyn. — Diese Rede hier ist auch ganz leicht abzukürzen, sie gewinnt mehr dadurch, als sie verliert." Als nicht gleich Antwort erfolgt, erinnert er (5. Dez. 1780)[3]: „Dann hab ich auch geschrieben, daß mir (und auch Andern) die unterirdische Rede, um daß sie Effect macht, zu lang scheint — überlegen Sie es". Aber der Vater war ganz einverstanden. „Du weißt", antwortet er (4. Dez. 1780)[4], „daß ich auch die unterirdische Rede schon zu lang gefunden. Ich sagte ihm meine ganze Meinung, und es wird nun so kurz werden, als es immer möglich ist." Aber es war auch damit noch nicht genug geschehen. „Der Orakelspruch", schreibt Wolfgang (18. Jan. 1781)[5], „ist auch noch viel zu lange — ich habe es abgekürzt; der Varesco braucht von diesem Allen nichts zu wissen, denn gedruckt wird alles wie er es geschrieben."

Nicht ohne Bedeutung ist hier Mozarts Erwähnung des Hamlet, den er vielleicht kurz zuvor bei der Schikanederschen Truppe in Salzburg gehört hatte[6]; in der Sache selbst, die ihm lange keine Ruhe ließ, suchte er sich, was die Kürze anlangte, mehr und mehr dem Gluckschen Vorbilde zu nähern, ohne es freilich ganz zu erreichen

[1] B IV 142 f. [2] B II 17. [3] B II 22. [4] B IV 152. [5] B II 40.
[6] S. oben S. 30.

(vgl. I 859). Über die Ausführung des Orakels gab der Vater dem Sohne am 29. Dez. folgenden Rat[1]:

„Vermutlich wirst du tiefe Blasinstrumente zum Accomp. der unterirdischen Stimme haben. Wie wär es, wenn nach dem wenig unterirdischen Lärmen die Instrumente piano aushielten, eigentlich auszuhalten anfiengen, dann ein Crescendo bis ins Schröckliche machten und beym Decrescendo die Stimme zu singen anfienge, und so ein schauderndes crescendo bey jedem Absatz der Stimme? Durch den Lärmo, der kurz seyn muß und nur wie ein Stoß von einem Erdbeben, dadurch die Statue des Neptuns sich bewegt, wird Alles aufmerksam, welche Aufmerksamkeit durch den Eintritt einer stillen, anhaltenden und dann anwachsenden schröckbarstarken Harmonie vermehret und alsdann erst aufs höchste steigt, da gar eine Stimme erfolgt — mir scheint, ich sehe und höre es."

Wie die Ausführung zeigt, ist Wolfgang wenigstens in den beiden ersten Fassungen dem Rate des Vaters gefolgt.

Bei einer andern Szene gelang ihm die Kürzung besser, dem Chor Placido è il mare II 6. Das Textbuch hat hier vier Strophen, von denen Mozart nur die des Chores und die eine Solostrophe der Elektra komponiert hat. Das Ganze erschien ihm „doch gar zu lang" (24. Nov.)[2].

Schwieriger gestaltete sich der Ausgleich zwischen den Absichten des Komponisten und den Ansprüchen der Sänger. Selbst der Sekundarier Panzacchi meldete sich und wollte das Rezitativ des Arbace III 5 verlängert haben. Mozart fand diesen Wunsch, wie er am 5. Dez. schreibt[3], berechtigt:

„Wegen dem Chiaro e scuro und weil er ein guter acteur ist. Zum Beyspiel nach der Strophe sei la città del pianto, e questa reggia quella del duol einen kleinen Schimmer von Hoffnung und dann: ich Unsinniger, wohin verleitet mich mein Schmerz! A Creta tutta io vedo etc."

Wolfgangs Auffassung von dieser Szene, der sich Varesco mit der Einfügung der Partie von dunque per noi dal cielo bis ah sordo è il cielo anschloß, ist für ihn sehr bezeichnend. Der Dichter malte zuerst einen völlig verzweifelten Zustand, Mozart verlangte dagegen ein Chiaro e scuro, d. h. einen Gegensatz der Stimmungen und ist dadurch wirklich zu einer ungemeinen Vertiefung dieser Soloszene gelangt; ferner legt er großen Wert auf die Kunst des Darstellers

[1] B IV 171. [2] B II 16. Die Antwort des Vaters vom 30. Nov. B IV 149. [3] B II 22, s. I 845.

und hatte die Eigenart seines Mannes genau studiert ein Blick für das Mimische, der sich bei ihm schon in früher Jugend bemerkbar macht[1].

Am wichtigsten aber sind die Verhandlungen mit dem bei allem Wohlwollen gegen Mozart doch recht anspruchsvollen Raaff. Schon am 15. Nov. schreibt Mozart[2]:

„Nun giebt es noch eine Veränderung, an welcher Raaff Schuld ist; er hat aber Recht, und hätte er nicht, so müßte man doch seinen grauen Haaren etwas zu Gefallen thun. Er war gestern bey mir, ich hab ihm seine 1. Aria vorgeritten, und er war sehr damit zufrieden. Nun, der — Mann ist alt: in einer Aria, wie selbe im zweyten Act Fuor del mar ho un mare in seno etc. kann er sich dermalen nicht mehr zeigen; — also, weil er im dritten Akt ohnedieß keine Aria hat, wünschte er sich (weil seine im ersten Akt vermög dem Ausdruck der Worte nicht cantabile genug seyn kann) nach seiner letzten Rede: O Creta fortunata! O me felice! anstatt dem Quartetto eine hübsche Aria zu singen, und auf diese Art fällt auch hier ein unnöthiges Stück weg, und der dritte Act wird nun weit bessern Effect machen."

Hier mußte also einem Sänger zuliebe ein Ensemblesatz fallen, der gerade an dieser Stelle, wo man eine Äußerung aller von dieser Schicksalswendung betroffenen Personen erwartet, dramatisch besonders am Platze gewesen wäre. Nach italienischer Auffassung dagegen, die sich auch damals noch gegen größere Ensembles sträubte, genügte die Arie vollkommen, und auf Mozarts Stellung zu ihr wirft die Schlußbemerkung ein bezeichnendes Licht, daß auf diese Weise ein „unnötiges Stück wegfalle". Dem späteren, völlig ausgereiften Mozart wäre dieser Ensemblesatz höchstwahrscheinlich nicht mehr „unnötig" vorgekommen. Dann fährt er fort:

„Nun in der letzten Scene im 2. Act hat Idomeneo zwischen den Chören eine Aria oder vielmehr Art von Cavatina; hier wird es besser seyn, ein bloßes Recitativ zu machen, darunter die Instrumente gut arbeiten können; denn in dieser Scene, die (wegen der Action und den Gruppen, wie wir sie kürzlich mit Le Grand verabredet haben) die schönste der ganzen Oper seyn wird, wird ein solcher Lärm und Confusion auf dem Theater seyn, daß eine Aria eine schlechte Figur auf diesem Platz machen würde, und überdieß ist das Donnerwetter, — und das wird wohl wegen der Aria von Hrn. Raaff nicht aufhören? — und der Effect eines Recitativs zwischen den Chören ist ungleich besser."

Hier war Mozart, offenbar in Erinnerung an ähnliche französische

[1] S. II 5. [2] B II 8.

Szenen, von einem weit richtigeren Gefühl geleitet als der Dichter; jene Cavatine ist sogar nicht einmal in das gedruckte Textbuch gekommen. Auch der Vater meint am 18. Nov.[1]: „Die zwischen den Chören stehende Aria wird in ein feuriges Recit. verwandelt werden, welches man mit Donner und Bliß nach Belieben accompagnieren kann." Dagegen machte Raaffs letzte Arie fast unüberwindliche Schwierigkeiten. Über ihre erste Fassung meldet L. Mozart am 25. Nov.[2]:

„Mir gefällt nicht recht, daß in der ersten Zeile die Worte ed era zur folgenden Zeile gehören, in der Aria für Hrn. Raaff. Freylich findet man es auch öfter beim Metastasio, da kommts auf die Geschicklichkeit des Componisten an. Viele welsche Esel machten die Melodie il cuor languiva, ed era und dann erst eine andere abgesetzte Melodie auf gelida messa in petto."

Noch weniger waren Raaff und Wolfgang mit der Arie zufrieden, wie dieser am 29. Nov. schreibt[3]:

„Die überschickte Aria für Raaff gefällt mir und ihm gar nicht. Von dem era will ich gar nichts sagen, denn das ist bey einer solchen Arie allzeit gefehlt. Metastasio hat es auch bisweilen, aber äußerst selten und sind auch dieselben Arien nicht seine besten; und was für Notwendigkeit ist da? Überdies ist sie auch gar nicht so wie wir sie gewünscht haben, nämlich sie soll nichts als Ruhe und Zufriedenheit zeigen, und das zeigt sie hier nur erst im zweyten Theile: denn das Unglück welches er alles auszustehen gehabt hat, haben wir die ganze Oper durch genug gesehen, gehört und gefühlt, aber von seinem gegenwärtigen Zustande kann er wohl reden. Wir brauchen auch gar keinen zweyten Theil — desto besser. — In der Oper Achille in Sciro von Metastasio[4] ist so eine Arie auf diese Art und nach welcher Art sie Raaff zu haben wünschte:

Or che mio figlio sei,
Sfido il destin nemico,
Sento degl' anni miei
Il peso alleggierir."

Die Berufung auf Metastasio zeigt klar, wie fest ein in dessen Tradition aufgewachsener Sänger wie Raaff die sich häufig wiederholenden Szenentypen im Kopfe hatte und jedes neue Libretto nach ihnen maß; der weitere Schritt, gegebenenfalls für die neue Situation schlankweg auf die alte Fassung zurückzugreifen, lag nur allzu nahe. Auch Raaff war schließlich dazu entschlossen, was er brauchte, einfach aus Metastasio zu nehmen. Denn auch der neue Text, der von Varesco kam und im Textbuch gedruckt wurde, paßte ihm nicht. Er lautet:

[1] B IV 143. [2] B IV 148. [3] B II 17. 19. [4] III 7.

Sazio è il destino al fine,
Mostrami lieto aspetto,
Spirto novello il petto
Vien mi a rinvigorir.
Tal serpe in frà le spine
Lascia le antiche spoglie,
E vinte l'aspre doglie
Torna a ringiovenir[1].

Dagegen hatte Raaff gesangstechnische Bedenken, wie Mozart am 27. Dez. schreibt[2]:

Neulich war er ganz unwillig über das Wort in seiner letzten Aria; rinvigorir und ringiovenir, besonders vien mi a rinvigorir, fünf i, es ist wahr, beim Schluß einer Aria ist es sehr unangenehm.

Darauf antwortet der Vater am 29. Dez.[3]:

„Was das vieni a rinvigorir betrifft, ist es wahr, daß es 5 i sind, aber es ist auch wahr, daß ich es mit der größten Leichtigkeit und Geschwindigkeit 20 mahl ohne Unbequemlichkeit aussprechen will. In der nämlichen aria, die zum Muster aus Metastasios Achille in Sciro geschickt worden, sind die Schlüsse: il peso alleggerir und lo vede rinfiorir, besonders das letzte rinfiorir gewiß wegen dem Anfangsbuchstaben r weit unbequemer. basta! Ohnangenehm hin, unangenehm her, der Teufel möchte ewig ändern und wieder ändern. Sgr. Raaff ist gar zu heikel."

Aber Raaff beruhigte sich nicht und verlangte jetzt allen Ernstes eine Einlage aus Metastasio, wie Mozart am 30. Dez. schreibt[4]:

„Nun bin ich wegen des Raaffs letzter Aria in einer Verlegenheit woraus Sie mir helfen müssen. Das rinvigorir oder ringiovenir ist dem Raaff unverdaulich und wegen diesen 2 Wörtern ist ihm schon die ganze Aria verhaßt. Es ist wahr, das mostra mi und vien mi ist auch nicht gut, aber das Schlechteste sind schon die zwei Endwörter — wo ich bey dem ersten rinvigorir, um den Triller auf dem i zu vermeiden, ihn auf dem o machen müßte. Nun hat Raaff im Natal di Giove (welches freylich sehr wenig

---

[1] Als Probe mag auch Schachtners Übersetzung hier stehen:

Nur erst nach ausgeprüften Leiden
Ertheilt die Fügung reife Freuden,
Der Geist und Muth, den ich verlor,
Steigt doppelt frisch in mir empor.
So lassen auch die weisen Schlangen
Die Haut gestreift an Dörnern hangen,
Um sich nach solcher blut'gen Pein
Verjüngt in neuer Tracht zu freun.

[2] B II 33. [3] B IV 170. [4] B II 34 f.

bekannt ist) eine zu dieser Lage passende aria gefunden, ich glaube, sie ist die Licenz-Aria davon[1]:

Bell' alme al ciel dilette,
Sì, respirate ormai!
Già palpitaste assai,
È tempo di goder.
Creta non oda intorno,
Non vegga in sì bel giorno
Che accenti di contenti,
Che oggetti di piacer.

— und diese Aria soll ich ihm schreiben, — man kennt sie nicht, sagt er, und wir sagen nichts. Er weiß halt daß es dem Hrn. Abbate nicht zuzumuten ist, diese Aria zum drittenmale zu ändern, — und wie sie ist, will er sie doch nicht singen!"

Ein sehr bezeichnendes Beispiel dafür, wie die Sänger gelegentlich auch mit den Dichtungen umzuspringen beliebten! Indessen versprach Varesco doch, so sehr ihn dieser Handel ärgerte, noch eine dritte Fassung zu schicken, worüber Mozart sehr erleichtert am 3. Januar schreibt[2]:

„Ich bin recht froh, daß ich die Aria für den Raaff bekomm; denn er hat absolument seine gegebene Aria wollen hineinsetzen lassen — ich hätte es (NB. mit einem Raaff) nicht anders richten können, als daß Varesco seine Aria gedruckt gewesen wäre und Raaffs seine aber wäre gesungen worden."

Die neue Varescosche Fassung fand denn auch Gnade vor Raaffs Augen, wurde gedruckt und von Mozart komponiert, aber — bei der Aufführung schließlich doch weggelassen, wie Mozart am 18. Jan. 1781 schreibt[3]:

„Nur ist die Poesie darin [im 3. Akt] gar zu lang und folglich die Musik auch (welches ich immer gesagt habe); deswegen bleibt die Aria vom Idamante: Nò, la morte io non pavento weg, welche ohnedies ungeschickt da ist, — worüber aber die Leute die sie in Musik gehört haben, darüber seufzen; — und die letzte von Raaff auch, worüber man noch mehr seufzt; allein man muß aus der Noth eine Tugend machen."

Dieser ganze Handel ist überaus lehrreich für die entscheidende Rolle, die die Sänger auch damals noch bei der Entstehung einer Oper spielten, eine Rolle, die sich Gluck nun und nimmer hätte gefallen lassen. Dabei war Raaff einer der aufrichtigsten Freunde Mozarts und außerdem ein denkender und gebildeter Künstler! Auch Mozarts Haltung ist noch ziemlich schwankend. Zwar ist sein dramatisches Gewissen gegen die früheren Opern bedeutend geschärft, aber

[1] Metastasio, Il Natale di Giove sc. 8. [2] B II 38. [3] B II 40.

sein leichter Verzicht auf das zweite Quartett zeigt ihn doch noch stark in den alten Anschauungen befangen, und vor allem wagt er es noch nicht, was wenigstens die Arien anbetrifft, mit der nötigen Energie gegen den Freund aufzutreten, so sehr er sich über dessen Schwächen im klaren ist. Ja, in den letzten beiden Arien des Dal Prato und Raaff bringt er sogar, wenn auch unwillig, das Opfer der eigenen Überzeugung und ist heilfroh, wie schließlich die Tatsachen doch zugunsten seiner eigenen Ansicht entscheiden. Es ist darum kein Wunder, wenn ihm bei solchem beständigem Lavieren in den Arien die volle Höhe konsequenter dramatischer Charakteristik in diesem Werke noch versagt blieb. Er selbst war sich dessen wohl bewußt, daß schon das Buch durchaus nicht fehlerfrei war; meint er doch noch am 18. Jan., daß noch „gar vieles daran zu ändern" und Varesco „wohl mit keinem Komponisten so gut ausgekommen wäre[1] wie mit ihm".

Auch mit dem Vater, der ihn im allgemeinen kräftig unterstützte, gab es über bestimmte Seccoszenen eine Meinungsverschiedenheit. Sie wirft ein lehrreiches Licht auf Mozarts Stellung zu diesen Dialogszenen überhaupt. Zum ersten Male kommt bei ihm in einem eigenen Geständnis der alte tedio del recitativo zum Ausdruck. Denn nichts fürchtet er so sehr wie die allzu große Länge des Seccos, die nur durch eine bedeutende Kunst der Darstellung gemildert werden könne (19. Dez.)[2]:

„A propos! — Die Scene zwischen Vater und Sohn im ersten Act, und die erste im zweyten zwischen Idomeneo und Arbace sind beyde zu lang; sie ennuyiren ganz gewiß. Besonders, da in der ersten Beyde schlechte Acteurs sind, und in der 2. es einer ist; und der ganze Inhalt nichts als eine Erzählung von dem, was die Zuschauer schon selbst mit Augen gesehen, ist. Die Scenen werden gedruckt, wie sie sind. Nur wünschte ich, daß Hr. Abbate mir anzeigen wolle, wie sie abzukürzen sind und zwar auf das Kürzeste, denn sonst muß ich es selbst thun; denn so können die 2 Scenen nicht bleiben — in der Musik, versteht es sich."

Darauf aber antwortete der Vater[3]:

„Du willst absolute zwey Recitative abgekürzt. Ich ließ den Varesco also gleich holen, denn heut abends um 5 Uhr bekam ich Deinen Brief und morgen frühe geht der Postwagen weg. Wir lasen es hin, wir lasen es her, und beyde finden wir keine Gelegenheit es abzukürzen. Es ist nach dem Französischen, sowie der Plan es verlangte, übersetzt. Ja, man sehe im Plan nach, es wurde noch verlangt, man solle dieses Recitativ ein bischen verlängern, damit sie einander nicht so geschwind erkennen möchten, und

[1] B II 41. [2] B II 30. [3] B IV 165f.

itzt will mans ins Lächerliche treiben, daß sie einander nach etlichen Worten schon erkennen sollen. — Ich will erklären. Idamante muß doch sagen warum er da ist, sieht den Fremden und bietet ihm seine Dienste an. Idomeneo geht jetzt schon so nahe daß er von Schmerzen spricht und muß ihm doch dafür ein Gegencompliment machen und dann Idamante ihm wird sagen, daß er Mitleid mit Verunglückten hat, weil er selbst das Unglück erfahren. Des Idomeneus Antwort ist eine notwendige Frage. Nun erzählt Idamantes das Unglück des Königs und Idomeneus macht durch die räthselhaften Worte non più di questo! daß Idamantes einen Schein der Hoffnung bekommt und fragt in Eyfer dimmi amico, dimmi dov'è? Dieser Eyfer macht daß Idomeneus fragt: ma d'onde etc. Muß nicht hier Idamantes sich so erklären, daß er sich als einen seines Vaters würdigen Sohn malt und die Verwunderung, Hochachtung und Begierde bei Idomeneus erregt zu erfahren, wer dieser junge Mensch ist, welches dann bey der Erkenntniß daß es sein Sohn ist die ganze Sache interessanter macht? — Will man nun aber par force etwas weglassen, so habe ich nachgedacht, daß nach dem Recitativ des Idamantes Che favelli? vive egli ancor? etc. welches schließet dove quel dolce aspetto vita mi rendera? Idomeneo. Ma d'onde nasce questa che per lui nutri tenerezza d'amor? dann gleich: Perchè qual tuo parlar si mi conturba? Idamante. E qual mi sento anch' io und dann so fort. Hier bleibt 1½ Seite in der gegenwärtig mitkommenden Abschrift des Varesco p. 32 weg, nämlich die schöne Erzählung der Heldenthat, so anfängt Idamante: Potessi almeno etc., und da mags um 1 Minute kürzer werden, ja in puncto um eine Minute. Großer Gewinn! Oder wollt Ihr den Vater und Sohn so zusammenlaufen und sich erkennen machen wie der verkleidete Arlequin und Brigella als Bediente in einem fremden Lande sich finden und geschwind kennen und umarmen? Gedenket daß dies eine der schönsten Scenen der Opera, ja die Hauptscene ist, von der die ganze Folge der Geschichte abhangt. Diese Scene kann auch nicht leicht ermüden, weils im ersten Act ist. — Im zweiten Act kann nichts wegbleiben als in der zweiten Rede des Idomeneo: Un sol consiglio or mi fa d'uopo. Ascolta. Tu sai quanto a' Troiani fù il mio brando fatal. Arbace: Tutto m'è noto. Dann geht es fort und kann kein Wort mit gesunder Vernunft ausbleiben. Dieses ganze Recitativ kann auch nicht lange dauern, weil viele Sachen darin sind, die mit Eyfer und geschwind müssen recitirt werden, und da gewinnt ihr eine halbe Minute! Großer Gewinn! Dieses Recitativ wird auch keine Seele ermüden, da es das erste im zweiten Act ist. Was allenfalls noch auszulassen wäre ist wenn nach dem Recitativ des Arbace Male s'usurpa un re etc. gleich Idomeneo sagt: Il voto è ingiusto. Da bliebe dann weg Idom. Intendo Arbace etc. und Arb. Medica man etc. Ob es nun der Mühe lohnt wegen einer solchen Kleinigkeit, die 2½ Minuten höchstens beträgt, eine Aenderung zu machen, weiß ich nicht, sonderheitlich da diese Recitative an den Orten stehen, wo sie Niemand ermüden können. Im ersten Act ist alle Welt ge-

duldig, und das erste Recitativ im zweiten Act ermüdet keinen Menschen. Mir ists lächerlich; denn bey der Prob, wo das Aug nichts hat, ists freylich ganz langweilig, aber im Theater, wo zwischen dem Theater selbst und denen anwesenden Zusehern soviele Gegenstände der Zerstreuung sind, geht so ein Recitativ weg, ohne daß mans bemerket. Das magst Du in meinem Namen aller Welt sagen. Sollte aber dem ohngeachtet so etwas ausgelassen werden, so bitte mir aus daß alles gedruckt wird. Hr. Varesco weiß von Allem nichts, was ich hier geschrieben."

Wieder war es die Rücksicht auf die Darsteller, die Mozart zu seinem Verlangen nach Kürzung bestimmte, trotzdem er in der Sache selbst mit dem Vater einig war. So schreibt er am 27. Dez.[1]:

„Wegen der 2 Scenen die abgekürzt werden sollen, ist es nicht mein Vorschlag, sondern nur mein Consentement; und warum ich sogleich nämlicher Meynung war, ist weil Raaff und dal Prato das Recitativ ganz ohne Geist und Feuer so ganz monoton herabsingen — und die elendesten Acteurs, die jemals die Bühne trug, sind. Wegen der Unschicklichkeit, Unnatürlichkeit und fast Ohnmöglichkeit des Weglassens habe letzthin mich verflucht herumgebalgt mit dem Seeau. Genug, wenn alles gedruckt ist, welches er absolument nicht hat zugeben wollen, aber doch endlich, weil ich ihn grob angefahren, zugegeben hat."

Durchgesetzt hat aber Wolfgang seine Kürzungen doch, wenn auch nicht nach Leopolds Vorschlägen; namentlich in der ersten Szene des 2. Akts ist außer der von jenem angegebenen Partie noch eine bedeutend längere gestrichen.

In anderen Fällen wußte Mozart sich selbst zu helfen. So schreibt er am 3. Jan. 1781[2]:

„Freylich werden wir noch viele Beobachtungen im 3. Act auf dem Theater zu machen haben; — wie zum Beyspiel Scena VI nach dem Arbace seiner Aria steht: Idomeneo. Arbace etc. Wie kann dieser gleich wieder da seyn?[3] Zum Glück daß er ganz wegbleiben kann — aber um das Sichere zu spielen habe eine etwas längere Introduzion zu des Großpriesters Recitativ gemacht. — Nach dem Trauerchor geht der König, das ganze Volk und alles weg — und in der folgenden Scene steht: Idomeneo in ginocchione nel tempio. Das kann so ohnmöglich seyn; er muß mit seinem ganzen Gefolge kommen; da muß nun nothwendigerweise ein Marche seyn — da habe ich einen ganz simpeln Marsch auf 2 Violin Bratsche Baß und 2 Oboen gemacht, welcher a mezza voce gespielt wird und worunter der König kommt und die Priester die zum Opfer gehörigen Sachen bereiten; dann setzt sich der König auf die Knie und fängt das Gebet an.

[1] B II 31. [2] B II 37. [3] Es war inzwischen Verwandlung.

In dem Recitativ der Elettra nach der unterirdischen Stimme soll auch stehen Partono, ich hab vergessen in der zum Druck geschriebenen Abschrift zu sehen ob es steht und wie es steht — es kommt mir so einfältig vor, daß diese geschwind wegzukommen eilen, nur um Madme. Elettra allein zu lassen."

Nur in einem einzigen Punkt blieb Mozart selbst Raaff gegenüber unerbittlich: was das Quartett (21) anbetraf. Er schreibt darüber am 27. Dez.[1]:

„Mit dem Quartett habe itzt eine Not mit ihm gehabt. Das Quartett, wie öfter ich es mir auf dem Theater fürstelle, wie mehr Effect macht es mir, und hat auch Allen die es noch so am Klavier gehört haben, gefallen. Der einzige Raaff meint, es wird nicht Effect machen. Er sagte es mir ganz allein: non c'è da spianar la voce — es ist zu eng — als wenn man in einem quartetto nicht viel mehr reden als singen sollte! Dergleichen Sachen versteht er gar nicht. Ich sagte nur: Liebster Freund, wenn ich nur eine Note wüßte, die in diesem quartetto zu ändern wäre, so würde ich es sogleich tun, allein ich bin noch mit keiner Sache in dieser Oper so zufrieden gewesen wie mit diesem Quartett, und hören Sie es nur einmal zusammen, dann werden Sie gewiß anders reden. Ich habe mir bei Ihren 2 Arien alle Mühe gegeben, Sie recht zu bedienen, werde es auch bey der dritten tun und hoffe es zustande zu bringen, aber was Terzetten und Quartetten anbelangt, muß man dem Compositeur seinen freyen Willen lassen. Darauf gab er sich zufrieden."

Das ist eines der wichtigsten Bekenntnisse Mozarts über seine Stellung zum dramatischen Ensemblegesang, dem er von jetzt ab Schritt für Schritt immer neue Entwicklungsmöglichkeiten erschließen sollte. Hier ist der Punkt, worin er zuallererst dem Komponisten vor dem Sänger, dem Dramatiker vor dem Musiker den unbedingten Vorrang zuspricht, und die Komposition selbst (s. I 855) zeigt klar, was das Wort, daß man hier „viel mehr reden als singen sollte", zu bedeuten hat, nämlich sorgfältigste Herausarbeitung der einzelnen Charaktere in engem Anschluß an die dramatische Situation. Damit war natürlich das „Bedienen" des Sängers durch den Komponisten ein für alle Male ausgeschlossen. Ein Vergleich dieser Ausführungen mit der Streichung jenes „unnötigen" Quartetts (s. o.) offenbart deutlich den immer noch zwiespältigen Charakter von Mozarts Dramatik: dort ist er noch im ensemblefeindlichen Italienertum befangen, hier tritt schon der ganze spätere große Dramatiker zutage.

Zu guter Letzt machte auch noch der Dichter Varesco Schwierig-

[1] B II 32.

keiten. Obwohl sein Text so gedruckt wurde, wie er ihn geschrieben hatte, verlangte er doch, „ein Halbwelscher, peggio dell' Italiano vero, der mitsamt seinem Einkommen voller Schulden war", für die vielen Änderungen, die er hatte vornehmen müssen, mehr Honorar. Allein Mozart ließ ihm mitteilen, er werde nur die vereinbarte Summe erhalten, da er die Änderungen nur für den Komponisten und zu seinem eigenen Vorteil gemacht habe; mit einem andern Komponisten wäre er schwerlich so gut gefahren (s. o.). Damit mußte sich Varesco zufrieden geben, allein jetzt konnte es „dieser hungrige, geldsüchtige Narr" nicht erwarten, bis das Geld aus München kam, er setzte Leopold Mozart derart zu, daß dieser dem Sohn schließlich mit einem Kraftwort schrieb: Varesco mi a seccato i cugliani (?)[1].

2. Veränderungen bei der späteren Aufführung.

Trotz dem Münchner Beifall teilte der Idomeneo die Schicksale der früheren Opern: er brachte es nicht über einen örtlichen Erfolg hinaus und verschwand sogar in München bald wieder von der Bühne. Aber auch Mozart selbst hat das Werk nach den ersten Aufführungen mit kritischeren Augen angesehen. Denn als im Herbst 1781 der Großfürst Paul nach Wien kam und er sich Hoffnung machte, bei diesen Festlichkeiten seine Oper anzubringen, dachte er sie in deutscher Sprache und in erheblich veränderter Gestalt aufzuführen. Als Übersetzer sollte der „vortreffliche Poet" Joh. v. Alxinger gewonnen werden, der dieses Lob Mozarts durch seine unter Glucks Mitwirkung hergestellte Übersetzung der „Taurischen Iphigenie" glänzend gerechtfertigt hat[2]. Über die musikalische Bearbeitung aber schrieb Mozart dem Vater am 12. Sept. 1781[3]: „Die Rolle des Idomeneo hätte ich ganz geändert und für den Fischer im Baß geschrieben und andere mehrere Veränderungen vorgenommen und sie mehr auf französische Art eingerichtet. Die Bernasconi, Adamberger und Fischer hätten mit größtem Vergnügen gesungen." Die Stelle beweist, daß ihm die zweifellos vorhandene Disharmonie zwischen italienischem und französischem Stil im Idomeneo voll zum Bewußtsein gekommen war; durch stärkeres Betonen des Französischen suchte er sie zu mildern. Leider ist aus diesem Plane nichts geworden, da als Festopern Glucks Taurische Iphigenie und Alceste gegeben wurden und ein drittes Werk daneben nicht in Betracht kam.

[1] B IV 182. [2] Vgl. M. Arend ZIMG VII 261 ff. [3] B II 119.

Dagegen wurde im März 1786 der Idomeneo von einer Gesellschaft vornehmer Liebhaber in Wien aufgeführt. Mozart hat seinem thematischen Katalog zufolge zwei neue Nummern dafür komponiert, das Duett zwischen Ilia und Idamante III 2 (mit neuem Text) und eine neue Szene mit Rondo für Idamante II 1 (K.-V. 490. 489 S. V. 13 Anh. VII und XIII)[1]. Die Ilia sang Frau von Pufendorf, Baron Pulini den Idamante, Bridi wahrscheinlich den Idomeneo[2].

Von grundlegenden dramatischen Änderungen konnte unter diesen Umständen natürlich nicht mehr die Rede sein; das Ganze war der Hauptsache nach ein Zugeständnis an Geschmack und Leistungsfähigkeit der Ausführenden. Die stark zusammengestrichenen Seccopartien beweisen, daß Mozart ihnen, was Darstellung anbetraf, sehr wenig zutraute.

Die Hauptveränderung war die, daß Idamante jetzt einer Tenorstimme übertragen wurde. Zwar ist in der Rondoarie Sopranschlüssel vorgezeichnet, doch trägt sie den Namen desselben Barons Pulini, für den auch die im Tenorschlüssel stehende Partie des Idamante im Duett bestimmt war, so daß also kein Zweifel obwalten kann. Mozart hat hier den Sopranschlüssel gewählt, weil er in der Partitur fortwährend angewendet ist. Idamantes Tenorstimme zuliebe mußte auch im Terzett (16) und Quartett (21) geändert werden, und zwar geschah dies so, daß der Part des Idamante überall, wo er unter den des Idomeneo herabgehen würde, eine Oktave höher gesetzt wurde. Im Terzett hat Mozart die Änderungen in die Partitur selbst eingetragen, im Quartett dagegen die neue Fassung der Singstimmen noch auf ein besonderes Blatt geschrieben[3], wobei die Partie Idamantes der Einfachheit halber wieder im Sopranschlüssel notiert ist.

Für Elektra scheint sich keine passende Sängerin gefunden zu haben, denn ihre beiden letzten Arien (13, 29) sind einfach gestrichen, und in den Ensembles wurde ihre Partie mit der der Ilia fast durchgängig vertauscht. Die Partie des Arbace fiel endlich bis auf einige kleine unentbehrliche Seccostellen ebenfalls weg. Aber auch den Hauptpersonen wurden einzelne Arien gestrichen, so die beiden Arien des Idamante (7, 27) und die des Idomeneo (31); dessen Gebet (26) wurde gekürzt und seine Arie (12) ihrer Koloraturen und ihrer Schlußkadenz beraubt. Am meisten aber wütete der Rotstift in den Seccopartien,

[1] Beide tragen das Datum des 10. März. [2] J II⁴ 828 ff. [3] Die letzten 20 Takte fehlen, vgl. den K.-V. S. 71.

die meist auf das eben gerade noch Verständliche zusammengestrichen wurden.

Eine wirkliche Verbesserung gegen früher bilden somit, für moderne Begriffe wenigstens, die Ersetzung der Kastratenpartie durch einen Tenor und die Ausmerzung der Koloratur aus der Arie Nr. 12, auch das neue Duett (20) ist dem älteren an formaler Abrundung wie an Innigkeit des Ausdrucks entschieden überlegen. Dagegen ist die neue Rondoarie mit der Solovioline am Anfang des 2. Aktes zwar ein sehr wohlklingendes, elegantes und dankbares Stück, zeigt aber daneben doch dieselbe Vordringlichkeit des Reinmusikalischen, die später für so manche Stücke des Titus charakteristisch ist. Im übrigen aber hat das Werk durch diese Bearbeitung, die, wie man nicht vergessen darf, nicht aus dramatischen Rücksichten, sondern den Kräften der Dilettanten zuliebe unternommen wurde, doch eine so starke Einbuße erfahren, daß Jahns Ansicht, sie könnte für moderne Aufführungen vorbildlich sein[1], doch recht bedenklich erscheint. Wäre dagegen jene erste Umarbeitung zu Ehren des Großfürsten Paul zustande gekommen, so stünde es heutzutage um das Schicksal des Werkes höchstwahrscheinlich weit besser. Da dies aber nicht der Fall ist, so bleibt uns nichts übrig, als uns an die vorliegende Partitur zu halten, wobei natürlich kleine Änderungen im einzelnen nicht ausgeschlossen sind.

XIII.

Die Kontroverse über das Requiem.

[O. J.]

Die erste bestimmte Angabe über den Anteil, welchen Süßmayer am Requiem habe, gab der Brief desselben an Härtel (8. Febr. 1800), nachdem dieser, durch die Witwe Mozart aufmerksam gemacht und an Süßmayer verwiesen, ihn um Auskunft ersucht hatte (S. 851ff.). Ich teile nach dem Original, dessen Handschrift durchaus keine Ähnlichkeit mit der Mozarts verrät, hier alles mit, was das Requiem angeht.

„Ihre gütige Zuschrift vom 24 Jenner hat mir das größte Vergnügen gemacht, da ich aus derselben ersehen habe, daß Ihnen an der Achtung des deutschen Publicums zu viel gelegen ist, als daß Sie dasselbe durch Werke irre führen sollten, die nicht ganz auf die Rechnung meines verstorbenen

[1] II⁴ 831.

Freundes Mozart gehören. Ich habe den Lehren dieses großen Mannes zu viel zu danken, als daß ich stillschweigend erlauben könnte, daß ein Werk, dessen größter Theil meine Arbeit ist, für das seinige ausgegeben wird, weil ich fest überzeugt bin, daß meine Arbeit dieses großen Mannes unwürdig ist. Mozarts Composition ist so einzig und ich getraue mir zu behaupten, für den größten Theil der lebenden Tonsetzer so unerreichbar, daß jeder Nachahmer besonders mit untergeschobener Arbeit noch schlimmer wegkommen würde, als jener Rabe, der sich mit Pfauenfedern schmückte.

Daß die Endigung des Requiems, welches unseren Briefwechsel veranlaßte, mir anvertraut wurde, kam auf folgende Weise. Die Wittwe Mozart konnte wohl voraussehen, daß die hinterlassenen Werke ihres Mannes würden gesucht werden, der Tod überraschte ihn, während er an diesem Requiem arbeitete. Die Endigung dieses Werkes wurde also mehreren Meistern übertragen; einige davon konnten wegen überhäuften Geschäften sich dieser Arbeit nicht unterziehen, andere aber wollten ihr Talent nicht mit dem Talente Mozarts compromittiren. Endlich kam dieses Geschäft an mich, weil man wußte, daß ich noch bey Lebzeiten Mozarts die schon in Musik gesetzten Stücke öfters mit ihm durchgespielt und gesungen, daß er sich mit mir über die Ausarbeitung dieses Werkes sehr oft besprochen, und mir den Gang und die Gründe seiner Instrumentirung mitgetheilt hatte. Ich kann nur wünschen, daß es mir geglückt haben möge, wenigstens so gearbeitet zu haben, daß Kenner noch hin und wieder einige Spuren seiner unvergeßlichen Lehren darin finden können.

Zu dem Requiem samt Kyrie — Dies irae — Domine Jesu Christe hat Mozart die 4 Singstimmen und den Grundbaß samt der Bezifferung ganz vollendet; in der Instrumentierung aber nur hin und wieder das Motivum angezeigt. Im Dies irae war sein letzter Vers qua resurget ex favilla und seine Arbeit war die nemliche wie in den ersten Stücken. Von dem Verse an Judicandus homo reus etc. habe ich das Dies irae ganz geendigt. Das Sanctus, Benedictus und Agnus Dei ist ganz neu von mir verfertigt; nur hab ich mir erlaubt, um dem Werk mehr Einförmigkeit zu geben, die Fuge des Kyrie bei dem Verse cum sanctis etc. zu wiederholen.

Es soll mir herzlich lieb sein, wenn ich ihnen durch diese Mittheilung einen kleinen Dienst habe leisten können[1]."

Mit diesen Angaben stimmt im wesentlichen überein, was Mozarts Witwe am 2. Juni 1802 an Härtel schrieb.

„Aus der Recension des Requiems in der musicalischen Zeitung sehe ich, welche Zweifel noch über die Trennung des Antheils an demselben von Mozart und von Süßmayer obwalten. Nur ich bin im Stande alles, was darüber räthselhaft ist, aufzulösen, und wenn diese Auflösung Werth für

[1] Zwischen Härtel und Süßmayer fand über das Requiem sonst keine Korrespondenz statt.

Sie, den Recensenten oder Ihren künftigen Biographen hat, so steht sie Ihnen zu Befehl.

Ich fange damit an, Ihnen zu sagen, daß alles bis auf den Anfang des Dies irae von Mozart allein ist, und daß diese seine Handschrift in dem Besitz des anonymen Bestellers ist, wie ich selbst voriges Jahr gesehen habe. Alles übrige, was Mozart selbst gemacht und daher selbst geschrieben hat, ist in meiner Verwahrung und mein Eigenthum. Süßmayer ist so brav gewesen, mir es vor geraumer Zeit unerwartet zu geben: ich hatte nicht daran gedacht, daß er es haben müßte. Dieses Manuscript geht bis an das Ende von Confutatis. Ein großer Theil der Mittelstimmen, und vielleicht mitunter etwas mehr darin sind nicht von Mozart; aber alles was nicht von Mozart ist, ist mit einer Bleyfeder eingezirkelt, wie es überdem für einen guten Handschriftkenner kenntlich wäre. Der Recensent wird darin seine scharfsinnige Bemerkung gegründet finden, daß eine gewisse Stelle (ich glaube in Tuba mirum) nicht von Mozart den Flöten sondern dem trombone bestimmt gewesen ist.

Wenn Sie dies Exemplar, wie gesagt, brauchen können, so will ich es Ihnen sehr gern leihen. Nur bitte ich d. H. Traeg oder sonst Jemanden den Auftrag zu geben es bey mir abzuholen und späterhin mir es wieder zuzustellen, damit ich keine Postausgaben habe.

Sie werden, glaube ich, die Mittelstimmen anders finden, als sie in der Copie waren, die ich Ihnen mitgeteilt habe. Auch muß ich Ihnen sagen, daß Süßmayer, der offenbar mir nur Mozarts Arbeit geben wollte und nur diese mir zu geben sich einiger Maaßen schuldig glauben konnte, mir auch das sanctus gegeben hat, worin keine Note und kein Wort von Mozarts Handschrift ist. Beyde Punkte verlohnten wohl einer Untersuchung, aber ich habe schon lange ihn schriftlich vergebens um den lezten Punct befragt, und da ich ihn nur sehr selten sehe, nicht darüber gesprochen." —

(Am Rande) „NB. NB. Nach diesem Exemplar wird ohne Zweifel Andrés Klavierauszug gemacht seyn: er hat es von mir geliehen gehabt[1]."

Süßmayers Erklärung, deren unbedingte Giltigkeit schon bei ihrer ersten Bekanntmachung (AMZ IV. S. 4) angezweifelt wurde, scheint keinen großen Eindruck gemacht zu haben, und das Requiem galt allgemein für ein Werk Mozarts. Es war G. Webers Verdienst, im Jahre 1825 in einem Aufsatze „Über die Echtheit des Mozartschen Requiem" (Cäcilia III S. 205 f.) an den Anteil zu erinnern, welchen Süßmayer sich an demselben beilegte, und da ihm oben der Wider-

[1] Das Original obigen Briefes besitzt der Wirkl. Geheime Rat Herr Dr. Schöne in Berlin, welcher dem Herausgeber Abschrift und Mitteilung freundlichst gestattete. Die Rezension des Requiems steht AMZ IV 1—11 S. 23—31. Beim Tuba mirum wird getadelt, daß in der Ausgabe dem Fagott (nicht, wie Constanze sagt, den Flöten) das für die Posaune gesetzte Solo gegeben ist. Über das rein Musikalische war also die Witwe nur wenig unterrichtet. Vgl. noch oben S. 866 ff. [D].

spruch zwischen Rochlitz' Bericht, das Requiem sei von Mozart ganz vollendet, und dem Gerbers (vielmehr Niemetscheks), es sei unvollendet abgeliefert, auffiel, so hielt er sich berechtigt, durch folgende Hypothese denselben aufzuklären.

„Wir können ganz wohl mit Rochlitz annehmen", sagt er (S. 211 f.), „daß Mozart vor seinem Tode seinen Schwanengesang wirklich ganz (oder vielleicht bis auf Kleinigkeiten) beendigt hatte. Wir können ferner mit Gerber annehmen, daß nach Mozarts Tod das ganz oder bis auf Kleinigkeiten fertige Manuskript des Werkes dem Unbekannten ausgeliefert worden. Weiter nehmen wir als bekannt an, daß der Unbekannte nicht entdeckt worden und das ihm eingehändigte Originalmanuskript nicht wieder ans Tageslicht gekommen ist — was ja auch noch nie Jemand behauptet hat.

So war und blieb also das unschätzbare Kleinod später verloren.

Nun ist es aber allbekannt, daß ein Verfasser eines ausgedehnten Werkes, bevor er das Manuskript desselben ordentlich und ausführlich zu Papier bringt, sich erst flüchtige Entwürfe, gleichsam erste Umrisse der Skizzen hinzuwerfen, sogenannte Ebauchen, Croquis zu entwerfen pflegt. Namentlich bei Vocal-Compositionen schreibt man stellenweis auch wohl die vier Singstimmen auf zwei oder auch auf mehr Zeilen vollständig erst in Brouillon und läßt dieselben dann partiturmäßig abschreiben, um hernach erst in den vom Copisten leer gelassenen Zeilen die Instrumentation auszuführen; kurz man macht vor dem ausgeführten Arbeiten der vollständigen Partitur nach Umständen, Bedürfniß und Bequemlichkeit, Skizzen und sonstige Vorarbeiten der verschiedensten Art und Gestalt.

Solche unter Mozarts Papieren, vielleicht unter anderen Papierschnitzeln, zurückgebliebene Skizzen waren ohne Zweifel das was aus seinem Nachlasse von seiner Wittwe dem Herrn Süßmayer übergeben wurde, und woraus dieser dasjenige Requiem, was wir dermalen besitzen, anfertigte.

Indem er übersah, daß er an die Stelle der ihm nicht ganz zuverlässig erscheinenden Ueberlieferung etwas von ihm Erdachtes setzte, kam er zu der traurigen aber kaum mehr zu bezweifelnden Gewißheit, daß das Requiem, ganz so wie Süßmayers Brief besagt, größtenteils seine und kein einziges Stück rein Mozarts Arbeit ist, das echte von Mozart geschriebene Requiem aber nicht ans Tageslicht gekommen ist."

Den tieferen Grund dieser Hypothese bildeten ästhetische Zweifel. Weber fand manches im Requiem weder mit der hohen Vorstellung, welche er sich von Mozart als Komponisten gebildet hatte, noch mit den richtigen Ansichten über das Wesen der Kirchenmusik und die Auffassung des Requiem übereinstimmend, welche er lebhaft und eindringlich entwickelt hat (Cäcilia III S. 103 f. 173 f.). Diesen Maßstab geltend zu machen gab ihm jene Hypothese die Freiheit, und indem er die sehr lebhafte Kritik, von welcher die Proben mitgeteilt sind,

gegen das Requiem richtete, gelangte er zu dem Resultat, daß von den nach Süßmayers bestimmter Angabe ganz von Mozart entworfenen Sätzen einige wie das Kyrie, Tuba, Confutatis, Quam olim gar nicht oder zum geringsten Teil von Mozart herrührten, während er an den angeblich von Süßmayer allein herrührenden Stücken sicherlich Anteil habe.

Auf dieses Gebiet ästhetischer Kritik folgte ihm Marx (Berl. Mus. Ztg. 1825 S. 371 f.), verlangte aber mit Recht, daß nicht ein allgemeiner, noch dazu nur postulierter Kanon, sondern die Eigentümlichkeit Mozartscher Auffassung und Darstellung als Maßstab angelegt werde, und suchte aus inneren Gründen die Echtheit sowohl der von Weber angezweifelten als der von Süßmayer in Anspruch genommenen Stücke des Requiem nachzuweisen. Es begreift sich, daß Weber diese Gründe teils dankbar akzeptierte, teils wiederum als subjektive und deshalb unberechtigte zurückwies (Cäcilia IV S. 320 f.).

In dem redlichen Bemühen, die Frage zu einem bestimmten Abschluß zu bringen, hatte Weber nach allen Seiten hin, woher er Aufklärung hoffen durfte, die Aufforderung gerichtet, ihm solche zu erteilen, und was ihm in Briefen und Schriften zugegangen war, ließ er abdrucken und unterwarf es einer nochmaligen Revision (Cäcilia IV S. 257 f.). Aus dem Wirrwarr von nichtssagenden, halbwahren, konfusen Berichten, die hierdurch zusammenkamen, ergab sich an faktischen Aufklärungen folgendes.

Abbé Max Stadler, der Freund Mozarts und der Berater seiner Witwe in Beziehung auf dessen musikalischen Nachlaß, mit allen Verhältnissen genau bekannt, der „sich freute und Gott dankte, daß er ihn so lange leben ließ, um als achtundsiebzigjähriger Greis noch Zeuge der Wahrheit sein zu können“ [1], berichtet in seiner „Vertheidigung der Echtheit des Mozartschen Requiems“ (Wien 1826 S. 11 f.):

„Mozart hat das Requiem selbst auf wälschem Papier mit zwölf Linien in eine förmliche, ordentliche Partitur gebracht. Es hat seine volle Richtigkeit mit dem, was Süßmayer in seinem Briefe an die Musikhandlung in Leipzig geschrieben, das nähmlich die drey Hauptsätze, das Requiem mit Kyrie, Dies irae bis auf den letzten Vers, Domine Jesu, ganz aus Mozarts Hand geflossen, indem er die vier Singstimmen und den Grundbaß sammt der Bezifferung ganz vollendet, zu der Instrumentirung aber die Motiven angezeigt hat. Sehr merkwürdig ist es, daß seine letzten Worte in dem Domine nach dem Hostias, die er geschrieben, Quam olim da

[1] Vgl. R. Genée, Abbé Stadler, MBM 1900, H. 9, S. 265.

capo waren, als hätte er anzeigen wollen, daß er nun selbst zum ewigen Leben übergehe, welches Gott dem Abraham und seinem Geschlechte verheißen.

Der erste Satz Requiem, mit der Fuge, und der zweyte, Dies irae bis Lacrymosa, sind von Mozart größten Theiles selbst instrumentirt, und Süßmayer hatte nicht viel dabey zu thun, als was die meisten Componisten ihren Notisten überlassen. Bei dem Lacrymosa fing eigentlich Süßmayers Arbeit an. Aber auch hier hat Mozart die Violinen selbst aufgeschrieben; nur nach dem judicandus homo reus führte es Süßmayer bis zum Ende aus. Auf eben diese Art hat Mozart bey dem dritten Satz: Domine, in seiner Partitur, wo die Singstimmen schweigen, die Violinen selbst geschrieben: wo aber Singstimmen einfallen, die Motive hier und da, jedoch deutlich, für die Instrumente angezeigt. Vor der Fuge quam olim gab er den Violinen zwey und einen halben Tact allein auszuführen. Bey dem Hostias schrieb er die Violinen durch zwey Tacte vor den eintretenden Singstimmen; bey dem memoriam facimus durch eilf Tacte mit seiner eigenen Hand. Nach dem geendigten Hostias ist von seiner Feder weiter nichts mehr zu sehen, als das obenbemeldete: »Quam olim da capo.« Hier ist das Ende der Mozartschen Partitur in der Urschrift. Man glaube aber nicht, daß Süßmayer in diese die Ausfüllung der Instrumente eingetragen habe. Er machte sich eine eigene, der Mozartischen ganz ähnliche Partitur; in diese übertrug er zuerst Note für Note, was Mozarts Original enthielt, alsdann befolgte er erst die gegebene Anleitung in der Instrumentirung aufs genaueste, ohne eine Note von den seinigen hinzusetzen, componirte selbst das Sanctus, Benedictus und Agnus Dei. Auf diese Weise war das Werk vollendet. Von dieser Partitur wurden sogleich zwey Copien veranstaltet. Die Handschrift Süßmayers wurde dem Besteller eingehändigt. Eine Copie wurde an die Musikhandlung in Leipzig zum Drucke übergeben[1], die zweyte hier behalten und ausgeschrieben, worauf bald zum Besten der Witwe dieses herrliche Werk in dem Jahnischen Saale zum ersten Mahle aufgeführt wurde.

Gleichwie ich von der Existenz der Urschrift Mozarts in Betreff des Lacrymosa und Domine vollkommen überzeugt bin, eben so könnte ich bestimmt den Nahmen des Bestellers hieher setzen. Allein, da derselbe unbekannt bleiben wollte, so kann ich mir dieß nicht öffentlich erlauben. Ich finde es auch gar nicht nothwendig. Das Factum ist einmahl richtig. Genug, daß wir seiner Freygebigkeit das Meisterwerk zu verdanken haben. Nur so viel darf ich hier noch bemerken, daß eben dieser Unbekannte unter einem erfuhr, daß nicht das ganze Werk von Mozart, der während seiner Arbeit starb, herrühre, und sich daher weiters hierüber erkundigte. Er überschickte nähmlich die ihm eingehändigte Partitur von Süßmayers Handschrift seinem Sachwalter, einem sehr berühmten Advocaten in Wien, um nähere Auskunft darüber einzuholen. Die Witwe wurde befragt, allein

[1] Dies ist nicht ganz genau, vgl. S. 852 f. Daß aber die Witwe der Verlagshandlung eine Kopie mitteilte, bezeugt sie selbst, vgl. S. 855.

sie ersuchte mich und Herr v. Nyssen, die am meisten von der Sache unterrichtet waren, bey dem Herrn Advokaten zu erscheinen. Wir thaten es bereitwillig. Die Partitur wurde uns vorgelegt. Ich zeigte an, welche Sätze den Mozart, und welche den Süßmayer zum Verfasser hatten. Der Herr Advocat schrieb alles auf, was ihm gesagt wurde. Die Sache war abgethan, das Exemplar zurückgeschickt, und der Unbekannte zufrieden gestellt. Inzwischen erhielt auch die Witwe die Copie, aus welcher in Leipzig das Requiem abgedruckt worden, zurück; ich erhielt sie von ihr zum Geschenk und fand einige, doch sehr wenige Schreibfehler des Copisten mit rother Dinte angemerkt, die vor dem Drucke verbessert wurden —[1]."

Auch über den Besteller des Requiem erteilten Briefe des Landesadvokaten **Krüchten** in Pest (23. Dez. 1825, 3. Jan. 1826) genaue Auskunft, die anfangs auszugsweise (Cäcilia IV S. 306), später vollständig mitgeteilt wurden (Cäcilia VI S. 217. 221 f.), wonach hier das Wesentliche einen Platz finden mag.

Auf dem Landgute Stuppach in Unterösterreich (Viertel Unterwienerwald, $4^1/_2$ Posten von Wien, an der Triester Straße), dem gewöhnlichen Wohnsitze des Grafen von **Walsegg**, starb im Januar des Jahres 1791 dessen Gemahlin, geborne Freyin von Flammberg. Der verwitwete Graf, leidenschaftlicher Kunstfreund, beauftragte einen (seitdem verstorbenen) Beamten seiner Besitzungen, den Verwalter **Leutgeb** von Schottwien (einem dem Grafen gehörigen Marktflecken, in der Nähe von Stuppach, an der steierischen Grenze gelegen), bei Mozart die Komposition eines Requiems zur Totenfeier für die Verklärte zu bestellen, und zwar ohne den Namen des Bestellers zu nennen. Auch beim Abholen der Partitur beobachtete Leutgeb gleiche Verschwiegenheit, die seinem Auftrage gemäß notwendig war, indem der Graf nach erhaltener Partitur sich in seine Bibliothek einschloß, dieselbe abschrieb und als seine eigene Komposition produzierte. Zu etwas mehrerem, auch nur zu einer Ergänzung und Ausführung unvollendeter Skizzen, war er ganz unfähig, da seine musikalische Bildung nur mittelmäßig war. Als sein Werk ließ er das Requiem in Wienerisch Neustadt (drei Posten von Wien und beiläufig drei Stunden von Stuppach, ebenfalls an der Triester Straße gelegen), in dem Hause des seitdem verstorbenen Landesphysikus und Zivilarztes am a. k. Kadettenhause, und Hausarztes im Gräfl. Walseggischen Hause

[1] Damit stimmten auch die von André im Vorberichte seiner Partiturausgabe im Jahre 1827 (Cäcilia VI S. 209 f.) gegebenen Aufklärungen in allen wesentlichen Punkten überein.

in Stuppach, Obermayer probieren. Dieser, ein Oheim Krüchtens, war samt seiner Familie musikalisch, und alle Wochen war bei ihm Quartett und Orchestermusik, denen der damalige Regens des Musikchors der Metropolitankirche Trapp samt seinen musikalischen sogenannten Famularburschen, das Kadettenhaus, Dilettanten der Stadt und Umgegend fleißig beiwohnten. Obermayer war auch vertrauter Hausfreund beim Grafen Walsegg, was wechselseitige Besuche zur Folge hatte, und Obermayers älteste Tochter Therese sang die Sopranstimme, sowohl bei der Probe, als auch bei der Produktion selbst, welche in eben dieser Stadt Neustadt, auf dem Musikchore der Zisterzienserabtei, gewöhnlicher Neukloster genannt, stattfand, wo Graf Walsegg die feierlichen Exequien für seine verstorbene Gattin halten ließ.

Diese Aufführung geschah, schreibt Krüchten, „nicht nach Mozarts Tode (er starb 1792)[1], sondern schon 1791, in welchen Jahres Anfang die Gräfin starb, wenn ich nicht irre im Spätherbst". Später fügte er noch hinzu: „Ich weiß nur, daß der Graf ebenfalls bei Mozart eine Symphonie componiren ließ, die er auch vor eigne Arbeit ausgegeben, die aber der erwähnte Regenschori Trapp, bekannt mit Mozarts Arbeit und Geist, sogleich für Mozartsches Kunstprodukt erklärte, das, freilich nicht in Gegenwart des Grafen, bei meinem Onkel besprochen wurde."

Hierzu kam ergänzend folgender von André im Vorberichte (Cäcilia IV S. 212 f.) mitgeteilte Brief Zawrzels (25. Juli 1826):

„Es war im Jahr 1790 im August, als mich der Graf kommen ließ. Es war das erstemal nach dem Tode der Gräfin. Ein junger Mensch, der bei dem Grafen als Violoncellist stand und die Composition verstand, erzählte mir, daß der Graf für die Gräfin selbst ein Requiem componirt und schon weit gefördert habe und brachte mich in des Grafen Schreibkabinet das Requiem zu sehen. Ich sah es genau durch und fand, daß es bis zum Sanctus, sehr nett geschrieben, fertig war. Ich wurde aufmerksam auf die Bassethörner und sagte dem Grafen, Instrumente dieser Art könne man in Neustadt nicht bekommen. Seine Antwort war, wenn er das ganze Requiem fertig habe, so werde er die Bassethörner von Wien kommen lassen.

Ich kam im October nach Wien. Sie wissen selbst, daß in dem Zwischenraume Mozart die Zauberflöte und Titus schrieb, auf das ganze Requiem nicht mehr dachte und der Krönung Kaiser Leopolds, sowohl in Frankfurt als in Prag, beiwohnte, wo er eine kurze Zeit darauf krank wurde und starb. Da war eine große Verwirrung im Hause. Süßmayer, der Freund vom Hause war, wurde ersucht die Musik, welche auf einem Haufen

[1] Dies ist bekanntlich ein Irrtum Krüchtens.

lag, zu ordnen und da fand sich auch das Requiem. Süßmayer fragte, was das für ein Requiem sei, das noch nicht fertig sei. Madame Mozart erinnerte sich, daß ein Herr das Requiem bestellt, soviel als Mozart forderte, vorausbezahlt, von Zeit zu Zeit was fertig sei erhalten, und da er einigemal umsonst gekommen, lange Zeit weggeblieben sei. Nun können Sie errathen, warum sich der Herr Graf nach dem Tode Mozarts nicht gemeldet hat; dann wäre der Graf bekannt und könnte bei seinen Leuten nicht mehr als Compositeur des Requiem gelten."

Es läßt sich begreifen, wenn Weber, da er in diesen Angaben einige scheinbare Bestätigungen seiner Hypothese fand, daran festhielt und die im wesentlichen übereinstimmenden Überlieferungen Süßmayers, Stadlers und der Witwe Mozart, obgleich sie vor allem Anspruch auf Glaubwürdigkeit hatten, dagegen zurücksetzte, da durch sie seiner Ansicht das Fundament entzogen werden mußte. Er wurde darin bestärkt durch die neue Verwirrung, welche teils Mangel an Sachkenntnis, wie in den von Nissen geschriebenen Mitteilungen der Witwe, teils Mangel an Präzision, wie in der Darstellung Stadlers, teils Retizenzen aus Rücksichtnahme für andere, teils unklare Erinnerungen in den verschiedenen Berichten hervorriefen; und indem er ein scharfes Kreuzverhör anstellte, wobei er selbst es aber an Mißverständnissen und Übereilungen auch nicht fehlen ließ, gelang es ihm leicht, eine allgemeine Konfusion nachzuweisen, welche der Willkür seines eigenen Verfahrens eine scheinbare Berechtigung gab. Von Stadler nahm er den Nachweis, daß Mozart Motive von Händel entlehnt habe, gern an und benutzte dies als einen Beweis, daß die betreffenden Stücke des Requiems nur Studien Mozarts seien, welche nun ihren Platz neben den Brouillons erhielten; die nähere Kenntnis vom Grafen Walsegg verleitete ihn zu der Andeutung, Mozart habe es wohl absichtlich mit dem Requiem nicht so genau genommen, weil er gewußt habe und damit einverstanden gewesen sei, daß der Besteller es für sein Werk ausgeben werde. Weber scheint selbst nicht klar erkannt zu haben, daß er allmählich so auf einen ganz anderen Standpunkt gekommen war, und dazu mochte auch die Leidenschaftlichkeit beitragen, welche sich in diesen Streit mischte und ihm einen unerfreulichen Verlauf gab.

Die rücksichtslose Heftigkeit und Schärfe, mit welcher Weber das angriff, was er am Requiem für unecht hielt, mußte bei den Verehrern Mozarts, welche wußten oder glaubten, daß die getadelten Stellen echt waren, lebhafte Erwiderungen hervorrufen. Darüber durfte sich Weber nicht beklagen, allein Stadler und andere hatten sich

verleiten lassen, ihm das unwürdige Motiv neidischer Rivalität gegen Mozart unterzuschieben. Der Unwille, mit welchem er hiergegen protestierte, war berechtigt [1], allein er wirkte doch auch auf seine ganze Polemik ein [2], die sich nun mehr mit den Gegnern als mit der Sache zu tun machte; und als durch eine Indiskretion ein Privatbrief Beethovens an Stadler in Schlossers Biographie Beethovens (Prag 1827) als Faksimile mitgeteilt wurde, in welchem dieser sich sehr derb über Webers Ansichten ausspricht, vergaß sich Weber so weit, von einem Pasquill zu reden und ihm nun seinerseits das Motiv gekränkter Eitelkeit unterzuschieben (Cäcilia VIII S. 60 f.) [3]. So verlief diese Diskussion ohne eigentliche Entscheidung in ein unerquickliches Gezänk. Als im Jahre 1839 die Kunde laut ward, Mozarts vollständige Originalpartitur sei aufgefunden, glaubte Weber einen unverhofften Triumph zu feiern und die tatsächliche Bestätigung seiner Ansichten an den Tag treten zu sehen (Cäcilia XX S. 279 f.); ob er die vollständige Enttäuschung erfahren habe, daß diese Entdeckung seine Ansichten völlig widerlege — er starb im Jahre 1839 — ist mir nicht bekannt [4].

---

[1] Nicht zu rechtfertigen aber ist es, wenn Marx (Berl. Mus. Ztg. 1826 S. 270) deshalb Stadlers Schrift „jeder weiteren Erwähnung unwürdig" erklärt, und das Zeugnis über Faktisches, von welchem die endgültige Entscheidung abhängt, beiseite schiebt, weil der Zeuge sich nicht artig betragen hatte. [2] Auf Stadlers „Nachtrag zur Vertheidigung der Echtheit des Mozartschen Requiem" (Wien 1827 vgl. AMZ XXVIII 105 f. 729 f.) antwortete Weber (Cäcilia VI S. 133 f.) und gab fernere Erörterungen (eb. S. 193 f.) auf Veranlassung der Andréschen Partiturausgabe (vgl. Cäcilia VIII S. 55 f.). Die sämtlichen Verhandlungen wurden besonders abgedruckt als „Ergebnisse der bisherigen Forschungen über die Echtheit des Mozartschen Requiems" (Mainz 1826) und „Weitere Ergebnisse" (Mainz 1827). [3] Hiergegen tat auch Marx emphatisch Einsprache (Berl. Mus. Ztg. V S. 121 f.), worauf Weber eine „Nicht-Erwiederung" folgen ließ (Cäcilia VI S. 141 f.). [4] Hier mag wörtlich eingeschaltet werden, was als Erzählung Ben. Schacks, die er lange vor dem Weberschen Streit seinen Bekannten mitteilte, von einem seiner Freunde bekannt gemacht ist, der ihm auch Nissens Aufforderung, sein Zeugnis in der Angelegenheit abzulegen, gegen Ende 1825 überbracht hatte, wozu sich Schack indessen nicht entschließen konnte (AMZ XXIX 250 f.). „Mozart erhielt für die Composition des Requiem 50 Ducaten, die Hälfte davon vorausbezahlt. Da ihm keine Eile in der Arbeit anbefohlen war, so reiste er in der Zwischenzeit noch nach Frankfurt [Prag]. Den größten Teil seines Requiem schrieb er auf der Laimgrube im Trattnerschen Garten. Sobald er eine Nummer vollendet hatte, ließ er sie sogleich singen und spielte dazu die Instrumentation auf dem Pianoforte. Selbst an dem Vorabende seines Todes ließ er

Es wäre sehr mühselig und wenig unterhaltend, die unzähligen Mißverständnisse und Verdrehungen, die falschen Deutungen und willkürlichen Kombinationen, welche in dieser Diskussion einander von allen Seiten begegnen, im einzelnen aufzuweisen und zu beseitigen; es ist unnötig, da nunmehr der geschichtliche Tatbestand seinen wesentlichen Umständen nach sicher bekannt ist. Dagegen ist es nicht ohne Interesse, in der Kürze zu verfolgen, wie man, nachdem einmal Zweifel erhoben waren, sich berechtigt glaubte, über das, was überliefert war, hinwegzugehen und sich nach eigenem Gutdünken ein Bild von dem Sachverhalt zu machen, das als historisch gelten sollte.

Rochlitz teilte G. Weber mit (Cäcilia IV S. 287 f.), daß er bei der Anwesenheit der Witwe Mozart in Leipzig sich an den Verhandlungen über den Verkauf des Requiems — die nur nach einer irrigen Voraussetzung angenommen sind, die Veröffentlichung des Requiems kam erst später brieflich zur Sprache (S. 853 f.) — nicht beteiligt habe.

„Doch", fährt er fort, „brennend von Ehrfurcht und Liebe zu Mozart und allem, was von ihm ausgegangen, umlagerte ich Mad. Mozart, die Sängerin Lange (ihre Schwester) und den Komponisten Eberl, welche beide in ihrer Gesellschaft reisten, und forschte und fragte nach allem, was zu schätzen und woran Interesse zu finden ich damals fähig war; mithin auch nach der Entstehungsgeschichte des Requiem und was sich an sie knüpfte. Aus alle dem, was ich damals erfuhr und sogleich notirte, ohne irgend eine Absicht, außer es nicht zu vergessen; aus dem kurzen Briefe Süßmayers, etwas später, da durch den Druck der Partitur die Frage, welche Sie jetzt wiederholen, ernstlich zur Sprache kam; aus manchen Notizen, die ich nachher erhalten und aus der Gestalt des Werkes selbst — hab' ich mir folgende Vorstellung von der Sache gebildet, die ich freylich, da einigermaßen sie zu begründen, Bogen erforderte, nur, als meine, eines Einzelnen, Vorstellung hingeben kann.

Bis zum Sanctus ist das Werk ganz, wie es ist, von Mozart niedergeschrieben, und höchstens kann er in der Instrumentation, wo diese blos begleiten, oder sonst für sich nicht hervortreten und im angezeigten Gange fortgehen soll — kurz, wo sie sich für den Künstler von selbst versteht — einzelne Lücken, in bequemerer Zeit auszufüllen, gelassen haben. Zum Sanctus

sich die Partitur des Requiem noch zum Bette hinbringen und sang (es war 2 Uhr Nachmittags) selbst noch die Altstimme; Schack, der Hausfreund, sang, wie er es denn vorher immer pflegte, Sopran, Hofer, Mozarts Schwager, den Tenor, Gerl (später Bassist in Mannheim) den Baß. Sie waren bey den ersten Tacten des Lacrymosa, als Mozart heftig zu weinen anfing, die Partitur bey Seite legte und eilf Stunden später (um 1 Uhr Nachts, den 5ten December 1791) verschied."

fühlte er sich (nun schon krank) nicht gestimmt, als er in der Reihe der Sätze daran kam: er skizzierte es nur, legte sogar vielleicht es nur an, (etwa in den Singstimmen mit Baß,) und hätte wahrscheinlich es größer und weiter ausgebildet, wenn ihn der Tod nicht übereilt hätte[1]. Zum Osanna brauchte er blos die Singstimmen hingeworfen zu haben: das Andere ergab sich von selbst. Zum Benedictus und Agnus Dei fühlte er sich, selbst durch seine damalige Lage, geneigt und begeistert: er schrieb sie in allem Wesentlichen nieder — nicht nur die Singstimmen, sondern auch, wo sie von besonderer Wirkung seyn sollten, die Instrumente (z. B. den Eintritt der Posaunen im Benedictus, der an das erste »Requiem aeternam« erinnert; die Figur der Geigen im Agnus Dei); bei dem Übrigen konnte ein verständiger Musiker, wie Süßmayer, nicht fehlen, wenn er selbst, Mozart, es nicht hinschreiben wollte. An die folgenden Sätze: Libera etc. kam er nicht mehr, und so fehlen sie gänzlich. Bey der Rückkehr des Requiem etc. ist es gewöhnlich und vollkommen angemessen, mithin höchstwahrscheinlich auch in Mozarts Vorsatze gewesen, das erste Requiem, abgekürzt und mit beliebigen Änderungen im Außerwesentlichen, herüber zu nehmen; so daß, wenn die auf jene Art abgeänderte Einleitung nicht von ihm, doch so ist, wie er sie würde geschrieben, wie er vielleicht auch mit Süßmayer, seinem Hausfreunde und treuen Aushelfer, sie mag besprochen haben. Daß er noch einen großen Schlußsatz, (Libera etc.) wahrscheinlich aus Hauptideen mehrerer der ersten Sätze neu gewebt, (wie die Textworte) würde geschrieben und keineswegs die Fuge wiederholet haben: davon bin ich überzeugt.

Hieraus gehet nun, in Hinsicht auf Ihre Frage, so weit ich urtheilen kann, Folgendes hervor:

1. Die fehlenden Stücke und allenfalls das Sanctus abgerechnet, besitzen wir in allem, was nur einigermaßen wesentlich zu nennen ist, das Requiem, wie es Mozart theils vollendet, theils gewollt hat;

---

[1] Hierüber sagt Rochlitz (AMZ XXV 687 f.): „Es ist bekannt, daß Mozart vor der gänzlichen Vollendung seines Werkes der Tod abrief, daß darum einige Sätze vor der Rückkehr des Requiem ganz fehlen, andere, wie Sanctus, Pleni sunt coeli nur im ersten Entwurf angedeutet von ihm hinterlassen und dann von Süßmayer, damals seinem Hausgenossen und Gesellschafter, nach diesen Andeutungen ausgeführt wurden; der denn auch den Schluß des Ganzen durch Wiederholung und geringe Abänderung der zwei ersten Sätze hinzusetzte. Süßmayers Arbeit ist nicht zu tadeln: aber man kann unbedenklich behaupten, Mozart hätte jene Andeutungen noch ganz anders und viel weiter ausgeführt. Bedürfte dieses eben erst noch eines Beweises von außen her, so würde dazu dienen die bis dahin vollkommen durchgeführte Symmetrie aller Theile des Werkes gegen einander, die aber hier nicht mehr befriedigend gefunden wird; es würde dazu dienen besonders das Sanctus und Pleni sunt coeli, die zwar gut, aber — eben sie! — die schwächsten Sätze des Werkes sind, und bei denen, daß sie Mozart weiter und großartiger ausführen wollen, selbst aus dem köstlichen, lang gehaltenen, milden Benedictus einleuchtet, das ihnen je als Gegensatz zugegeben war."

2. Süßmayer, da er ein routinirter Musiker, seit Jahren um Mozart und die Nebendinge (Aussetzung von ihm angedeuteter Instrumentationen u. dgl.) unter seinen Augen zu vollenden gewohnt war — wie er denn erst kurz vorher zu diesem Geschäft auch bey der Clemenza di Tito benutzt worden war — hat bedeutende Fehlgriffe gar nicht machen können, und im Grunde eine leichte Arbeit gehabt."

André, welchem von der Witwe Mozart der Originalentwurf Mozarts zum Dies irae bis einschließlich Confutatis, die Partitur mit Angabe des von Mozart und Süßmayer Herrührenden und nähere Aufschlüsse darüber schon im Nov. 1800 mitgeteilt waren, hatte sich die Ansicht gebildet, daß Mozart dieses Requiem vor dem Jahre 1784 angefangen habe und nicht vollenden wollte (Cäcilia IV S. 287). Sie gründete sich darauf, daß das Requiem in Mozarts thematischem Verzeichnis fehle, und auf die Analogie der großen, ebenfalls unvollendet gebliebenen Messe in C-Moll. Die letztere kann nichts beweisen, auch der erste Umstand wäre nur stringent, wenn Mozart seine Werke regelmäßig beim Beginn eingetragen hätte, was aber bei den größeren Werken gewöhnlich nicht der Fall ist; also es ist ganz erklärlich, daß das Requiem nicht eingetragen ist, wenn er vor der Vollendung starb.

Nachdem André durch Zawrzel im Jahre 1826 über die Bestellung des Grafen Walsegg näher unterrichtet worden war, modifizierte er seine Ansicht dahin, daß er annahm, Mozart habe zur kürzeren Erledigung des übernommenen Auftrags den Entwurf einer schon früher angefangenen Komposition hervorgesucht und benutzt. Diese ältere Arbeit reichte nach Andrés fester Überzeugung bis zum Eintritt des Tenorsolos Mors stupebit im Tuba mirum, von wo an er erst „jene Zauberklänge zu erkennen glaubte, welche Mozarts neuere Werke charakterisieren". Auch Domine Jesu und Hostias hielt er, wenn sie überhaupt von Mozart herrührten, für ältere Arbeiten, welche erst nach seinem Tode zur Vervollständigung des Requiem herbeigezogen wären (Vorber. zur Partitur. Cäcilia VI S. 211 f.).

Noch anders hatte Zelter sich die Sache zurechtgelegt, der sehr ungehalten über Webers Kritik an Göthe schrieb (19. Aug. 1827, Briefw. III 505 f.):

„So lautet der Webersche Humor. Nun ist man doch auch von Jugend an in der Welt gewesen; Mozart ist zwey Jahre vor mir geboren und wir erinnern uns der Umstände seines Ablebens nur zu wohl. Mozart, sag ich, dem bey sicherer Schule das Produciren so von Handen ging, daß ihm zu

hundert Dingen Zeit blieb, die er mit Weibern u. dgl. hinter sich bringt, hatte eben dadurch seiner guten Natur zu nahe gethan. So kommt er auch zu einer Gattin, zu Kindern, und in die äußerste Noth, worin sich seine bürgerliche Existenz verliert. Auf dem Siechbette, häuslich gedrückt, gequält, verrufen, ohne hülfreiche Freunde, fehlt endlich das Nöthigste. Ein Biedermann bestellt eine beliebige Arbeit um auf feinste Art Geld herzugeben. Ein Opernbuch ist nicht gleich vorhanden und Mozart sagt: So will ich ein Requiem machen, das Sie zu meinen Exequien brauchen mögen. Die Schwäche nimmt zu, geistliche Vorsorge nähert sich, und in ernster, einsamer Selbstbeschauung entwickeln sich gewisse Anfänge einzelner Theile des Requiem (wie Du sie einst Deinem Gretchen so wahr beygegeben hast) dies irae — tuba mirum — rex tremendae — confutatis — lacrimosa — und grade diese Stücke sind es, welche die tiefste Zerknirschung eines religiösen Gemüths und zugleich von einer Seite die letzten Reste einer großen Schule und von der anderen Seite den leidenschaftlichen Sinn eines Theater-Componisten offenbaren. Der Stil ist also vermischt, ungleich, ja brüchig, und so entsteht die Verwirrung, worin sich die heutige Kritik so sehr gefällt. So lautete damals die Tradition, aber kein Biedermann wollte es laut wiederholen.

Nach Mozarts Tode tritt der gute Süßmayer als treuer Freund heran, setzt das Requiem zusammen, ergänzt das Fehlende und die nothleidende Familie erhält dadurch einen Zuschuß ihre Blöße zu decken. Das Werk wird verkauft, gedruckt, und Süßmayer erklärt sich so gut er kann über seinen Antheil am Werke, und geht seinem Freunde bald in die Ewigkeit nach.“

G. L. P. Sievers kommt in einer kleinen Schrift[1], welche in komischer Weise die Widersprüche und Ungenauigkeiten der verschiedenen Angaben kritisiert, um sie mit nicht minder argen Versehen und konfusen Erinnerungen zu versetzen, indem er als Tatsache annimmt, daß Mozart 1792, und nicht 1791, gestorben sei, zu folgender Annahme.

Mozart, von einem Boten des Grafen Walsegg beauftragt, ein Requiem für diesen zu schreiben, aber dasselbe nie herauszugeben, besonders aber nie bekannt werden zu lassen, ein solches für ihn komponiert zu haben, richtet die Bestellung aus und läßt dem Grafen die vollendete Partitur einhändigen, ohne eine vollständige Abschrift von derselben zu nehmen. Mozart stirbt, die Erben finden unter seinen Papieren die Entwürfe zu jenen drei Hauptsätzen, welche in Mozarts

1 G. L. P. Sievers, Mozart und Süßmaier, ein neues Plagiat dem erstern zur Last gelegt und eine neue Vermuthung die Entstehung des Requiems betreffend. Mainz 1829. 8.

eigener Handschrift vorhanden sein sollen, und Süßmayer erhält den Auftrag, das Ganze zu beendigen. Hatte dieser einen, wenn auch nur mittelbaren Anteil an der ursprünglichen Komposition genommen, so konnte ihm das, was er später hinzufügte, um so leichter im Gedächtnis geblieben sein; wenn man nicht annehmen wollte, der Graf habe allmählich die einzelnen Stücke, wie sie vollendet wurden, erhalten und, nachdem Mozart gestorben, ohne die letzten Sätze zu schreiben, diese etwa aus einem anderen Requiem dazu geschrieben.

Ulibicheff, der an diesem kuriosen Buch Gefallen gefunden hat, adoptiert diese Vermutung im wesentlichen und appretiert sie nur etwas feiner (I S. 306 f.). Nach seiner Meinung bestellt Graf Walsegg das Requiem bei Mozart durch Leutgeb, weil er gewichtige Gründe hat, inkognito zu bleiben, die uns weiter nichts angehen; er macht die Bedingung, es nicht ohne seine Erlaubnis zu verkaufen, nicht es geheim zu halten, sonst würde Mozart nicht davon gesprochen haben. Nach der Rückkehr aus Prag bis zu seiner Krankheit arbeitete Mozart alles bis zum Sanctus in seinen gewöhnlichen Partiturentwürfen aus und ließ diese gleich durch Süßmayer in seiner Gegenwart kopieren und fertig instrumentieren, wie er es beim Titus gemacht hatte. Während er bettlägerig war, entwarf er Skizzen vom Sanctus, Benedictus und Agnus Dei, welche Süßmayer nach seinem Tode ausführte, und so konnte wenige Tage darauf das vollendete Requiem dem Grafen überantwortet werden. Für die Witwe schrieb Süßmayer die Partitur noch einmal auf, wenn er nicht ohne Mozarts Wissen schon eine Abschrift davon genommen hatte, welche sie zu verkaufen wünschte. Allein während sie das Requiem mit dem mystischen Dunst der romantischen Bestellung umgab und dasselbe für Mozarts Werk ausgab, um es vorteilhafter zu verkaufen, wollte Süßmayer Ruhm gewinnen und legte sich den größten Teil der Arbeit bei.

Als die reine Wahrheit berichtet endlich Lyser (Mozart-Album S. 49):

„Der Besteller des Requiem hieß Leutgeb und war Verwalter beim Grafen Waldsee: die Stammburg dieser Familie existirt noch, sie liegt nahe an der Donau und man kommt mit dem Dampfschiff hart an derselben vorüber, wenn man von Wien nach Linz fährt. Graf Waldsee besaß eine Wohnung dicht bei Wien. Mozart war sehr gut mit ihm bekannt und auch mit Leutgeb, wie wir aus seinem Catalog ersehen. Der Graf war ein großer Musikliebhaber, dabei reich und hatte es gern, wenn er auch für einen Kenner gehalten wurde. Im Spätsommer 1791 starb die Gräfin zu

Stuppach; dieser Trauerfall war die Veranlassung, daß das Requiem bei Mozart bestellt wurde, und zwar ausdrücklich für die Exequien der Verstorbenen, so daß das Werk Eigenthum des Grafen bleiben sollte. Den Namen des Bestellers zu verschweigen wurde weder von Mozart noch von seiner Familie verlangt, sowie auch nicht verlangt wurde, daß Mozart ein Geheimnis daraus mache, daß er das Requiem componire — wodurch denn die lügenhafte Angabe widerlegt ist, als habe Graf Waldsee das Requiem für seine eigene Composition ausgeben wollen. — Das Requiem war, wie sich Jeder auf der k. k. Bibliothek in Wien mit eigenen Augen überzeugen kann, von Mozarts eigener Hand bis auf vier Nummern in der Partitur vollendet, und zwar mit einer Sorgfalt und Genauigkeit in allen Theilen, die noch nach 34 Jahren einen Beethoven, Weigl, Salieri und Stadler aufs Neue mit tiefer Bewegung erfüllte. Als das Werk bis soweit in der Partitur vollendet war, wurde Mozart bettlägerig. — So lange er seine Hände noch gebrauchen konnte, schrieb er selber seine Gedanken nieder, später dictirte er seinem Schüler Süßmayer seine Gedanken in die Feder, gab ihm die genauesten Anweisungen, wie er die Instrumentirung machen sollte und ließ unter seinen Augen gleich Alles ins Reine schreiben. So gedieh das Werk bis zur Schlußnummer, und da diese nichts anderes ist als die Wiederholung des Anfangs, so ist es begreiflich, daß schon vier Tage nach Mozarts Tode eine Reinschrift der Partitur von Süßmayers Hand an Leutgeb übergeben werden konnte, sowie daß in den letzten Tagen des Spätherbstes 1791 (d. i. vor dem 22. Dez.) die erste Aufführung des Requiem in Wiener-Neustadt im Hause des Arztes Obermeyer probirt werden konnte."

So glaubt man Geschichte zu schreiben[1].

[1] In neuerer Zeit ist die Kontroverse wieder aufgenommen worden von Dr. G. Pressel in dem Aufsatze: „Die aufgefundene Original-Handschrift der Nummern VIII und IX des Mozartschen Requiems", Zeitschr. „Der Klavierlehrer" Jahrg. IV (1881) Nr. 18—22; der Hauptsache nach wiederholt von Engl, welcher in der Festschrift zur Mozart-Centenarfeier S. 73f. die ganze Frage nochmals bespricht und Pressel beistimmt. Pressel fand bei André ein vollständiges, auch ganz instrumentiertes Manuskript der beiden genannten Nummern (Domine Jesu und Hostias), welches er selbst sich nicht getraute unmittelbar auf Mozarts Hand zurückzuführen, welches aber nach seiner Beschreibung den Charakter eines Konzepts trägt und in Einzelheiten der Stimmführung usw. bemerkenswerte Abweichungen zeigt, die nach seiner Annahme nur von Mozart selbst herrühren können; daraus zog er den kühnen Schluß, daß noch ein zweites vollständiges Originalkonzept des Requiems existiert habe, welches auch Süßmayer benutzt habe, so daß das Werk noch in viel weiterem Umfange, wie gewöhnlich angenommen wird, von Mozart herrühre. Der Aufsatz enthält im einzelnen manches Beachtenswerte, geht aber in der Verurteilung Süßmayers und in dem Urteil über die Revision in der neuen Ausgabe weit über das Ziel. Das Resultat hat mich nicht überzeugen können, da es (selbst wenn man von Süßmayer absehen wollte) mit den glaubwürdigen Mitteilungen der Witwe und Stadlers sich nicht vereinigen läßt und eine Arbeitsweise Mozarts voraussetzt, von der wir sonst kein Beispiel kennen. [D.] Über die neueren Forschungen s. o. S. 850. [A.]

XIV.

Mozarts Wohnungen in Wien[1].

[H. A.].

Als Mozart sein ihm noch von Erzbischof Hieronymus angewiesenes Quartier im deutschen Ordenshause in der Singerstraße Nr. 856 (heute Nr. 7) verlassen hatte, zog er Anfang 1781 zu Frau Weber, die in dem Haus „zum Auge Gottes" am Peter (heute Nr. 11) wohnte, und dann auf den Wunsch des Vaters Anfang September in das Haus Nr. 1175 (heute Nr. 8) am Graben, wo er bis zu seiner Hochzeit blieb. Die erste Wohnung des Ehepaares (Aug. 1782) war im zweiten Stock des Grünwaldschen (später Großhauptschen) Hauses „zum roten Säbel", Hohe Brücke 387 (heute in der verlängerten Wipplinger Straße Nr. 25), es war dasselbe Haus, worin er schon 1768 mit seinen Eltern gewohnt hatte[2]. Schon im Dezember 1782 zogen sie in den dritten Stock des kleinen Herbersteinschen Hauses zum Baron von Wetzlar um, Hohe Brücke 412 (heute 17). Diese Wohnung vertauschten sie schon nach drei Monaten mit einem „schlechten Logis auf dem Kohlmarkt", das sich nicht näher bestimmen läßt, und dann, noch im Frühjahr 1783, mit einer Wohnung im Burgschen Hause auf dem Judenplatz 244 (3) im ersten Stock, wo ihnen auch ihr erstes Kind geboren wurde[3]. Dann folgt eine Wohnung am Graben Nr. 591 (heute 29 und Goldschmiedgasse 9), die wir nur aus der Geburtsurkunde des Sohnes Carl (21. Sept. 1784) kennen[4]. Michaelis 1784 finden wir die Familie im ersten Stock des Camesinaschen Hauses in der großen Schulerstraße Nr. 846 (später 903 und 853, heute Schulerstraße 8 und Domgasse 5)[5]; die Miete betrug hier 460 fl.[6]. Vielleicht war ihnen dies zu teuer; im Frühjahr 1787 zogen sie auf die Landstraße (Hauptstraße 224, jetzt Hühnergasse 17) in eine Gartenwohnung gegenüber der Augustinerkirche; der streng auf Bezahlung drängende Hauswirt brachte Mozart damals in große Geldverlegenheit[7]. Schon Ende 1787 treffen wir die Familie in einer neuen Wohnung, im Haus unter den Tuchlauben 281 (heute nicht mehr vorhanden[8]). Am 17. Juni 1788 bezog sie eine neue

---

[1] Vgl. Wurzbach S. 143 ff. [2] B II 183. Vgl. I 118. [3] B II 225. [4] Blümml MM I 3, 4. [5] Blümml S. 4. [6] Mitteilung Alb. Camesinas an Jahn (II[4] 847). [7] B II 285. [8] Blümml S. 5.

Wohnung, in der Währinger Gasse Nr. 135 „zu den drei Sternen" (heute Währinger Straße 28), die wiederum einen ländlichen Charakter trug[1]. Das vorletzte Kind Anna wurde wieder in der Stadt geboren, am Judenplatz 245 (heute 4)[2]. Mozarts letzte Wohnung, seit Michaelis 1790, befand sich im ersten Stock des klein Kaisersteinschen Hauses Rauhensteingasse 970 (jetzt 8)[3].

XV.

Mozarts Porträts.

[H. A.]

Das Thema „Mozart im Bilde" ist in neuerer Zeit wieder besonders häufig behandelt worden. Es hat sich dabei herausgestellt, daß die ältere Überlieferung dringend der Kritik bedarf, insofern eine ganze Anzahl sogar berühmter Mozartbilder sich als unecht, ja gefälscht oder mindestens als zweifelhaft erwiesen hat[4]. Ich stelle zunächst die sicher echten Bildnisse in chronologischer Folge zusammen.

Das früheste Bild Mozarts ist ein in Öl gemaltes Kniestück in Lebensgröße, jetzt im Salzburger Mozarteum, und stammt aus dem Ende des Jahres 1762. Der Knabe trägt das lilafarbene Staatskleid des Erzherzogs Maximilian mit goldenen Treffen, den Hut unter dem Arm, den Degen an der Seite, die linke Hand in der Weste, die rechte in die Seite gestemmt. Der Maler ist unbekannt[5].

In Paris malte L. C. de Carmontelle im November 1763 ein Aquarell der ganzen Familie. Das Bild wurde, offenbar unter Anleitung von Delafosse, von Christian von Mechel auf einem Klein-Folio-Blatt gestochen, mit Delafosses Namen signiert und mit folgender

---

[1] B II 286. [2] Blümml S. 6. [3] Vgl. Al. Fuchs in Gräffers Kl. Wiener Memoiren I 224 f. Frankl, Illustr. Familienbuch des Wiener Lloyd 1852, II 117 f. und Mozarts Sterbehaus, Wien 1856. [4] Vgl. Nissen, Anhang S. 179 ff. Al. Fuchs, Wien. Mus. Ztg. 1845, S. 584 f., erweitert von R. Hirsch, Mozarts Schauspieldirektor 1859, S. 86 ff. Ferner Wurzbach S. 180 ff. J. Ev. Engl, Mozart im Bilde. Salzburg 1887. Schiedermair, Briefe V 1914. Diese Darstellungen bringen Beglaubigtes und Unbeglaubigtes nebeneinander. Die neuere Kritik setzt ein mit E. Vogel, JP V 13 ff. und namentlich mit Schurig II 353 ff. und L. Mozarts Reiseaufzeichnungen S. 82 ff., der sich um die Feststellung der Echtheitsfrage große Verdienste erworben hat. Vgl. auch R. Genée MBM April 1897, H. 4, S. 12. D. Scheurleer, Portretten van Mozart, Haag 1909. [5] Vgl. I 41 (mit Reproduktion). B IV 192. Abbildungen Schurig I Tafel 3. B V 4.

Unterschrift versehen: Leopold Mozart, Père de Marianne Mozart, Virtuose âgée de onze ans, et de J. G. Wolfgang, Compositeur et Maître de Musique âgé de sept ans. In einer Säulenhalle sitzt Wolfgang am Klavier, hinter ihm, an seinen Sessel gelehnt, steht der Vater mit der Geige, auf der andern Seite des Flügels Marianne, aus einem Notenblatte singend[1].

In großer Gesellschaft treffen wir Mozart auf dem Ölbild des Malers Mich. Barthélemy Ollivier, das eine Teestunde beim Prinzen Conti im Pariser Temple darstellt. Auf der linken Seite sitzt Wolfgang am Klavier, im apfelgrünen Frack; hinter ihm steht der Sänger Jélyotte mit der Gitarre, unmittelbar hinter Mozart der Chev. de la Laurency, neben ihm sitzt der Fürst von Beauvau, in ein Notenheft vertieft. Der Hausherr selbst spricht, dem Beschauer den Rücken zuwendend, mit Herrn v. Trudaine. Daran schließt sich, auf drei größere Tischgruppen verteilt, die übrige Teegesellschaft, Herren und Damen, darunter die vornehmsten Namen der Pariser Gesellschaft, ein glänzendes Bild aus der damaligen Adelskultur. Wann das Bild entstanden ist, 1763 oder bei der Rückkehr im Sommer 1766, ist nicht sicher zu entscheiden[2].

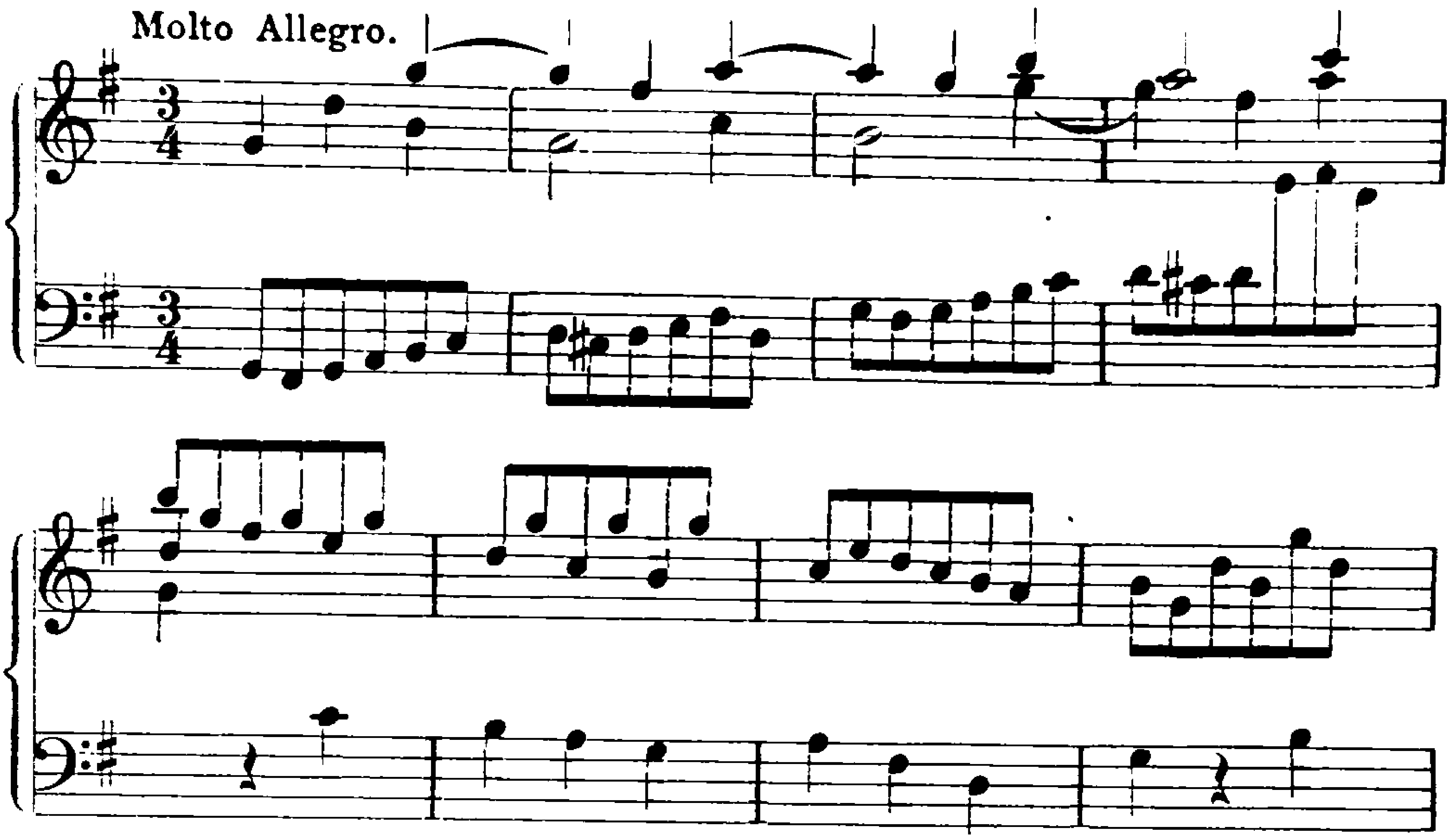
Eine kleine Elfenbeinminiatur, Wolfgang und Marianne darstellend, jetzt im Besitze von Frau El. Tomaselli in Salzburg, scheint ebenfalls aus dieser Zeit (vielleicht von Eus. Joh. Alphen) zu stammen[3].

Auf der ersten italienischen Reise wurde Wolfgang am 6. und 7. Jan. 1770 im Auftrag P. Luggiatis von Cignaroli in Verona in Öl gemalt. Er sitzt auf einem geschnitzten Lehnstuhl am Klavier, in rotem Staatskleid, weißer mit Gold gestickter Weste und mit einem Brillantring an der Rechten. Das geistvolle Knabengesicht ist dem Beschauer zugewandt. Auf dem Klavier steht oberhalb der Tastatur der Name des Erbauers Joannis Celestini Veneti MDLXXXIII. Das

---

[1] Mechel wird von L. Mozart erwähnt B IV 232. Leopold ließ eine Anzahl von Abzügen von dem Stich machen, vgl. B IV 244. Auch Marianne hat ihn wohl in ihrem Briefe an Breitkopf vom 24. Nov. 1799 im Auge (Notteb. S. 137). Hans Meyers bekannter Stich von 1883 geht auf Delafosse zurück. Original im Museum von Chantilly. Abb. Schurig I T. 5. B V 7. [2] Abbildung bei Schurig I 116/117, der sich für 1766 als Entstehungsjahr entscheidet (mit ausführlicher Beschreibung). Ferner B V 8. Jetzt im Louvre in Paris. [3] Über Alphen B I 34, III 156.

aufgeschlagene Notenbuch enthält 35 Takte eines Klavierstücks mit dem Beginn:



Es scheint ein Lieblingsstück der Veroneser gewesen zu sein. Unten auf dem geschnitzten Rahmen stehen die Worte: Amadeo Wolfgango Mozarto Salisburgensi | puero duodenni | in arte musica laudem omnem fidemque praetergresso eoque nomine | Gallorum Anglorumque regi caro | Petrus Lujatus hospiti suavissimo | effigiem in domestico odeo pingi curavit anno MDCCLXX. Es ist das gelungenste Bildnis aus Mozarts Knabenzeit[1].

Ein Miniaturaquarell auf Elfenbein aus dem Nachlasse Mariannes, jetzt im Mozarteum, soll nach der Überlieferung 1773 in Italien, vielleicht in Mailand, entstanden sein[2]. Aus der darauffolgenden Salzburger Zeit mag das Ölbild Mozarts mit dem Diamantring stammen, den Mozart am 3. Oktober 1762 von der Kaiserin bekommen hatte[3].

Wichtiger ist das Ölbild, das im Sommer 1777 zu Bologna von einem unbekannten Maler gemalt wurde und jetzt nur noch in

[1] Vgl. B III 8f. Welches Glied der Malerfamilie Cignaroli gemeint ist, bleibt unklar, vgl. G. Frizzoni, La famiglia dei Pittori Cignaroli in arte e storia, 1903. Das Bild wurde 1856 im Hause der Veroneser Società filarmonica wieder aufgefunden. Jetzige Besitzerin ist Frau Therese Kammerlacher in Wien. Abb. Schurig T. 10. B V 12. [2] Im Salzburger Mozartmuseum. Schurig, Reiseaufz. S. 86. Abb. ders. II, neue Ausgabe, T. 14. B V 16. [3] Der Ring B V 60. Jetziger Besitzer des Bildes: Familie Helmreich von Brunfeld, Salzburg. Abb. Scheurleer, Portetten van Mozart T. 9. Schurig II N. A. T. 15.

einer für Padre Martini angefertigten Kopie erhalten ist. L. Mozart versicherte diesem bei der Übersendung, daß es ihm „ganz und gar ähnlich" sehe. Mozart steht im braunen Rock, mit dem neu gewonnenen Orden vom goldenen Sporn um den Hals, an einem Klavier. Auch im Ausdruck ist er ganz Cavaliere, ernsthaft und gesetzt, wie auf keinem andern Bilde. Oben am Rande steht in weißer Schrift: CAV. AMADEO WOLFGANGO MOZART ACCAD. FILARMON. DI BOLOG. E. DI VERONA, auf der Rückseite: Joannes Crisostomus Wolfgangus | Amadeus Mozart | Salisburgensis Teuto auratae militiae | Eques | Bononiensis Veronensisque | Accademicus | Natus 27 Januarii 1756 | Aetatis suae 21[1].

Im November 1777 schenkte Mozart sein Bild, eine Miniatur auf Elfenbein, dem „Bäsle", die ihm zuvor das ihre geschenkt hatte. Er trägt auf dem Brustbild einen hellroten Frack mit Goldtressen. Der Maler ist unbekannt[2].

Ehe Wolfgang Anfang November 1780 nach München ging, war er für ein Familienbild gemalt worden, das die ganze Familie Mozart — sogar die verstorbene Mutter kam wenigstens im Wandbild darauf — darstellte und während des Winters von dem Maler Joh. Nep. della Croce vollendet wurde. Die beiden Geschwister sitzen vierhändig spielend am Flügel, Wolfgang im roten Rock und weißer Weste, Marianne in einem dunkelrosaroten Kleid mit Spitzengarnitur. Der Vater lehnt in schwarzem Rock und weißer Weste hinter dem Flügel, auf den er mit der linken Hand die Geige aufstützt; die Rechte liegt mit dem Bogen auf dem Klavier. Der Ausdruck des wohl getroffenen Wolfgang ist ernst und versonnen[3].

Im Jahre 1782 malte Josef Lange, der Schauspieler, seinen Schwager in Öl, führte jedoch nur den Kopf aus. Seine Absicht war, den Ausdruck des am Klavier phantasierenden Künstlers wiederzugeben. Als Kunstwerk ohne großen Wert, ist das Bild doch nicht ohne Lebenstreue, was auch Carl Mozart bezeugt[4]. Wolfgang ließ darnach 1783 eine Miniatur anfertigen und sandte sie zusammen mit

[1] Vgl. B III 193, 274, 307. I 60. Die Kopie besitzt das Liceo musicale in Bologna. Abb. Schurig I T. 19. B V 19. [2] B III 355. Jetzige Besitzerin Frau Justizrat Vogl in Regensburg. [3] Vgl. B II 11, 24. IV 146, 175. Das Original befindet sich im Mozartmuseum in Salzburg. Abb. Schurig I T. 25. II T. 26. B V 25. [4] Original ebendaselbst. Abb. Schurig II T. 28. B V 26.

einer ebensolchen von Konstanze an den Vater in Salzburg. Beide Bilder sind uns nur in lithographischen Nachbildungen erhalten[1]. Im nämlichen Jahre entstand wohl, ebenfalls in Salzburg, ein weiteres Familienbild, offenbar im Anschluß an das von della Croce, in Silhouettenform von Breitkopf. Wiederum sitzen die Geschwister am Flügel und hängt das Bild der Mutter an der Wand, hinter ihnen sitzen Leopold und Konstanze mit dem kleinen Raimund, der allerdings damals erst einige Wochen alt sein konnte und in Wien zurückgelassen bald darauf fern von seinen Eltern starb[2].

Aus dem Jahre 1786 sind zwei Stiche erhalten. Der eine, von G. A. Sasso nach einer Zeichnung von G. B. Bosio angefertigt, stellt Mozart am Klavier sitzend und spielend dar, auf dem Klavier befinden sich Notenrollen, ein Tintenfaß und die Partitur des Figaro. Dem stark manierierten Bilde liegt höchstwahrscheinlich eine Zeichnung nach dem Leben zugrunde[3]. Der andere Stich von Prof. E. Thelott nach einer verschollenen Zeichnung enthält auf einer Notenrolle gleichfalls das Wort „Figaro“[4].

Die wichtigste und verbreitetste bildliche Darstellung Mozarts ist das Relief von Leonard Posch (1749—1831) aus dem Jahre 1788. Es wurde nach den neuesten Forschungen[5] von Posch selbst in rötlichem Wachs auf schwarzem Grunde ausgeführt und dann, ungewiß ob von ihm selbst oder von anderer Hand, in Gips nachgebildet. Der Meister ist hier, leicht idealisierend, im Profil nach rechts dargestellt, Hals und Brustansatz sind unbekleidet, das Haar ist in herabfallende Locken aufgelöst[6]. Bald darauf, 1788 oder 1789, goß Posch dasselbe Relief auch in Bronze, wobei er jedoch die Tracht der Zeit mit Haarzopf und Rock hinzufügte[7]. Von diesem Medaillon sind später zahlreiche Nach- und Umbildungen in Umlauf gekommen. Von Posch selbst oder aus seiner Werkstatt stammt das bekannte Buchsbaum-

[1] B II 219, wo Mozart selbst sie beide als gut bezeichnet. Abbildung der Lithographie Schurig II T. 30. [2] Original im Besitze des Inselverlages in Leipzig. Über den Sohn Raimund s. o. S. 39. Abb. bei Schurig II T. 29. [3] Abb. bei Schurig II T. 34. B V 29. [4] Abb. bei Schurig N. A. II T. 30. [5] Rud. Lewicki ZfM II 178ff. [6] Original im Mozartmuseum zu Salzburg. 1820 schenkte es Posch mit einer Widmung Wolfgang Mozart. Abb. von Schurig im Novemberheft 1919 von Velhagen und Klasings Monatsheften. Eine Gipskopie im Besitz von Frl. Hildegard Lehnert in Berlin. Abb. Schurig II T. 40. [7] Im Besitz der Staatl. Münzen- und Medaillensammlung zu Wien. Abb. bei Schurig, N. A. II T. 33.

relief[1] sowie die aus einer Mischung von Wachs und Gips hergestellte, in Stahl gefaßte Nachbildung auf Konstanzes Gürtelschnalle, wohl ein Geschenk Mozarts an seine Frau[2], ferner der Stich von J. G. Mansfeld (nach Nissen 1789 entstanden), der noch mehrere Instrumente, ein Notenblatt „An Chloe" und ein Klavier mit der Inschrift Dignum laude virum musa vetat mori. Horat. hinzufügt[3], sowie das Tilgnersche Pastellbild[4]. Weitere Absenker sind die Stiche von A. Kohl (1793), J. Chapman (1817)[5], Joh. Neid (Wien) und mehreren anonymen Meistern[6].

Das letzte Bildnis Mozarts ist die Silberstiftzeichnung von Dora Stock, die während Mozarts Anwesenheit in Dresden vom 12. bis 18. April 1789 in Körners Hause zu Dresden entstand[7].

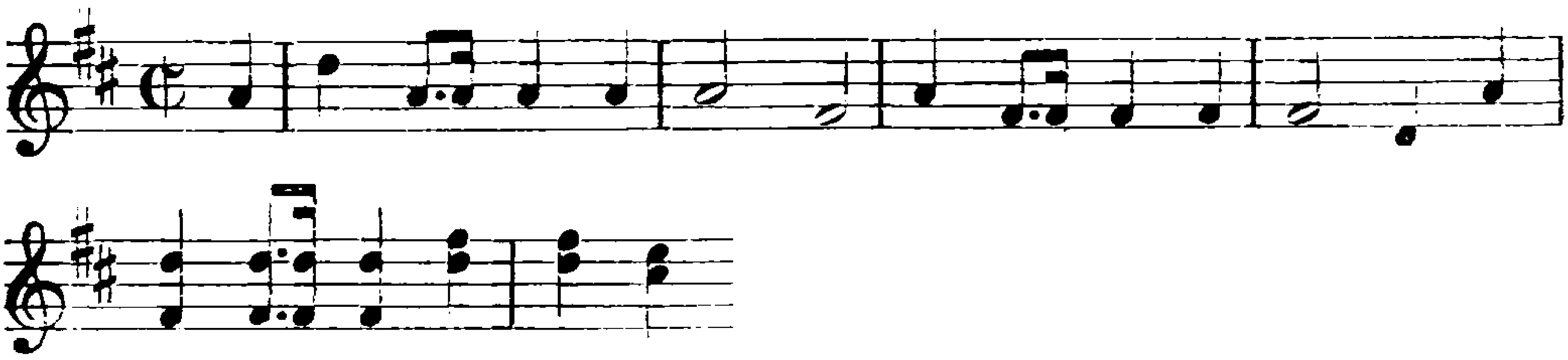
Von den zweifelhaften Bildern ist zunächst die angeblich von Franz Nikolaus Streicher angefertigte aquarellierte Bleistiftzeichnung des etwa siebenjährigen Knaben zu nennen. Ist es wirklich echt, so ist es das erste jener idealisierenden Mozartbilder, bei denen der Maler die Lebenstreue mehr oder minder stark hinter die eigene Vorstellung von einem Wunderkinde zurücktreten ließ[8]. Angeblich aus der Zeit des Londoner Aufenthaltes 1764/65 stammt das Ölbild des Malers Zoffany (Joh. Zaufelly), den Leopold in seinen Reiseaufzeichnungen anführt, während die Briefe nichts von einem Gemälde wissen. Der Knabe in rotbraunem Rock und rötlich gelber Weste trägt in der Hand ein Nachtigallennest. Während die blauen Augen und der Mund zu den übrigen Jugendbildern passen, fällt die ungewöhnlich breite Stirnpartie, überhaupt der ganze große Kopf auf. Er ist wohl für den älteren Mozart bezeugt[9], tritt aber auf den früheren Bildern noch nicht so hervor[10].

---

[1] Mozartmuseum Salzburg. Abb. bei Schurig II T. 33. B V 32. [2] Besitzerin Frau Al. von Keudell, Hohenlübbichow i. d. Mark. Abb. Schurig N. A. II T. 34. [3] Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. [4] Besitzerin Frau v. Chavanne in Wien. Die Inschrift „W. 𝄞 M. 1786" ist gefälscht. Abb. bei Scheurleer T. 22. Schurig N. A. T. 35. [5] Abb. B V 33. 34. [6] B V 35. L. Schmidt, Mozart (1912) Titelbild. [7] S. o. S. 625 und das Titelbild dieses Werkes. Das Original befindet sich jetzt im Besitze der Musikbibliothek C. F. Peters in Leipzig. [8] Das Original ist verschollen. Abb. bei Schurig II T. 44, B V 6. [9] S. o. S. 34. [10] Vielleicht ist es ohne Wissen der Mozarts von einem Liebhaber gemalt worden. Besitzer: Mr. Percy Moore Turner in London. Abb. Schurig I T. 6. B V 9.

Ist bei diesen beiden Bildern die Echtheit nur mehr oder minder zweifelhaft, so handelt es sich bei den beiden angeblich 1766 in Holland gemalten sicher um unechte, ja sogar um gefälschte, wie bei dem Mozart von Greuze, der weder mit dem wirklichen Mozart noch mit J. B. Greuze etwas zu tun hat, sondern das Werk eines allerdings recht begabten Fälschers ist[1]. Das zweite Bild soll in Holland im Frühjahr 1766 von Dominicus van Smissen gemalt sein und trägt auch dessen Signatur. Aber dieser Maler ist schon 1760 gestorben; das Bild hat außerdem braune Augen statt der blauen Mozarts, so daß es mit Sicherheit als untergeschoben gelten kann[2].

Im Besitze der Hagenauerschen Familie befand sich ein weiteres Ölbild des Knaben Mozart, das angeblich 1766/67 von dem Maler Thaddäus Helbling gemalt worden war. Mozart sitzt in höchst eleganter Tracht und Haltung am Klavier, auf dessen Pult ein Marsch aufgeschlagen ist mit dem Beginn:



Trotzdem das Bild mit dem von Cignaroli eine gewisse Verwandtschaft zeigt, sind die Augen doch braun. Vielleicht handelt es sich wiederum um ein idealisiertes, nicht nach dem Leben gemaltes Bild; war doch Mozart mit neun Jahren gar nicht in Salzburg[3]. Braun sind ferner die Augen auch auf dem angeblich im Juli 1770 von Pompeo Battoni in Rom[4] gemalten Ölbilde, das Mozarts Kopf fast ganz en face dem Beschauer zugewandt zeigt; die Rechte hält ein Notenblatt(?). Wenn das Bild wirklich Mozart darstellt, so handelt

---

1 Es tauchte 1909 bei dem Pariser Kunsthändler A. S. Rambo auf. Weder die Biographie Mozarts noch Greuzes kennt es. Vgl. dazu Schurig II 355 (woselbst auch eine Abbildung), Reiseaufz. S. 93.

2 Besitzerin Frau Landgerichtsrat Emilie Hörner in Stuttgart. Abbildung Schurig II T. 44, B V 10.

3 Über das Bild vgl. auch MM II 1, 27f. Schurig, Reiseaufz. S. 86. Besitzer Kaufmann A. Saullich in Salzburg. Abb. Schurig I T. 9, B V 11.

4 Vgl. I 193. Besitzer des Originals Mr. G. B. Davy, Spean Lodge, Nordengland. Bekannter wurde der darnach angefertigte Stich von H. Adlard. Abb. B V 14, des Stiches Schurig I T. 11, B V 15.

es sich sicher wiederum um ein idealisierendes Phantasiestück[1]. Das ebenfalls in den Juli 1770 gesetzte Ölbild, das Mozart an einer Harfe darstellt, hat mit ihm so wenig zu tun wie mit Battoni[2].

Zwei weitere Knabenbilder, das eine in Elfenbein geschnitten[3], das andere angeblich von dem Dresdener Maler K. Chr. Klaß 1772 in Kreide gezeichnet[4], können gleichfalls nur mit sehr starkem Vorbehalt als echt angesehen werden.

Die Reihe der unbeglaubigten Bilder aus Mozarts Mannesalter eröffnet das seiner Entstehung nach ganz unbestimmbare, ehemals in der Sammlung Donebauer in Prag befindliche Ölbild, das schon in der Kopfform des Dargestellten von allen übrigen stark abweicht[5]. Weit ähnlicher ist die Miniatur, mit Perücke und blauem Samtrock, von einem unbekannten Maler, nur daß die angegebene Entstehungszeit 1769 nicht zu dem Alter des Dargestellten stimmen will[6]. Sicher unecht sind zwei 1880 unter verdächtigen Umständen in Mainz zutage gekommene Ölbilder, die angeblich 1777 von Mozart und seiner Mutter in Mannheim angefertigt sein sollten. Indessen haben sich die beiden Aufschriften „W. A. M. und A. M. M.—M. 1777" als neueren Ursprungs herausgestellt, ganz abgesehen davon, daß in den zahlreichen Briefen aus Mannheim von solchen Bildnissen mit keinem Worte die Rede ist[7]. Aus der Pariser Zeit (1778?) stammt eine bunte Kreidezeichnung, mit der Bemerkung von späterer Hand auf der Rückseite: „Portrait de Mozart exécuté pendant son séjour à Paris à l'époque de la mort de sa mère par Augustin de Saint-Aubin". Das Bild ist so charakteristisch, daß man die Echtheit bejahen möchte, indessen fehlt die Beglaubigung[8].

Auf die Wiener Zeit bezieht sich eine ganze Reihe zweifelhafter Bildnisse, die zum Teil sich schon durch ihre Unähnlichkeit als unecht erweisen, wie z. B. die Miniatur von Grassi, angeblich aus

[1] Auch die Notenrolle als solche ist unzweifelhaft. [2] Besitzer: Herr Barclay Squire in London. Abb. Schurig I T. 12. [3] Im Salzburger Mozartmuseum. Abb. Schurig I T. 13. [4] Besitzerin: Gräfin Lamberg-Waldstein, Schloß Eunbsburg. Abb. Schurig I S. 15. [5] Besitzer: Kunsthändler Günther-Koch, München. Abb. B V 17. [6] Der Maler v. Ammerling erhielt es 1828 von Marianne geschenkt und vererbte es auf die jetzige Besitzerin Gräfin Marie Hoyos in Wien. Abb. Schurig II T. 47. [7] Auch der angebliche Maler J. J. Langenhöffel ist sehr zweifelhaft. Besitzer: Herr A. v. Rönn in Altona. Abb. B V 20—21 Vgl. Schurig, Reiseaufz. S. 95f. [8] Besitzer: Herr R. P. Goldschmidt in Berlin. Abb. Schurig I T. 22, B V 23.

dem Jahre 1785[1] oder der Stich von T. Blood (etwa 1820[2]) und andere[3]. Weniger klar liegen die Verhältnisse bei einem kleinen Wachsmedaillon, das angeblich aus dem Pariser Jahre 1778 stammt, jedoch, wenn überhaupt echt, doch wahrscheinlich späteren Datums ist; dem von Posch gegenüber ist es ziemlich idealisiert[4]. Das berühmteste dieser unechten Bilder des reifen Mozart ist das angeblich von A. W. Tischbein 1790 im Oktober zu Mainz gemalte Ölbild, dessen Echtheit bereits Mozarts Sohn Carl in einem Briefe an den damaligen Besitzer C. A. André vom 17. September 1856 in Abrede stellte[5].

XVI.

Ein Verzeichnis von Mozarts Jugendwerken.

(H. D.)

Nissen eröffnet den Anhang zu seiner Biographie Mozarts (Leipzig 1828) unter I mit einem Verzeichnisse „desjenigen, was Mozart von seinem siebenten bis zu seinem zwölften Jahre komponierte". Die meisten der 29 Nummern sind bekannt oder sonst nachweisbar; doch finden sich mehrere, von denen wir anderweitig nichts wissen. Jahn hat auf dieses Verzeichnis nirgendwo Bezug genommen; da ihm für die übrigen, zum Teil von Nissen selbst zusammengestellten Verzeichnisse teils dieselben, teils andere und bessere Quellen zu Gebote standen, mochte für ihn die Vermutung naheliegen, daß jenes erste, welchem eine Quellenangabe nicht beigefügt ist, ebenfalls eine Arbeit Nissens und darum ohne Wert sei, da derselbe über Mozarts Knabenarbeiten nicht genauer unterrichtet sein konnte. Köchel zitiert es einmal vorübergehend (Anh. 238), hat ihm aber ersichtlich auch keinen Wert beigelegt.

Dieses Urteil wird sich jetzt ändern müssen, nachdem sich die Quelle dieses Verzeichnisses gefunden hat. Im Besitze von Hrn. Malherbe in Paris befindet sich ein altes handschriftliches Verzeichnis mit der

[1] Das Original ist verschollen. Abb. eines darnach angefertigten Kupferstiches Schurig N. A. I T. 27. [2] B V 40. [3] So das ehemals Miltenburgsche Ölbild (Schurig, Reiseaufz. S. 96), die Miniatur im Besitze von Herrn Barclay Squire in London B V 39 und die Biskuitbüste im Besitze von Frau Ign. Brüll in Wien, B V 78. [4] In Paris aufgefunden, jetzt im Besitz von Geh. Rat Prof. Dr. Friedländer in Berlin. Abb. B V 24. [5] S. o. S. 690 f. Besitzer: der Andrésche Musikverlag in Frankfurt a. M. Abb. Schurig II T. 47.

Überschrift von anderer Hand: „Eigenhändig von Leopold Mozart, Vater W. A. Mozarts — geschrieben"; dasselbe ist von dem Besitzer dem Herausgeber freundlich zur Einsicht übermittelt worden. Die Vergleichung ergibt völlige Übereinstimmung mit Nissens Verzeichnis; es sind in letzterem alle Angaben desselben unverkürzt und unverändert herübergenommen und nur in unwesentlichen Zügen des Ausdrucks, z. B. gleich in der Überschrift, kleine Änderungen gemacht, deren Absicht leicht erkennbar ist. Dieses Verzeichnis war also Nissens Vorlage, und an der Authentizität desselben ist hiernach nicht zu zweifeln, was auch Handschrift und Inhalt bestätigen.

Wir erfahren hiernach, daß noch manche Arbeiten des Knaben verkommen, verschollen oder wenigstens bisher nicht nachgewiesen sind; umgekehrt fehlen in dem Verzeichnisse einzelne tatsächlich in jene frühen Jahre gehörige Kompositionen, z. B. die Klavierkonzerte K. 37, 39--41[1], mehrere Gesangstücke u. a., ob aus Vergeßlichkeit oder absichtlich, muß dahingestellt bleiben; bei einzelnen endlich wird die Zeitbestimmung Köchels geändert werden müssen.

Das Verzeichnis wird nachstehend genau nach dem Original mitgeteilt; die in eckige Klammern eingeschlossenen Jahreszahlen sind von anderer Hand (Nissen?) beigeschrieben und beziehen sich zum Teil auf die Zeit der Herausgabe, nicht der Entstehung. Soweit die Kompositionen nachzuweisen sind, hat dies der Herausgeber unter dem Text anzugeben versucht. Vielleicht werden andere veranlaßt, den Angaben noch weiter nachzugehen, als dem Herausgeber zurzeit möglich ist.

„Verzeichniß

alles desjenigen was dieser 12jährige Knab seit seinem 7ten Jahre componiert und in originali kann aufgezeichnet werden.

Sonates pour le Clavecin avec l'accompagnement de Violon dediées à Madame Victoire de France par Wolfgang Mozart agé de sept ans à Paris.
Oeuvre I. [1764][2].

Sonates pour le Clavecin etc.: dediées à Mdme la Comtesse de Tessé etc. Oeuvre II. [1764][3].

---

[1] S. aber I 114 ff. (A.)

[2] K. 6. 7. S. XVIII 1. 2. Vgl. I S. 55.

[3] K. 8. 9. S. XVIII 3. 4. I S. 55.

Six Sonates pour le Clavecin avec l'accomp. etc.: dediées à Sa Majesté Charlotte Reine de la grande Bretagne par W. Mozart agé de huit ans à Londre Oeuvre III. [1765][1].

Six Sonates pour le clavecin avec l'accomp. etc. dediées à Mdme la Princesse de Nassau-Weilbourg née Princesse d'Orange par W. Mozart agé de neuf ans, à la Haye Oeuvre IV. [1766][2].

Variationes fürs Clavier. graviert. — à la Haye [1766][3].

Andere Variationes fürs Clavier. graviert. — à Amsterdam. [1766][4].

15 Italiänische Arien theils in London theils im Haag componiert. [1765 u. 1766][5].

Ein Quodlibet unter dem Titel Gallimathias musicum. [1766] à 2 Violini, 2 Hautb: 2 Corni, Cembale obligato, 2 Fagotti, Viola e Basso. alle Instrumente haben ihre Solos, und am Ende ist eine Fuge mit allen Instrumenten über ein holländisches Gesang, (der Prinz Wilhelm genannt) angebracht.

componiert für den Prinz v. Oranien Durchl.[6].

13 Synfonien à 2 Violini, 2 Hautb: 2 Corni, Viola e Basso[7].

---

[1] K. 10—15. S. XVIII 5—10. I 62. [2] K. 26—31. S. XVIII 11 bis 16. I 71. [3] K. 24. S. XXI 1. I S. 52. [4] K. 25. S. XXI 2. I 71. [5] Von diesen sind bestimmt nur nachzuweisen K. 21. 23 und doch wohl auch die Licenza K. 36 (S. VI 1—3); außerdem möchten K. 70. 71 (S. VI 4. XXIV 39) und vielleicht noch K. 78. 79 (S. VI 6. 7) hierher gehören; letztere haben die durchaus knabenhafte Handschrift allerdings mit der 1770 in Mailand komponierten Arie K. 77 gemeinsam und werden daher von Jahn und Köchel mit dieser gleichzeitig angesetzt. Im Haag mußte Mozart „mehrere Arien" für die Prinzessin schreiben, von welchen nur eine (K. 23) nachgewiesen ist. Jedenfalls sind mehrere der Arien verloren. [6] K. 32. S. XXIV 12. Vgl. I 72ff. Diese Stelle zitiert Graf Waldersee im R.-B. z. S. XXIV S. 17. [7] Bestimmt nachzuweisen sind acht: K. 16—19, 22, 43, 45, 48 (S. VIII 1—8). Doch werden nunmehr auch K. 73—76 (S. VIII 9. 10. XXIV 2. 3) und vielleicht K. 98 (S. XXIV 56) hierher zu rechnen sein. Auch dem Autograph von K. 73 ist von fremder Hand 1769 geschrieben, doch war die letzte Ziffer anfangs unausgefüllt, da die 9 über einen Strich geschrieben ist.

Ein Oratorium von 5 singenden Personen etc.: Die original Spart ist 208 seiten stark[1].

Eine Musik zu einer lateinischen Comoedie für die universitet zu Salzburg. von 5 singenden Personen. Die Original Spart hat 162 seiten. [Im 11ten Jahre geschrieben. 1767][2].

6 Divertimenti à 4. für verschiedene Instrumente: als Violin, Clarino, Corno, Flautotrav: Fagotto, Trombone Viola, Violoncello etc.[3]:

6 Trio à 2 Violini e Violoncello[4].

Eine Cantata zum hl. Grab Christi; von 2 singenden Personen. mit 2 Arien, Recitat. und Duetto[5].

Ein kurzes Stabat mater à 4 Voci ohne Instrumente[6].

Verschiedene Solo
— für die Violin
— für das Violoncello, — für den Fürsten Fürstenberg Durchl.
— für die Viola di gamba
— für die Flauto trav. etc.: — für den Herzog Louis v. Wirtenberg dl: in Lusana
Es wurde in Gegenwart dieser durchl: Herren componiert[7].

---

[1] Die Schuldigkeit des ersten Gebotes, K. 35 S. V 1. Vgl. I 101 ff. Die Partitur umfaßt nach Pohl 199 beschriebene Seiten. [2] Von anderer Hand ist beigeschrieben: Apollo und Hyacinth. — K. 38 S. V 2. Vgl. I 110 ff. Die Partitur hat in der Tat 162 Seiten (81 Blätter). [3] Hierher können gehören: K. 62. 63 (Kassationen) und vielleicht K. 99 (Kassation), 100, 101 (Serenaden), S. IX 1—4. Möglicherweise auch das Quintett K. 46 (s. aber I 151), falls schon damals eine Urgestalt des wahrscheinlich arrangierten Werkes existiert haben sollte. Andernfalls müßte das Verschweigen im Verzeichnisse zu den Beweisen hinzugerechnet werden, daß die Verlegung dieses Werkes in die Knabenzeit auf einem Irrtum beruht. [4] Diese Trios sind nicht nachgewiesen. Das S. XXIV 23a herausgegebene Trio (K. 266) stammt aus späterer Zeit. [5] K. 42 S. IV 1 Vgl. I 106 ff. [6] Auch dieses Stabat mater ist verloren. Mit der von Mozart genommenen Abschrift eines dreistimmigen Stabat mater von Ligniville (I 185. Köchel Anh. 238) darf es nicht verwechselt werden. [7] Über Mozarts Aufenthalt in Lausanne auf Bitten des Prinzen von Württemberg, sowie in Donaueschingen beim Fürsten von Fürstenberg vgl. I 75 f. Von Kompositionen ist dabei keine Rede.

Viele Stücke — für 2 Clarini
— für 2 Corni
— für 2 Corni di Bassetto[1].
Viele Menueten — mit allerhand Instrumenten[2].
Aufzüge — für Trompetten und Paucken[3].
Verschiedene Marche — a 2 Violini, 2 Corni, 2 Hautb: Basso etc.:
— militairsche mit 2 Haut.
— 2 Corni e Fagotto
— à 2 Violini e Basso[4].
2 geschriebener Bücher mit Clavierstücken, die er in London, Holland etc. nach und nach componiert[5].
Eine Fuge — fürs Clavier[6].
Eine Fuge — à 4 Voci[7].
Ein Veni sancte spiritus à 4 Voci, 2 Violini 2 Hautb. 2 Corni-Clarini Tympani Viola e Basso etc.: [1768][8].

---

[1] In Paris bei Imbault sind erschienen Douze pièces pour 2 Cors comp. par W. A. Mozart. Op. 46, von welchen ein Exemplar aus der Hof- und Staatsbibliothek zu München dem Herausgeber vorgelegen hat. Von diesen sagt Köchel in einer handschr. Bemerkung: „12 ganz unbedeutende Stückchen. Der Herausgeber mag es verantworten, Mozarts Namen damit in Verbindung gebracht zu haben." Der Herausgeber teilt diese Ansicht nicht; die kurzen und durchaus anspruchslosen Stücke können nach Gehalt und Form recht wohl aus Mozarts Knabenzeit stammen. [2] Ein Menuett aus früher Zeit wird von K. 64 erwähnt, ein anderes in einem handschr. Zusatze zu 25 (vgl. I 61, Anm. 4), beide bisher nicht veröffentlicht. Außerdem werden die Menuette K. 103—105 hier in Betracht kommen. Die Kgl. Bibliothek in Berlin besitzt ein Manuskript mit Abschriften von Menuetten u. d. Titel: „Compositionen von Wolfg. Amad. Mozart, aus seinen Kinderjahren. Nach eigener Handschrift. Von dessen Schwester mitgetheilt." In diesen sind u. a. die Menuette K. 103 und 164 enthalten; letztere sind S. XXIV 14a und 57 herausgegeben. Da diese alle keine Zeitbestimmung haben, werden sie, zum großen Teile wenigstens, hierher gehören. [3] Über diese Stücke ist Näheres nicht beizubringen. [4] Näheres ist nicht beizubringen. [5] Ein Heft, für Mozarts Schwester bestimmt, welches Mozart auf der Reise benutzte und welches u. a. die ersten Kompositionen enthielt, besitzt das Mozarteum in Salzburg, vgl. I 31. Über ein Heft mit kontrapunktischen Übungen I 99f. Nach Köchel (zu 4. 6. 7. 8) besaß Frau v. Baroni das erste Notenbuch Mozarts, welches auch Sätze aus den frühesten Sonaten enthielt; jedenfalls dasselbe wie das erstgenannte. [6] Vielleicht K. 153 oder 154. [7] Nicht nachzuweisen. [8] K. 47 S. III 7. Nach Jahn (I^4 112) wäre dieses Stück das Offertorium gewesen, welches bei der Einweihung der neuen Waisenhauskirche in

Die operetta Bastien und Bastienne, im Teutsch, hat er kürzlich hier in die Musik gesetzt[1].

Und nun die opera Buffa La Finta semplice, die in der Original Spart 558 seiten beträgt. [1768][2].

Über das eine große Messe mit 4 Singstimmen, 2 Violin 2 Hautb. 2 Viola, 4 Clarinis Tymp. etc. [1768][3].

Eine kleinere Messe à 4 Vocibus 2 Violini etc.: [1768][4].

Ein großes Offertorium à 4 Vocibus etc.: 2 Violinis etc.: Clarinis etc.: [1768][5].

Wien am 7. Dez. 1768 gesungen wurde. Die Vorlagen des K.-V. enthalten keine Zeitangabe. Vgl. aber I 166. [A.] [1] K. 50 S. V 3. Vgl. I 143 ff. — Der Zusatz „hat er — gesetzt", ist von der fremden Hand durchstrichen und 1768 darüber geschrieben. Aus diesem Zusatze geht hervor, daß das Verzeichnis in Wien geschrieben wurde. [2] K. 51 S. V 4. I 128 ff. — Von der fremden Hand ist beigefügt „geschrieben auf Kaiser Josephs Befehl". Die Partitur enthält in der Tat 279 beschriebene Blätter = 558 Seiten. [3] Wahrscheinlich K. 139. Serie I 4, da nur in dieser zwei Violen und vier Trompeten verwendet sind. Auf dem Autograph steht von fremder Hand 176—. Die Schrift, sehr eilig und unreinlich, schließt nicht aus, die Messe in diese frühere Zeit zu setzen. Diese Messe und nicht die folgende muß bei dem Hochamte am 7. Dez. 1768 aufgeführt worden sein, da der Vater (Brief vom 12. Nov. 1768) von einer „solennen" Messe spricht. Vgl. aber I 161 und oben S. 897. [A.] [4] K. 49 Serie I 1 »Missa brevis«. Es kann daher nicht, wie Jahn annahm (I S. 110), die am 7. Dez. aufgeführte Messe gewesen sein. [5] Ausgeschlossen sind K. 34. 72. Dagegen wird an K. 117 S. III 20 zu denken sein, welches alsdann etwas früher anzusetzen wäre; auch hier steht von fremder Hand 176—. Der Zusammenhang in der Aufzählung gestattet die Vermutung, daß dieses Offertorium und nicht das Veni sancte spiritus bei der Aufführung am 7. Dez. 1768 gesungen wurde. Auch hier sind zwei Violen verwendet, wie auch in der Finta semplice. Vgl. aber I 316. [A.]

Personen- und Sachregister.

Abbatini, A. M., I 405
Abel, K. Fr., Schüler J. S. Bachs, I 58. I 61[4]. I 94
Abos, Gir., Opernkomponist, I 192
Accademia filarmonica in Bologna I 194 f.
Accorimboni, A., Komponist, II 109[1]
Ackermann, Wandertruppe, II 443
Adamberger, Val., Tenorist, I 781[2]. I 877. I 935. II 105. II 617[3]
Adlgasser, Anton Cajetan, Organist in Salzburg, I 101. I 110. I 294. I 326. I 490. I 589
Affligio, Theaterunternehmer in Wien, I 121. I 125 f.
Agrell, Joh. Joach., I 32. I 81[2]
Agricola, J. Fr., I 817. II 87
Agujari, Lucrezia, Sängerin, I 183. I 231
Agnus Dei in der Messe I 307
Albertini, Gioach., II 447
Albrechtsberger, J. G., Lehrer Beethovens, I 1005[3]. II 627[1]. II 844
Alceste von Gluck I 687 f.
Alceste von Wieland-Schweitzer I 550 f. I 836
Alessandri, Kapellmeister in Berlin, II 629
Alfieri, Dichter, I 414
Algarotti, Graf, I 677
Amadori, Impresario in Neapel, I 192
Amicis, Marianne de, Sängerin, I 45. I 208
André, Joh., Singspielkomponist, I 924 f. I 935. II 253
Anfossi, P., Opernkomponist, I 399. I 445 ff. I 463
Angiolini, Gasparo, Ballettmeister, I 677. II 445
Aprile, Giuseppe, Altist, I 183
Arco, Graf Gg. Anton Fel. von, Oberstkämmerer, I 484. I 793 ff.
Ardtin, Eleonore, Frau Schikaneders, II 704
Arnaud, Abbé, Anhänger Glucks, I 693
Arnold, Sam., II 643. II 644
Aspelmayr, F., Ballettkomponist I 834
Attwood, Thomas, Schüler Mozarts, I 1001. II 413
Audinot, Opernkomponist, I 673
Auenbrugger, Dr., Freund des Mozartschen Hauses, I 361
Aurnhammer, Josephine, Pianistin, Schülerin Mozarts, I 891. I 976. I 1007
Aurnhammer, die Familie und ihre Beziehungen zu Mozart, I 976 f.
d'Auvergne, A., Operndirektor und Komponist in Paris, I 640

Bach, Joh. Christ., jüngster Sohn J. S.s, I 57. I 58 f. I 79. Verhältnis zu Stamitz I 94. I 242 ff. I 328. I 331. I 390 f. I 615. I 703. I 840. II 59. II 203. II 209. II 214[2]. II 231. II 232. II 318. II 471
Bach, Joh. Seb., I 32. I 77. Deutsche Suiten I 80. I 86[1]. Stellung zur Messe I 303. Klavierkonzert I 390. II 88 f. II 143. II 148
Bach, Ph. Em., I 13. I 20. I 33. Klaviersonaten I 81 ff. Sinfonien I 340. Klavierkonzert I 391. II 87. Phantasien II 153 f. Rondo II 188. II 197. II 209. II 211. II 229. II 247 und II 372. Aufführungspraxis II 237. II 393

Bach, **Wilh.** Friedemann, I 83[1]
Bachmann, **K. L.**, Hofmusiker in Berlin, II 89
Bachmann, Sixtus, I 76
Backhaus, Schauspieler, II 691
Badia, **C. A.**, **Komponist**, I 677
Baglioni, Ant., Sänger, II 424. II 536
Baglioni, Clementine, Sängerin, I 134
Ballet de la Raillerie I 632[3]
Ballet de la Cour I 629
Bambini, Eustachio, Komponist, I 636. II 445
Banchieri, Adriano, Komponist und Theoretiker, I 405
Baranius, Henriette, Sängerin, II 632
Barbella, Emanuele, Violinist, I 192
Barbier II 642. II 644
Bardi, Graf, Florentinischer Edelmann, I 217
Barisani, Sigmund, Arzt, Freund Mozarts, I 1030 f. II 841
Barrington, Daines, Rechtsgelehrter, I 63
Bassi, L., Sänger, II 418. II 423
Baumgarten, Mozarts Gönnerin in München, I 766
Beaumarchais, Figarotext, II 278 ff.
Beck, Franz, Komponist der Mannheimer Schule, I 339
Becke, Flötist, I 282[4]. I 478. I 534. I 753
Beecké, Ignaz von, Komponist und Klavierspieler, I 369. I 540. I 546. II 82. II 689
Beethoven, Ludwig van, I 77. Eroicathema I 145. I 159. Messe I 303 f. I 327. I 335. I 339. I 352. I 394[1]. I 641. II 119. II 124. II 153. II 158[1]. II 170. II 178. II 180. II 189. II 204[2]. II 206. II 207. II 212. II 214. II 217. II 228. II 233. II 386. II 391. II 394. II 397. II 423. II 569. II 593. II 764
Beggars Opera (Gay und Pepusch) I 57. I 910
Benda, C. F., Vertreter der Berliner Schule, II 89
Benda, Georg, als Melodramatiker I 749. I 821 u. I 835; als Singspielkomponist I 921 f.
Benevoli, Orazio, Kirchenkomponist, I 301
Berger, Violinist, II 86. II 627. II 632
Bergknappen, Die, Singspiel von Weidmann-Umlauf, I 588. I 874. I 929 f.
Benucci, Francesco, Bassist, II 105. II 367. II 638. II 663
Bernasconi, Antonia, Sängerin, I 132. I 197. I 607. I 877. II 5. II 105
Bertati, Giuseppe, Textdichter von Gazzanigas Don Giovanni, II 447 f. II 489. II 535[1]
Berwein, Oboist, I 546
Biber, Hch., II 819
Bibern, K. H. von, Kapellmeister, I 4
Bickerstaffe, J., I 934
Biechteler, Siegm. Matth., I 4
Binder, Christ. Siegm., Komponist, I 81[2]
Bird, William, II 65[3]
Boccherini, L., I 331. I 348. II 392. II 629
Böhm, Theaterdirektor, I 761
Bondini, Caterina, Sängerin, II 418. II 424
Bondini, Pasquale, Direktor einer Wandertruppe, II 407. II 410. II 417
Bonno, Giuseppe, Opernkomponist, I 124. I 281. I 361. I 781. II 84
Born, Ignaz Edler von, Begründer einer Freimaurerloge, I 1013[5]. II 71 f. II 82
Bork, Minister von, I 911
Bose, Baron von, I 11. I 43
Braganza, Joh. Carl von, Herzog, I 119
Brandes, Joh. Chr., Textdichter der „Ariadne auf Naxos“ von Benda I 834
Braun, Reichshofrat, Musikfreund, I 782[3]
Brentano, Max., I 555
Bretzner, Christ. Fr., Singspieldichter, I 931 ff.
Bridi, Gius. Ant., Kaufmann, II 62 f. II 892
Brochard, Johanna, Schülerin Leopold Mozarts, II 41
Broderip, Musikalienhändler, II 58
Brunetti, Violinist am Salzburger Hof, I 323. I 359. I 387 f. I 510. I 779 f.
Brunian, Direktor einer Wandertruppe, II 407
Buffonistenstreit I 636 f.
Bullinger, Jos., Freund des Mozartschen Hauses, I 487. I 720
Buini, G. M., venetianischer Dichter und Komponist von Buffotexten, I 414

Buona figliuola von Piccinni I 129. I 412. I 419. I 423. I 460
Bussani, Signora, Sängerin, II 368
Bussani, Francesco, Bassist, II 105. II 368
Bustelli, Direktor einer Wandertruppe, II 407

Caccini, Giulio, Hauptvertreter der Florentiner Monodie, I 217
Caffarelli, Kastrat, I 192. I 231
Caffaro, Pasqu., Opernkomponist, I 192
Cagliostro II 71
Caldara, A., Komponist, I 146
Calegari, Giuseppe, Opernkomponist, II 447
Calvesi, Vincenzo, Tenorist, II 664[2]
Calvesi, Sängerin, Frau des Vorigen, II 686
Calzabigi, Raniero de', Textdichter, I 123. I 678 ff.
Cambert, Vorgänger Lullys, I 629[4]
Cambini, G., Opern- und Ballettkomponist, I 702. I 712
Campra, André, Opernkomponist, I 633. I 764
Cannabich, Christ., Vertreter der Mannheimer Schule, I 339. I 565 ff.
Cannabich, Rosa, Mozarts Schülerin in Mannheim, I 568
Cantes, Pater, II 762[1]
Caratoli, Sänger, I 130 f.
Caribaldi, Sänger, I 131
Carmontelle, Porträtist, I 56
Carré II 642. II 644
Casti, G. B., Dichter von Buffotexten, I 415. II 52. II 110. II 112. II 451. II 457
Cavalieri, Katharina, Sängerin, I 588. I 876. II 105. II 115[1]. II 356[1]. II 429. II 617[3]. II 686
Cavalli, Francesco, Opernkomponist, I 218. I 632
Casanova II 71
Cembalo im Orchester I 326
Ceccarelli, Kastrat, I 359. I 766. I 781
Cerlone, Fr., Buffodichter, I 415
Cesti, M. A., Opernkomponist, I 219
Chabot, Herzogin de, I 698[3]
Champein, Opernkomponist, I 673
Cherubini, M. L., I 641. II 448. II 886
Christa, Barthol., Prälat, I 542
Cicognini, Andrea, Textdichter, II 440. II 447
Cigna-Santi, Vitt. Amad., Dichter des Mitridate, I 196
Cimarosa, Domenico, II 629. II 637. II 684
Cirillo, F., Buffokomponist, I 406
Clam, Christian, Graf, II 409
Clementi, M., I 883. II 223. II 373
Closset, Dr., Arzt, II 842
Cobenzl, Graf, II 82
Coignet, Komponist von Rousseaus „Pygmalion", I 834
Collegia musica I 331 f. I 390
Coltellini, Celestine, Tochter des Dichters, Sängerin, II 48. II 105
Coltellini, Marco, Dichter der Finta semplice, I 122 f.
Commedia dell' arte I 401
Consoli, Tomm., Sänger, I 282. I 469. I 478. I 534
Constantin, T. Ch., Dirigent, II 107
Conti, F., Komponist, I 407[5]
Cora, Oper von Dalberg, I 749 f.
Corelli, A., I 147
Corneille, Pierre, I 630
Corneille, Thomas, Bruder des Vorigen, II 442
Corsi, Jacopo, Florentinischer Edelmann, I 217
Costenoble II 837
Credo in der Messe I 305 f.
Crescentini, Sänger, I 231
Cristofori, B., Erfinder des Hammerklaviers, I 390[2]
Croce, Giovanni, I 405
Cuzzoni, Franzesca, Sängerin, I 231
Czernohorsky, B., Lehrer Glucks, I 675. II 407

Dafne, erstes Musikdrama von Rinuccini-Peri, I 217
Dalayrac, M., II 629
Dalberg, Freiherr von, Intendant des Mannheimer Theaters, I 549. II 748
dell' Agata, Michele, Impresario, I 537
Danner, Chr., Violinist, I 566. I 586
Danzi, Franziska, Sängerin, I 559
Da Ponte, Lorenzo (Emanuele Conegliano), II 109 ff. Figarodichtung II 284 ff. Don Giovannidichtung II 450 ff.

Dauer, Tenorist, I 877
Davies, Cecilia, Schwester der Folgenden, I 608[2]
Davies, Marianne, Harmonikaspielerin, I 361
Deiner, Joseph, I 1026. II 842. II 845. II 846
Deller, Florian, I 16. I 278. I 456. I 733
Demmler, J. M., Organist, I 544
Denis, Mich., Jesuit, II 29. II 256
Désormery, Opernkomponist, I 709
Destouches, A. E., Opernkomponist, I 633
Devrient, Ed., II 566[1]
Deyerkauf, Franz, Kunsthändler, II 892
Deym, Graf, II 845
Dezède, Opernkomponist, I 673. I 709
Diderot, Denis, I 637. I 642
Dieter, Christ. Lud., Singspielkomponist, I 145[1]. I 897. I 928. I 935
Dietrichstein, Graf Moritz von, II 853[2]
Dietz, Friedr. Wilh., Arzt, II 689
Dittersdorf, Karl Ditters von, I 16. II 55. II 414 ff. II 600
Dlabacz, G. J., Chordirektor und Bibliothekar, II 416
Doles, J. F., Thomaskantor in Leipzig, II 67. II 627
Dorimond II 440. II 443[5]
Dreysser, Joh. Friedr., I 34. II 546[2]
Dubreil, Violinist, I 534
Duni, E. R., erster Hauptvertreter der franz. opéra comique, I 54. I 648 ff. I 709
Duport der ältere, Cellist, II 628. II 630
Durazzo, Graf, Intendant in Wien, I 677
Dürnitz, Thadd. von, Freiherr, I 369
Du Roullet, Textdichter von Glucks Iphigenie in Aulis, I 689 f.
Duschek, Franz, Pianist, II 408 f. II 625
Duschek, Josepha, Frau des Vorigen, Sängerin und Pianistin, I 480. I 519. II 408 f. II 425. II 625

Eberhardi, Sängerin, I 134
Eberlin, Joh. Ernst, Kapellmeister, I 5. I 103. I 319. I 381[1]
Eckardt, J. G., Pianist, I 54. I 85
Eichner, E., Vertreter der Mannheimer Schule, I 339
Engel, Hoforganist in Leipzig, II 632
Ensemble und Finale in der opera buffa I 417 f.
d'Epinay, Mde., Baron Grimms Freundin, I 721
Erthal, von, Kurfürst, II 690
Esser, Violinist, I 388. I 772
Esterhazy, Graf Franz von, Großmeister einer Freimaurerloge, II 74
d'Ettore, Gugl., Cavaliere, Tenorist, I 198
Eybler, Jos., II 850
Eyck, von, bayrischer Gesandter, I 50

Fabrizi, Vinc., Komponist, II 447
Fantozzi, Tenorist, II 734
Farinelli (Carlo Broschi), berühmter Sänger, I 184. I 231
Favart, Charles, Dichter, I 640. I 644
Favart, Madame, Sängerin und Dichterin, I 140
Ferlendi, Oboist, I 359
Ferrandini, Giov., Komponist, I 200
Ferraresi del Bene, Adriana, Sängerin, II 355. II 662. II 684
Ferrari, Cellist, I 359
Ferri, Bald., angeblicher Begründer des verzierten Dacapo, I 227[2]
Feßler, Joh. B., II 893
Filistri, Textdichter, II 446
Filtz, Anton, Vertreter der Mannheimer Schule, I 339
Firmian, Carl Joseph Freiherr von, Generalgouverneur der Lombardei, I 180
Firmian, Graf von, Obersthofmeister in Salzburg, Bruder des Vorigen, I 526. I 757
Fischer, Mad. geb. Straßer, Sängerin, I 877
Fischer, K. L., Bassist, I 878. I 935. II 105[5]
Fischietti, Dom., I 5. I 295. I 359. I 449. I 478
Fisher, J. A., Violinvirtuose, I 1014. II 108
Forster, Georg, II 82
Frank, Dr. Jos., berühmter Arzt, Mozarts Schüler, I 1007. II 160
Franck, Melchior, I 71
Franklin, B., II 694[3]
Franz I., Kaiser von Österreich, I 40
Franz, Robert, II 619

Fränzl, Ig., Violinist, I 388. I 565
Französische Ouvertüre I 327
Freimaurerei, Die, II 69 ff.
Freisinger, von, I 2
Freystädter, Mozarts Schüler, I 1008. II 67
Friberth, Karl, Komponist, II 258
Friedel, Joh., Schauspieler, II 705
Friedrich Wilhelm II., König von Preußen, II 624. II 628 f.
Froberger, J. J., I 16
Frugoni, Textdichter, I 123
Fuchs, Bassist, I 877
Fürsten als Musikausübende im 18. Jahrh. I 322 f.
Fux, Joh. Jos., Gradus ad parnassum I 99. als Sinfoniker I 146. als Kirchenkomponist I 301. I 677. II 141. II 152

Gabrielli, Catterina, Sängerin, I 203. I 231. I 611
Gallizin, Fürst, Gönner Mozarts, I 120. I 1017
Galuppi, B., Opernkomponist, I 83. opere serie I 239. opere buffe I 450 ff.
Gamerra, Giov. da, Textdichter des Lucio Silla, I 207
Gardi, Franc., Komponist, II 447
Gasparini, Quirino, Kapellmeister, I 196
Gasser, Hans, Bildhauer, II 893
Gaßmann, Fl. L., Komponist, I 117. I 130. I 361. I 456. I 783
Gatti, Ludovico, I 5. II 99
Gauß, F. J., Singspielkomponist, I 928
Gaviniés, franz. Violinist, I 512[1]
Gazzaniga, Giuseppe, Komponist, II 110. II 447. II 448. II 477. II 489. II 539[2]. II 541. II 544[1]
Gebler, Tob. Ph. von, Dichter, I 762. I 818. I 872. II 73. II 759
Gellert I 9. II 170
Geminiani I 19[6]
Gemmingen, Otto Freiherr von, Gönner Mozarts, I 549. I 614. I 749. II 73. II 82
Genast (der Ältere), Schauspieler, II 122
Georg III., König von England, Musikfreund, I 57
Gerl, Frz., Sänger, II 703. II 844
Gerl geb. Reisinger, Gattin des Vorigen, II 703
Gerstenberg, Dichter, II 153[1]
Gesner, Salomon, Freund der Mozartschen Familie I 75
Giardini, F., Violinvirtuose, I 57
Gieseke, K. L., Schauspieler, II 293. II 642. II 757. II 762 f.
Giliberti, Onofrio, II 440
Girzik, X., II 430. II 564
Gloria in der Messe I 304
Gluck, Chr. W. von, I 16. I 94. I 119. I 223. I 233. I 235[4]. I 331. I 397. I 588. I 636. I 640. I 675 ff. G. und der Nationalismus I 681 f. das Musikalische bei G. I 683 f. G. und die frz. Oper I 692 f. I 876. I 895. I 940. sein Verhältnis zu Mozart II 54 f. II 248. Lieder II 253 f. II 311. II 318. II 347. II 407. II 427. II 445. II 467[1]. II 483. II 538. II 549. II 623
Goldoni, Lustspieldichter, I 401. I 411. II 444
Görner, J. G., Organist in Leipzig, II 628
Göthe, J. W. von, I 46. I 212. I 916 ff. II 71. II 252. II 370. II 434. II. 447. II 457. II 562. II 837
Gossec, F. J., I 702. I 709
Gotter, Fr. Wilh., Dichter, I 835. I 915[5]
Gottsched I 26
Grabher (Grubher), Kanonikus, I 2
Graf, Christian Ernst, Kapellmeister, I 69
Graf, Fr. H., Komponist, I 541
Graff, Anton, Maler, II 408
Graun, Joh. Gottlob, I 340
Graun, Karl Heinrich, I 340. I 836. II 148
Greiner, Hofrat, I 1013[5]. II 83
Grétry, A. E. M., Hauptvertreter der frz. opéra comique, I 661 ff. I 709. II 250. II 358. II 521
Grillparzer II 837
Grimm, Friedr. Melchior, Freund der Mozartschen Familie, I 50 f. I 138[2]. I 627. I 636
Großmann, Textdichter von Neefes "Adelheid von Veltheim", I 934
Gschwandner, Kaufmann in Salzburg, I 756
Guardasoni, Theaterdirektor in Prag, I 1023. II 422. II 625
Guénin, Violinist und Komponist, I 512[1]

Guglielmi, Pietro, Opernkomponist, opere serie I 257 f. opere buffe I 441 f.
Guines, Herzog von, Musikliebhaber, I 700
Güntelberg II 756[4]
Günther, Bassist, I 878
Günther, J. Ch. Dichter, I 99. I 355

Habermann, F. J., böhmischer Kirchenmusikkomponist, I 300[3]
Haddik, Graf, Feldmarschall, II 82
Haffner, Elise, Tochter von Siegm. H., I 478
Haffner, J. K., Nürnberger Verleger, I 6
Haffner, Siegm., Bürgermeister, I 479
Hafner, Phil., Dichter, I 873
Hagenauer, Domenikus, Freund Mozarts, I 97. I 155[3]. I 166. I 357[1]
Hagenauer, Lorenz, Freund des Mozartschen Hauses, I 38[1]. I 127. I 486 f.
Haibl, Sophie geb. Weber, Mozarts Schwägerin, I 890. I 974. I 996. II 45. II 843. II 890
Hamilton, William, engl. Gesandter in Neapel, I 191
Händel, Gg. Friedr., I 56 f. I 80. I 147. I 333. I 675. I 685. II 143. II 226. Mozarts Bearbeitungen seiner Oratorien II 617 f.
Handlgruber, Sänger, II 752[1]
Harny, Verfasser von »Les Amours de Bastien et Bastienne«, I 140
Hartig, Frz., Tenorist, I 561
Haschka II 71
Hasenhuth, Schauspieler, I 897
Hasse, Faustina, Sängerin, Gattin des Folgenden, I 39. I 231. I 231[2]
Hasse, Joh. Ad., I 33. I 34. I 117. I 124. I 167. I 175. I 179. I 203. opere serie I 232 f. Oratorien I 286. Messen I 299. I 301. Intermezzi I 406. I 675. II 84. II 825[3]
Häßler, Joh. Wilh., Organist in Erfurt, II 626
Hatzfeld, Graf Aug., Freund Mozarts, I 1018
Hatzfeld, Gräfin, II 688
Häusler, Joseph, Harfenist, II 413
Hausmusik Josephs II. I 887 f.
Hay, Kaplan, später Bischof von Königgrätz, I 118
Haydn, Josef, I 16. I 59. I 77. I 142. erste Sinfonien I 149. I 327. I 344. I 386. I 394. Freundschaft mit Mozart II 55 ff. II 84. II 156. II 165. II 166. Quartette II 168. II 198. II 229. II 231. Lied II 254. II 429. II 568. II 686. II 692. II 885
Haydn, Michael, Konzertmeister in Salzburg, I 101. I 110. I 157. I 295 f. I 314. I 346. I 371. I 393. I 490. I 818. II. 184. II 600
Hayne, Gottl., Klavierlehrer Friedrich des Großen, II 89
Hefner, H. W. von, Jugendfreund Mozarts, I 486
Hefner, Frz. Fr. von, Stadtsyndikus in Salzburg, I 486
Hegel II 764
Heina, Musiker, Freund Mozarts, I 720
Heinrich Ernst, Graf zu Stollberg-Wernigerode, I 33. I 99
Hellmer, Edmund, II 893
Henneberg, Kapellmeister, II 751
Herberstein, Domherr Graf, I 38
Herder II 71. II 764
Herklots II 641. II 643
Heufeld, Fr. Edler von, Schriftsteller in Wien, I 137. I 587
Hertel, J. Chr., Komponist, I 817
Hieronymus Jos. Frz. von Paula, Graf von Colloredo, seit 1772 Erzbischof von Salzburg, I 205 f. sein Charakter I 357 f. sein musikalisches Interesse I 360 f.
Hiller, Joh. Ad., Singspielkomponist, I 143. I 830. I 912. seine Singspiele I 918 ff. seine Lieder II 252. II 617. II 886
Hofdemel, Fr., Justizkanzlist, Freund Mozarts, I 1025. II 624. II 848
Hofer, Franz, Violinist, Mozarts Schwager, Gatte der Folgenden, II 411. II 687. II 689. II 844. II 846[3]
Hofer, Josepha geb. Weber, Mozarts Schwägerin, II 48. II 682. II 706
Hoffmann, E. T. A., II 643. II 837
Hoffmann, J. B., Bassist, I 878
Hoffmann, Konzertmeister in Frankfurt II 690
Hoffmann, Violinist in Wien, I 888
Hoffmeister, Fr. A., Komponist, II 254

Hofmann, Kapellmeister an der Stephanskirche in Wien, I 1005
Hof- und Privatkonzerte in Salzburg I 324 f.
Holzbauer, Ign., Komponist der Oper „Günther von Schwarzburg", Text von Klein, I 25. I 552 ff.
Honauer, L., Klavierspieler und Komponist, I 54. I 114 f.
Hopfgarten, Baron, Freund Mozarts, I 43
Hosaeus, Hermann, II 893
Huber, Antonia, II 697
Huber, Professor in München, I 533
Hummel, Joh. Nep., Mozarts Schüler, I 1007 f., II 633
Hummel, Musikverleger in Amsterdam, I 609
Hummel, Kommerzienrat, Verleger in Berlin, I 1022
Hurlebusch, K. F., Komponist, I 33
Hüttenbrenner, Anselm, I 618 [3]
Hyrtl, Jak., Kupferstecher, II 847 [1]

Iffland, Schauspieler, I 748
Instrumentalmusik am Salzburger Hof I 321 f.
Iphigenie in Aulis von Gluck I 690
Iphigenie auf Tauris von Gluck I 693
Italienische Musikverhältnisse im 18. Jahrhundert I 170 ff.
Italienische Sinfonie, Die, I 327 f.

Jacopone da Todi, Dichter des Stabat mater, II 864
Jacquin, Franciska von, Schwester des Folgenden, Mozarts Schülerin, I 1006. II 61. II 377
Jacquin, Gottfried von, Freund Mozarts, I 998. II 61. II 405. II 417. II 422
Jacquin, Jos. Franz von, Botaniker, Freund Mozarts, Vater der Vorigen, II 61
Janitsch, Violinist, I 546
Jeunehomme, Pianistin, I 480. I 514
Jommelli, Nicolo, württembergischer Hofkapellmeister, I 43 f. I 192. opere serie I 233 f. crescendo I 335. opere buffe I 420. I 508. I 563. I 675. I 934
Joseph II., Kaiser von Österreich, das Wiener Schauspiel I 873 f. Hausmusik I 887 f. das Nationalsingspiel I 928 f. II 112

Kalkbrenner, Christian, Kapellmeister, II 435
Kant, J., sein Verhältnis zu Mozart, II 20
Karl IV., Kaiser von Österreich, Musikfreund, I 39
Karl Theodor, Kurfürst von der Pfalz, Mannheim unter seiner Regierung I 548 f.
Kastratentum I 230 f.
Kaunitz, Fürst, Gönner Mozarts, I 119 f. I 895. I 1013 [5]. II 82
Keeß, Franz Bernh. Hofrat von, I 1013 [5]. II 83
Keiser, Reinhard, Opernkomponist, I 174
Kelly, Michael, Tenorist, I 1002. II 367. II 105. II 413
Kerll, J. K., I 16
Kirchenmusik, katholische, im 18. Jahrh., I 297 f.
Kirchensonate I 300 f. I 318
Kirchgäßner, Marianne, Harmonikavirtuosin, II 694
Kirchhoff, Gottfr., Komponist, I 33
Kirnberger, J. Ph., II 87
Kittel, J. Chr., Schüler J. S. Bachs, II 626. II 886
Klavierkonzert, das, I 390 ff.
Klaviersonate, die, I 80 ff.
Klein, Anton, Professor, Verfasser des „Günther von Schwarzburg", I 549. I 552. II 100
Klopstock I 549. II 170
Knecht, J. H., Singspielkomponist, I 935
Knigge II 293
Koch, Unternehmer einer Wandertruppe, I 911
König, von, Directeur des plaisirs am Hofe zu Dresden, II 626
Konservatorien und Akademien I 172 f.
Kozeluch, Joh., Komponist, II 407
Kozeluch, Leop., Komponist, I 870. II 54. II 254
Kraft, Anton, Cellist, II 626
Krause, Christ. Gottfr., Haupt der ersten Berliner Liederschule, II 87

Krazalkovicz, Fürst, II 171
Krebel II 642 f.
Kreibich (Greibich), Geiger, I 888. II 54
Kreuser, Gg. Anton, Konzertmeister in Mainz, I 578
Krottendorfer I 888
Kucharz, Joh. Bapt., Kapellmeister in Prag, I 124. II 407. II 421
Küenburg, Graf Leop. Jos., Oberststallmeister, I 484
Kuhlau, Fried., Komponist, II 756[4]
Kuhnau, Joh., Thomaskantor in Leipzig, I 16. I 80
Kurz, Jos. Fel. von, I 872
Kuzzi, A. J., I 935[1]
Kyrie in der Messe I 304

La bella verità, Opera buffa von Goldoni-Piccinni, I 414[6]
Lablache, Luigi, Sänger, II 492[2]
La Chevardière, Pariser Verleger, I 54
Lachnith II 838
Lactantius, Franz, Obersthofmeister, I 484
Lampugnani, G. B., Opernkomponist, I 250
Lang, Franz, Hornist, I 565. II 688
Lange, Aloysia geb. Weber, Sängerin, I 598 ff. I 974. II 45. als Sängerin II 47. II 888
Lange, Jos., Schauspieler, Gatte der Aloysia, I 791[3]. I 974
Lange, Marianne geb. Schindler, erste Frau von Joseph L., Sängerin, I 877. II 105. II 115[1]
Langemantel, Stadtpfleger von Augsburg, I 538
La Roche, Sophie, I 555
Laroche, Joh., Schauspieler, I 873
Laschi, Sänger, I 134
Laschi, Sängerin, I 1015. II 368
La serva padrona von Pergolesi I 132. I 410 f. I 636
Latilla, G., Opernkomponist, I 250
Lauchery, Ballettmeister am Mannheimer Theater, I 575[6]
L'Augier, Arzt, I 119. I 361
Lausch, Musikalienhändler, I 1020
Le Brun, Oboist, I 559. I 565
Le devin du village von Rousseau I 137 ff.

Le Gros, Jean, Direktor des »Concert spirituel«, I 711
Leo, Leonardo, opere serie I 232. Oratorien I 286. Opere buffe I 410
Leopold II., Kaiser von Österreich, II 684
Lesage, A. R., Dichter von Jahrmarktskomödien, I 639. II 445
Lessing, G. E., I 549. I 550. über das deutsche Singspiel I 915. II 71
Le Tellier, Komponist, II 445
Leutgeb, Hornist II 49 f. II 242. II 698
Lichnowsky, Fürst Karl, Freund und Gönner Mozarts, I 1013[5]. I 1018. II 83. II 624. II 631
Lichtenstein, von, II 642. II 644
Liebeskind II 756[3]
Liechtenstein, Aloys Fürst, I 890. I 1013[5]
Lied, Das deutsche im 18. Jahrh., II 251 ff.
Ligniville, Marquis de, Direktor der Musik in Florenz, I 185
Linley, Thomas, Violinist, Freund Mozarts, I 187 f.
Lipp, Fr. Jg., Domorganist in Salzburg, Vater der Folgenden I 294. I 326
Lipp, Maria Magd., Sängerin, Frau von Mich. Haydn, I 294
Litanei, Die, I 312 f.
Locatelli, P., Violinist, I 177. I 331
Lodron, Antonia, Gräfin, I 479
Lodron, Graf Leop. von, Hauptmann der Leibgarde, I 484
Lodron, Graf Nic. Seb. von, Oberhofmarschall, I 484
Logroscino, N., Buffokomponist, I 418. I 419 f.
Loibl, Joh. Mart., Rechnungsrat, Musikfreund, I 1027. II 73
Lolli, Giuseppe, Sänger, II 424
Lolli, Gius. Franc., I 5. I 295. I 725. II 424
Lorenzi, G. B., Dichter, I 404. I 415. II 447. II 451
Lotter, J. J., Verleger in Augsburg, I 5. I 19[5]
Ludwig, Otto, Dichter, II 764
Ludwig, Kontrabassist, II 689
Luggiati, Pietro, Generaleinnehmer in Verona, I 177 f. I 603 f.
Lully, J. B., Opernkomponist, I 629. Charakter seiner Opern I 630 f.

Maaler, van, II 443
Maffei, Dichter, I 414
Majo, Fr. di, Opernkomponist, I 192. I 233. I 235 ff.
Maldere, P. van, Komponist, I 47
Mandini, Stefano, Bassist, II 48. II 105. II 367
Manfredini, Vincenzo, Kapellmeister, I 183
Manfredini, Kastrat, Bruder des Vorigen I 183
Manna, G. G., Opernkomponist, I 192
Mannheimer Crescendo I 335 f. I 564
Mannheimer Orchester, Das, I 563 f.
Mannheimer Kirchenmusik I 562 f.
Manservisi, Rosa, Sängerin, I 367. I 466. II 627
Manzuoli, Giov., Kastrat, I 57. I 187
Mara, Sängerin, I 769
Marazzoli, M., Komponist, I 405
Marchand, Heinrich u. Margarete, Schüler Leopold Mozarts, II 41
Marcello, venetianischer Lustspieldichter, I 414
Marchesi, L., Kastrat, II 100. II 105
Marchetti, Maria, Sängerin, II 734
Maria Antonia Walpurgis, Kurfürstin von Sachsen, I 364
Maria Theresia, Tochter Karls VI., als Sängerin, I 39
Marie Antoinette, Gönnerin Glucks, I 693
Marinelli, Karl, Direktor des Leopoldstädter Theaters in Wien, II 444
Mariottini, Sänger, II 854[3]
Marmontel, Librettist Grétrys, I 644. I 662. I 694
Marpurg, Fried. Wilh., Komponist und Theoretiker, II 87
Martin, Phil. Jak., Musikfreund, I 1010
Martin y Soler, Vicente, Komponist, II 110. II 116. II 414. II 461. II 637. II 645
Martinez, Geschwister, mit Mozart befreundet, II 84
Martini, Giamb. (Padre), Kirchenkomponist, I 183 f. I 193. I 301. I 380. I 590
Maschek, Vincenz, Komponist, II 407
Maurer, Frz., Sänger, II 752[1]
Mattei, Colomba, Theaterdirektor in London, I 57
Maximilian III., Kurfürst von Bayern, Virtuos auf der Gambe, I 364
Mazzocchi, Vergilio, Komponist, I 405
Mazzola, Caterino, Dichter, II 730
Mederitsch, Joh., Klavierspieler und Komponist, II 98[2]
Meißner, J. Nik., Sänger und Komponist, I 294[1]. I 359[5]. I 561. II 423
Melani, J., Komponist, I 406
Melodram, Das, I 834 f.
Mendelssohn, Felix, II 153
Mesmer, Anton, Magnetiseur, Freund Mozarts, I 137. I 361. I 781. I 976
Mesmer, Sohn des Vorigen, Schuldirektor in Wien I 362. I 587
Messiasaufführung in Mannheim I 567
Meßtypus der Neapolitaner, Der, I 167 f. I 302 ff.
Metastasio, Pietro, Hauptrepräsentant der neapol. Operndichtung, als Dichter I 219 ff. I 407. II 84
Meurikofer, Kaufmann, I 75. I 191
Meyerbeer II 550[2]
Micelli, Caterina, Sängerin, II 424
Mingotti, Gebrüder, Unternehmer einer Wandertruppe, I 675. Angelo Mingotti II 445
Mingotti, Regina geb. Valentini, Gattin von Pietro Mingotti, I 57. I 231
Miserere von Allegri I 188
Mizler, L., I 5. I 99
Molière II 441. II 545
Mölk, Dr. Antonius de, I 31. I 190. I 367. I 485
Monn, G. M., Vertreter der Wiener Schule, I 13[3]. Sinfonien I 147 f.
Monsigny, Opernkomponist, I 55. I 643. I 654 ff. I 709
Montecuculi, Markgraf Lud. Frz. Marchese di, Bekannter Mozarts, II 697
Montéclair I 19[6]
Monteverdi, Claudio, I 218
Morella, Tenorist, II 429
Morelli, Sgra., Improvisatrice, I 187
Mörike, Eduard, II 417[3]. II 538[2]
Mozart, Anna geb. Härrer, Urgroßmutter Wolfgangs I 1
Mozart, Anna Maria geb. Pertl, Wolf-

gangs Mutter, I 24 f. Reise nach Paris I 530. Aufenthalt in Mannheim I 592. Krankheit und Tod in Paris I 720 ff.
Mozart, Anna Maria geb. Peter, I 2
Mozart, Anna Maria geb. Sulzer, I 2
Mozart, Carl Thomas, zweitältester Sohn W. A. Mozarts, II 890
Mozart, Christoph, ältester Träger des Namens, I 1[1]
Mozart, Constanze geb. Weber, I 598. I 974. Verlobung mit Wolfgang I 980 f. Hochzeit I 988. Charakter I 990 ff. musikalisches Talent I 992. Verhältnis zu Wolfgang I 995. II 840. II 848. ihre Verheiratung mit Nissen und weiteres Schicksal II 889 f.
Mozart, Daniel, I 1
Mozart, David, I 1
Mozart, Franz, Urgroßvater von Wolfgang, I 1
Mozart, Franz Aloys, Bruder von Leopold M., I 2. I 538
Mozart, Hans Georg, I 1
Mozart, Joh. Gg. Leopold, Wolfgangs Vater. Bildungsgang I 2 f.; Anstellung als Kammerdiener und Musiker I 3; Erste Kompositionen I 3 f.; Eintritt in die Kapelle des Erzbischofs Sigismund I 4; Beziehungen zu Norddeutschland I 5 f.; L. als Persönlichkeit I 7 ff.; als Erzieher I 9 f.; Verhältnis zu Gellert I 11; Kompositionen (Kirchen- und Instrumentalmusik) I 12 ff.; Violinschule I 19 ff.; Heirat I 24 f.; Geburt zweier Kinder I 26; Konzertreisen I 39 ff.; über die Pariser Zustände I 49; über die Pariser Künstler I 53 f.; Ehrgeiz I 98; Für die Erziehung seiner Kinder besorgt I 98 ff.; Reise nach Wien I 117; über das Wiener Publikum I 120; Abneigung gegen Gluck I 122; Vergebliche Anstrengungen zwecks einer Aufführung der »Finta semplice«, Klage gegen Affligio I 123 ff.; Finanzieller Erfolg der Wiener Reise I 126; Plan einer ital. Reise I 127 f.; er verbessert des Sohnes Kompositionen I 137; L. in Rom I 188 f.; über Neapel I 191; über Wolfgangs Aufnahme in der Bologneser Akademie I 195; sorgt für Wolfgangs körperliches Wohl I 197; Bericht über die Aufführung des »Mitridate« I 198; L. bemüht sich um eine Anstellung seines Sohnes in Florenz I 210; über die Zustände am Salzburger Hof I 294; über Mich. Haydn I 322; Stellung zum Erzbischof Hieronymus I 358; Mißtrauen gegen die Italiener I 359; Vergebliches Bemühen um eine Anstellung für Wolfgang I 361; Stellung zum Jesuitenorden I 362; über die Münchener Bühne I 366; über Wolfgangs Violinspiel I 387 f.; L. in der Familie I 481 ff.; Verhältnis zu den Salzburger Fachgenossen I 490 f.; um Wolfgang besorgt I 523 f.; Ermahnungen an ihn I 527 f.; Brief an Wolfgang vom 12. Februar 1778 I 605 ff.; Anfang der Entfremdung zwischen Vater und Sohn I 612; Empfehlung an M. Grimm I 627 f.; L. bewegt seinen Sohn nach Salzburg zurückzukehren I 727 f.; reist mit seiner Tochter zur Aufführung des „Idomeneo" nach München I 774; gegen seines Sohnes Verlobung mit Constanze Weber I 980; L. verharrt in der ablehnenden Haltung gegen seines Sohnes Heirat I 987 f.; über Wolfgangs Charakter I 1001; tritt dem Vorhaben Wolfgangs, nach England zu reisen, entschieden entgegen I 1002; L. als Menschenbeobachter II 5 f.; sein Verhältnis zu Wolfgang nach dessen Verheiratung II 37 ff.; er besucht seinen Sohn in Wien II 42 f.; tritt in den Freimaurerorden ein II 44; Krankheit und Tod II 44 f.
Mozart, Joseph Ignaz, Bruder von Leopold M. I 2
Mozart, Leopold, Wundarzt, I 1[1]
Mozart, Maria geb. Negeler, I 1
Mozart, Maria Anna (Nannerl), Wolfgangs Schwester, I 25 f.; musikalisch begabt I 26; erste Kunstreise I 38 ff.; zweite Kunstreise I 42 ff.; I 45[2,3]; Erfolge in Paris I 53; I 61[1,3]; I 69; dritte Kunstreise nach Wien, an Blattern erkrankt I 117 ff.; Verhältnis zu Wolfgang I 483 f.; Anteilnahme an Wolfgangs Mißgeschick in Mannheim I 597; Verhältnis zu Konstanze II 42; späteres Schicksal II 889

Mozart, Wolfgang Amadeus

A. Leben.

Geburt und erste Anfänge I 26 ff.; Erstes Hervortreten I 31; Handstücke für Wolfgang und seine Schwester I 31 f.; Notenbuch von 1762 I 32 ff.; Erste Kompositionen I 36 f.

Erste Kunstreise (1762) München, Linz, Wien I 38 f.; Erfolge in Wien und am Hofe I 40 ff.

Zweite Kunstreise (1763—1766) München, Augsburg, Ludwigsburg I 42 f.; Schwetzingen, Heidelberg, Mainz, Frankfurt, Koblenz, Bonn, Köln, Aachen, Brüssel I 44 ff.; Paris, Zustände in Frankreich und erste Eindrücke in Paris I 48 ff.; Versailles, Auftreten bei Hofe I 51 ff.; London I 56 ff.; Konzerte in London I 59 f.; Chelsea I 61; Wieder in London I 61 f.; Das Notenbuch von 1764 I 64 ff.; Canterbury, Lille, Antwerpen, Haag I 68 f.; Amsterdam, Haag I 70 ff.; Utrecht, Mecheln, Paris I 74; Dijon, Lyon, Genf, Lausanne, Bern, Zürich I 75; Donaueschingen, München, Salzburg I 76; Studien in Salzburg, wissenschaftliche Erziehung I 97 f.; Musikalische Weiterbildung, Arbeitsheft I 99 f.; Vom Erzbischof eingeschlossen I 101; kompositorische Tätigkeit I 101 ff.

Dritte Kunstreise (1767) Wien, Olmütz, Brünn I 117 f.; Wien, Enttäuschungen am Hofe I 118 ff.; Auftrag einer Oper I 121 f.; Intrigen gegen die Aufführung der Finta semplice I 123 ff.; Zurückziehung der Partitur I 126 f.; Privataufführung von Bastien und Bastienne I 137; Auftrag einer Messe I 152; Rückkehr nach Salzburg I 153; Aufführung der Finta semplice in Salzburg I 154 f.; Weitere Studien in Salzburg I 155 f.

Vierte (erste italienische) Kunstreise) 1769—1771. Hasse über M. I 175; Ernennung M.s zum Konzertmeister in Salzburg I 176; Abreise: Innsbruck, Rovereto, Verona, Mantua, Cremona, Mailand I 176 ff.; Opernauftrag für Mailand I 182; Parma, Bologna I 183 f.; Florenz I 185 f.; Rom I 188 f.; Neapel I 190 f.; Rückkehr nach Rom, Wolfgang wird Ritter vom goldenen Sporn I 192 f.; Weiterreise nach Bologna I 193; Aufnahme in die Bologneser Akademie I 194 ff.; Mailand, Proben zu Mitridate I 196 f.; Aufführung I 199; Abreise nach Venedig, Padua, Auftrag eines Oratoriums (Betulia liberata) I 200; Vicenza, Verona, Salzburg; neuer Opernauftrag für Mailand I 201

Fünfte und sechste (zweite und dritte italienische) Kunstreise (1771—1773). Auftrag des Ascanio in Alba für Mailand I 202; Abreise, Verona, Mailand I 203; Verhältnis zu Hasse I 203; Aufführung des Ascanio I 204 f.; kurzer Zwischenaufenthalt in Salzburg I 205 f.; Wieder in Mailand I 207; Auftrag und Aufführung des Lucio Silla I 207 f.; Rückkehr nach Salzburg I 210; Die italienischen Eindrücke I 211 ff.; Über die Salzburger Kirchenmusik I 302; Regierungsantritt des Erzbischofs Hieronymus I 365; M.s Verhältnis zu ihm I 358 f.; Reise nach Wien I 361 ff.; Künstlerische Eindrücke in Wien I 363; Opernauftrag für München I 364 f.; Aufführung und Erfolg der Finta giardiniera I 366 ff.; M. und die Violine I 388 f.; Aufführung von Il Re Pastore I 478; kompositorische Tätigkeit in Salzburg I 478 f.; die letzten Jahre im Elternhaus I 481 f.; Wissenschaftliche Weiterbildung I 483; Verkehr mit dem Salzburger Adel I 484; Verhältnis zur Salzburger Bürgerschaft I 486 f.; Das Bölzelschießen I 489; Über das Mannheimer Orchester I 491; M.s weitere Entwicklung I 521 ff.; Vorbereitungen zu einer Konzertreise I 523; M.s Entlassung I 525 f.; Abreise aus Salzburg in Begleitung der Mutter.

Siebente (Pariser) Kunstreise (1777). Wasserburg, München I 530 f.; Vergebliche Hoffnungen auf eine Anstellung am Hofe I 531 f.; Aussichten in München I 533 ff.; Augsburg I 537 f.; Auftreten in Augsburg I 542 f.;

das Bäsle I 544 f.; beim Fürsten von Öttingen-Wallerstein in Hohenaltheim I 546; Mannheim I 548 ff.; Urteil über Schweitzer I 556; Bekanntschaft mit Wieland I 557; Der Tenorist Raaff I 559 ff.; Verkehr im Hause Cannabich I 567 f.; Die Familie Wendling I 569 f.; Urteil über Abt Vogler I 572 f.; Vorstellung beim Kurfürsten I 577 f.; Verkehr beim Hofe I 579; Mahnungen des Vaters I 579 f.; Bemühungen um eine Anstellung I 581 ff.; Unterricht in Mannheim I 586 f.; Aussichten auf Wien I 587 f.; Ratschläge des Vaters für die Pariser Reise I 590 f.; Wolfgangs Bedenken gegen die Reise I 591 f.; Vorwürfe des Vaters I 593 ff.; Aloysia Weber und ihre Familie I 597 ff.; Liebe zu Aloysia I 600; Plan einer italienischen Reise I 603 f.; Brief des Vaters I 605 ff.; Wolfgangs Entschluß, nach Paris zu reisen I 610 f.; Abschied von Mannheim I 613 ff.; Ankunft in Paris I 627; Besuche beim Adel I 698; Der Herzog von Guines und seine Tochter I 700 f.; Verkehr mit Musikern I 702 f.; Verhältnis zu Grimm I 703 ff.; Urteile über die französische Musik I 705 f.; Inneres Verhältnis zu Gluck I 708; Auftrag für das Concert spirituel I 710; Opernpläne I 714 f.; Tod der Mutter I 720 f.; Neue Beziehungen zu Aloysia I 722 f.; Aussichten auf Salzburg I 724 ff.; Entscheidung für Salzburg I 728; Abreise von Paris I 746; Aufenthalt in Straßburg und Mannheim I 747 f.; Enttäuschung mit Aloysia I 754 f.; Ankunft in Salzburg I 756; Ungünstiger Eindruck von Salzburg I 758 f.; Kompositorische Tätigkeit I 759 ff.; Auftrag des Idomeneo für München I 764; Verhältnis zu den Sängern I 766 f.; Proben zu Idomeneo I 769 ff.; Aufführung I 774; Befehl, nach Wien zu reisen I 778 ff.; Tonkünstlersozietät I 782; Spannung und Bruch mit dem Erzbischof I 784 ff.; Beschwichtigungsversuche des Vaters I 790 f.; Böswilliges Gerede in Salzburg I 792; Szene mit dem Grafen Arco I 794

1781—1791 in Wien. I 870 f.; Bemühungen um einen Operntext I 878; Arbeit an der Entführung I 879 ff.; Fürstlicher Besuch in Wien I 882; Wettstreit mit Clementi I 883 f.; Bemühungen um eine Anstellung I 890; Aufführung I 893; Erfolge I 895 f.; Erneute Beziehungen zur Familie Weber in Wien I 974 f.; Verlobung und Brautstand I 979 ff.; Hochzeit I 988; M.s inneres Verhältnis zu Constanze I 994 f.; M.s Stubenmädeleien I 996 f.; Entbehrungen in der Ehe I 998 f.; M. will Wien verlassen, falls er keine Anstellung erhält I 1000; Anstellung als Kammermusikus I 1003; Die Berliner Legende I 1004; Unterricht in Wien I 1007; öffentliche Konzertveranstaltungen in Wien I 1009 ff.; Privatkonzerte I 1016 f.; Konzertaufführungen in M.s Wohnung I 1018 f.; M.s Stellung zu der Drucklegung seiner Kompositionen I 1020; Honorar für seine Werke I 1022; Finanzielle Nöte I 1024 ff.; M.s Hauswesen I 1032 ff.; Wolfgangs Verhältnis zu seinem Vater nach der Heirat II 37 f.; Geburt des ersten Sohnes II 39; Reise der Familie M. nach Salzburg II 39 f.; Aufnahme in Salzburg II 42; Wolfgangs Verhältnis zu Cäcilie Weber und dem Langeschen Ehepaar II 45 f.; M.s Umgang mit Künstlern II 52 ff.; Freundschaft mit Jos. Haydn II 55 ff.; Verkehr im Hause von Jacquin II 61 f.; Gelegenheitskompositionen II 63 ff.; M. als Mitglied des Freimaurerordens II 73 ff.; Kompositionen für den Orden II 77 f.; Verkehr mit dem Wiener Adel II 80 ff.; M.s Bekanntschaft mit dem Baron van Swieten II 86 ff.; M. studiert Händel und Bach II 93 ff.; Neue Opernpläne II 98 ff.; Entstehung und Schicksal des Schauspieldirektors II 103 f.; L'Oca del Cairo II 107; Lo sposo deluso II 107 f.; Bekanntschaft mit Da Ponte II 109 f.; Entstehung des Figaro II 111 f.; Aufführung des Figaro II 114 f.; Schicksale des Figaro II 369[4]; Geburt des dritten Kindes II 406; Verkehr mit dem Ehepaar

Duschek II 408 ff.; Der Figaro in Prag II 410; M.s erste Reise nach Prag II 410 ff.; Rückkehr II 415; Entstehung des Don Giovanni II 416 f.; Proben und Aufführung des Don Giovanni II 418 ff.; Der Don Giovanni in Wien II 428 f.; Kritik und Schicksale des Don Giovanni II 429 ff.; Die Reise nach Norddeutschland II 624 ff.; M.s traurige Lage nach der Rückkehr II 635 f.; Krankheit seiner Frau II 637; Auftrag und Aufführung von Così fan tutte II 638 f.; Gehäufte Not und Arbeit II 684 ff.; Reise nach Frankfurt II 687 f.; Heimreise über Mainz, Mannheim, München II 690 ff.; Entstehung der Zauberflöte II 707 ff.; Auftrag des Requiems und des Titus II 709 ff.; Aufführung und Erfolge der Zauberflöte II 751 ff.; Krankheit und Tod II 840 ff.

Mozart als Mensch.

Charakterzüge: anhänglich und zutraulich I 27. I 39. I 41; selbstbewußt I 41. I 97; leidenschaftlich I 28; ritterlich I 49. I 479; zartfühlend I 97; grüblerisch I 49; Neigung für körperliche Übungen I 118; scharfe Beobachtungsgabe I 214; kindlich I 530; als Deutscher I 705. II 102; Ehrgefühl I 989; M. und das weibliche Geschlecht I 485 f. I 979. I 996 f.; unpraktisch I 998 f.; gutmütig I 1021. I 1032; Vorliebe für Kegel- und Billardspiel I 1030; gesellig I 1028; leidenschaftlicher Tänzer I 1028 f.; Tierliebe I 1033 f.

vgl. auch das Kapitel Mozarts Persönlichkeit II 1 ff.

Mozart als Künstler.

Früher Schaffenstrieb I 26. I 28; unfehlbares Gehör I 29; lernt singen I 57; scharfes Gedächtnis I 188; als Klavierspieler I 53. I 368 f. I 572. II 626; prima vista-Spiel I 53. I 60. II 49; als Orgelspieler I 42. I 53. I 76. I 177. I 541. I 571; als Violinspieler I 30; I 39. I 387. I 388. I 541; dramatische Begabung I 63. I 180. I 214. I 464. I 475. I 761. II 331; als Kritiker I 179[2]. I 192. II 51; als Komponist I 179. I 185. I 514[3]; das gesangliche Element bei M. I 215. I 350; das instrumentale Element bei M. I 320; als Dirigent I 152; Romantisch I 211; das Dämonische bei M. I 87. I 268. II 207. II 227 f.; Abneigung gegen das Unterrichten I 1006 f.; M.s Opernästhetik I 939 f.

vgl. auch das Kapitel Mozarts künstlerisches Schaffen II 117 ff.

B. Werke (besprochene).

(K.-V. = v. Köchels thematisches Verzeichnis der Werke W. A. Mozarts.)

Klavierkompositionen.

Konzert	F	(K.-V. 37)	I 114 f.
„	B	(K.-V. 39)	
„	D	(K.-V. 40)	
„	G	(K.-V. 41)	
„	D	(K.-V. 175)	I 389 f.
„	B	(K.-V. 238)	I 514 f.
„	C	(K.-V. 246)	
„	Es	(K.-V. 271)	
„	F	(K.-V. 413)	II 202 ff.
„	A	(K.-V. 414)	
„	C	(K.-V. 415)	
„	Es	(K.-V. 449)	
„	B	(K.-V. 450)	
„	D	(K.-V. 451)	
„	G	(K.-V. 453)	
„	B	(K.-V. 456)	
„	F	(K.-V. 459)	
„	d	(K.-V. 466)	
„	C	(K.-V. 467)	
„	Es	(K.-V. 482)	
„	A	(K.-V. 488)	
„	c	(K.-V. 491)	
„	C	(K.-V. 503)	
„	D	(K.-V. 537)	II 609 f.
„	B	(K.-V. 595)	II 725 f.
„	f. 2 Klaviere Es	(K.-V. 365)	I 808
„	f. 3 Klaviere F	(K.-V. 242)	I 517
Sonate	C	(K.-V. 279)	I 397 f.
„	F	(K.-V. 280)	
„	B	(K.-V. 281)	
„	Es	(K.-V. 282)	
„	G	(K.-V. 283)	
„	D	(K.-V. 284)	
„	C	(K.-V. 309)	I 621 f.
„	D	(K.-V. 311)	

Sonate a (K.-V. 310)
" C (K.-V. 330)
" A (K.-V. 331)
" F (K.-V. 332) } I 739 ff.
" B (K.-V. 333) I 813
" c (K.-V. 457) II 242 f.
" C (K.-V. 545)
" B (K.-V. 570) } II 610 f.
" D (K.-V. 576) II 724
2 Sonatensätze F u. B (K.-V. 533) II 611
Sonaten für Klavier zu 4 Händen:
B (K.-V. 358)
D (K.-V. 381) } I 507 f.
G (K.-V. 357)
F (K.-V. 497)
C (K.-V. 521) } II 373 f.
Sonate für 2 Klaviere D (K.-V. 448) I 908
Suite C (K.-V. 399) II 163
Phantasie und Fuge C (K.-V. 394) II 156
Kleine Phantasie C (K.-V. 395) II 155
Phantasie c (K.-V. 396)
" d (K.-V. 397) } II 158 f.
" c (K.-V. 475) II 160 f.
Fuge g (K.-V. 401) II 157
" f. 2 Klaviere c (K.-V. 426) II 157 f.
8 Variationen (K.-V. 24)
7 " („Willem van Nassau", K.-V. 25) } I 94
12 " (Thema v. Fischer, K.-V. 179)
6 " (Thema v. Salieri, K.-V. 180) } I 399
9 " (»Lison dormait«, K.-V. 264)
12 " (»Ah, vous dirai-je«, K.-V. 265)
12 " (»La belle Françoise«, K.-V. 353) } I 742
8 " (Thema v. Grétry, K.-V. 352)
6 " (Thema v. Paisiello, K.-V. 398) } I 909
10 " (Thema v. Gluck, K.-V. 455)
8 " (Thema v. Sarti, K.-V. 460) } II 248
12 " (K.-V. 500) II 373
9 " (Thema v. Duport, K.-V. 573) II 634
8 " (Thema von Schikaneder, K.-V. 613) II 725
5 Variationen zu 4 Händen (K.-V. 501) II 377
Rondo D (K.-V. 485)
" F (K.-V. 494) } II 247 f. u. II 373
" a (K.-V. 511) II 371 f.
Menuette (K.-V. 1, 2, 4, 5)
Allegro (K.-V. 3) } I 36
36 Kadenzen zu eigenen Klavierkonzerten (K.-V. 624) II 240
Adagio h (K.-V. 540) II 613
Gigue (K.-V. 574) II 634.

Violinkompositionen.

Konzert B (K.-V. 207)
" D (K.-V. 211)
" G (K.-V. 216)
" D (K.-V. 218)
" A (K.-V. 219)
" D (K.-V. 271a) } I 508 ff.
Concertone für 2 Soloviolinen mit Orch.-Begl. (K.-V. 190) I 389
Konzertante Sinfonie für Violine und Viola Es (K.-V. 364) I 809
Sonate C (K.-V. 6)
" D (K.-V. 7)
" B (K.-V. 8)
" G (K.-V. 9) } I 88 f.
" B (K.-V. 10)
" G (K.-V. 11)
" A (K.-V. 12)
" F (K.-V. 13)
" C (K.-V. 14)
" B (K.-V. 15)
" Es (K.-V. 26)
" G (K.-V. 27)
" C (K.-V. 28)
" D (K.-V. 29)
" F (K.-V. 30)
" B (K.-V. 31) } I 90 ff.
" F (K.-V. 55)
" C (K.-V. 56)
" F (K.-V. 57)
" Es (K.-V. 58)
" c (K.-V. 59)
" e (K.-V. 60) } I 351 ff.
" C (K.-V. 296)
" G (K.-V. 301)
" Es (K.-V. 302)
" C (K.-V. 303)
" A (K.-V. 305) } I 623 f.

Sonate e (K.-V. 304) } I 738 f.
" D (K.-V. 306) }
" B (K.-V. 378) I 814
" F (K.-V. 376) }
" F (K.-V. 377) }
" g (K.-V. 379) } I 904 ff.
" Es (K.-V. 380) }
" a (K.-V. 402) } II 164
" C (K.-V. 403) }
" B (K.-V. 454) } II 196 f.
" Es (K.-V. 481) }
" A (K.-V. 526) II 380 f.
" F (K.-V. 547) II 609
12 Variationen (»La Bergère Silimène«, K.-V. 359) I 908
6 Variationen (»Hélas, j'ai perdu mon amant«, K.-V. 360) I 908
Rondo C für Viol. mit Orch.-Begltg. (K.-V. 373) I 810

Solomusik für Blasinstrumente.

Konzert für Fagott B (K.-V. 191) I 393
Konzert für Flöte G (K.-V. 313) } I 619 f.
" " " D (K.-V. 314) }
Konzert für Flöte und Harfe (K.-V. 299) I 738
Rondo für Horn Es (K.-V. 371) I 810
Konzert für Horn D (K.-V. 412) }
" " " Es (K.-V. 417) } II 241 f.
" " " Es (K.-V. 447) }
" " " Es (K.-V. 495) }
Konzert für Klarinette A (K.-V. 622) II 726

Adagio und Allegro für eine Orgelwalze (K.-V. 594) }
Andante für eine Orgelwalze (K.-V. 616) } II 723 f.

Sinfonien.

Sinfonie Es (K.-V. 16) }
" B (K.-V. 17) }
" D (K.-V. 19) } I 94
" B (K.-V. 22) }
" F (K.-V. 76) I 116
" F (K.-V. 43) }
" D (K.-V. 45) } I 150 f.
" D (K.-V. 48) }
" G (K.-V. 74) }
" D (K.-V. 84) }
" D (K.-V. 95) } I 342 f.
" D (K.-V. 97) }
Sinfonie C (K.-V. 73) }
" F (K.-V. 75) }
" F (K.-V. 98) }
" G (K.-V. 110) } I 343 f.
" F (K.-V. 112) }
" B (K.-V. Anhg. 216) }
" A (K.-V. 114) }
" F (K.-V. 130) } I 345 f.
" A (K.-V. 134) }
" C (K.-V. 162) }
" D (K.-V. 181) }
" B (K.-V. 182) } I 381 f.
" Es (K.-V. 184) }
" g (K.-V. 183) }
" G (K.-V. 199) }
" C (K.-V. 200) } I 382 ff.
" A (K.-V. 201) }
" D (K.-V. 202) }
" D (K.-V. 297) I 734
" G (K.-V. 318) }
" B (K.-V. 319) } I 805 ff.
" C (K.-V. 338) }
" D (Haffnermusik, K.-V. 385) I 903
" C (K.-V. 425) II 197 ff.
" D (K.-V. 504) II 398 ff.
" Es (K.-V. 543) II 568 ff.
" g (K.-V. 550) II 579 ff.
" C (K.-V. 551) II 593 ff.
Konzertante Sinfonie Es für Bläser mit Begleitung (K.-V. Anhg. I 9) I 736 f.

Kammermusik.

Quintette für 2 Violinen, 2 Violen, Cello:
B (K.-V. 46) I 151 f.
B (K.-V. 174) I 393 f.
c (K.-V. 406) I 903
C (K.-V. 515) II 383 ff.
g (K.-V. 516) II 387 ff.
D (K.-V. 593) II 720 ff.
Es (K.-V. 614) II 722 ff.
Quintett Es für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott (K.-V. 452) II 187 f.
Quintett Es für Horn, Viol., 2 Violen, Cello (K.-V. 407) II 195 f.
Quintett A für Klarinette und Streich-Quartett (K.-V. 581) II 718 ff.
Quartette für 2 Violinen, Viola, Cello:
G (K.-V. 80) I 347
D (K.-V. 136) }
B (K.-V. 137) } I 348
F (K.-V. 138) }

Quartette für 2 Violinen, Viola, Cello:
D (K.-V. 155)
G (K.-V. 156)
C (K.-V. 157)
F (K.-V. 158)
B (K.-V. 159)
Es (K.-V. 160) } I 349 f.
F (K.-V. 168)
A (K.-V. 169)
C (K.-V. 170)
Es (K.-V. 171)
B (K.-V. 172)
d (K.-V. 173) } I 395 f.
G (K.-V. 387)
d (K.-V. 421)
Es (K.-V. 428)
B (K.-V. 458)
A (K.-V. 464)
C (K.-V. 465) } II 166 ff.
D (K.-V. 499) II 382
D (K.-V. 575)
B (K.-V. 589)
F (K.-V. 590) } II 714 ff.
Adagio und Fuge c für 2 Violinen, Viola, Cello (K.-V. 546) II 158
Quartette für Flöte, Violine, Viola, Cello:
D (K.-V. 285)
A (K.-V. 298) } I 620
Quartett F für Oboe, Violine, Viola, Cello (K.-V. 370) I 813
Quartette f. Klavier, Violine, Viola, Cello:
g (K.-V. 478)
Es (K.-V. 493) } II 189 ff.
3 Sonaten für Klavier, 2 Violinen, Baß (Bearbeitung von Chr. Bach, op. 5, K.-V. 107) I 116
Trios für Klavier, Violine, Cello:
B (K.-V. 254) I 507
G (K.-V. 496) II 194 f.
B (K.-V. 502) II 379
E (K.-V. 542)
C (K.-V. 548)
G (K.-V. 564) } II 607 f.
Trio Es für Klavier, Klarinette, Viola (K.-V. 498) II 377 ff.
Trio B für 2 Violinen, Cello (K.-V. 266) I 507
Duos für Violine und Viola:
G (K.-V. 423)
B (K.-V. 424) } II 184 f.

Serenadenmusik.

Cassation G f. 2 Viol., 2 Violen, Baß, 2 Ob., 2 Corn. (K.-V. 63)
Cassation B f. Str.-Q., 2 Ob., 2 Corn. (K.-V. 99)
Serenade D f. Str.-Q., 2 Ob., 2 Corn., 2 Tromb. (K.-V. 100) } I 156 ff.
Serenade D f. Str.-Q., 2 Ob., 2 Corn., 2 Tromb. (K.-V. 185) I 385
Serenade D f. Str.-Q., 2 Ob. (2 Fl.), Fag., 2 Corn., 2 Tromb. (K.-V. 203) I 386
Serenade D f. Str.-Q., 2 Ob., Fag., 2 Corn., 2 Tromb. (K.-V. 204) I 503
Serenade (Haffner-) D f. Str.-Q., 2 Ob. (2 Fl.), 2 Fag., 2 Corn., 2 Tromb. (K.-V. 250) I 504
Serenata notturna D f. 2 Orchester (K.-V. 239)
Notturno D f. 4 Orch. (K.-V. 286) } I 506
Serenade D f. Str.-Q., 2 Fl., 2 Ob., 2 Fag., 2 Corn., 2 Tromb., Timp. (K.-V. 320) I 810
Serenade B f. Bläser (K.-V. 361) I 811
" Es " (K.-V. 375)
" c " (K.-V. 388) } I 899 f.
Eine kleine Nachtmusik G für Str.-Orch. (K.-V. 525) II 393
Divertimentos:
Es f. Str.-Q., 2 Klar., 2 Corn. (K.-V. 113)
D f. St.-Q., Fl., Ob., Fag. 4 Corn. (K.-V. 131)
Es f. 2 Ob., 2 Klar., 2 engl. Corn., 2 Corn., 2 Fag. (K.-V. 166)
B f. 2 Ob., 2 Klar., 2 engl. Corn., 2 Corn., 2 Fag. (K.-V. 186) } I 353 f.
D f. Viol., Va., Fag., Baß, 2 Corn. (K.-V. 205) I 386
F f. Str.-Q., 2 Cor. (K.-V. 247)
B " (K.-V. 287) } I 501 f.
D f. Str.-Q., Ob., 2 Corn. (K.-V. 251) I 504
F f. 2 Ob., 2 Fg., 2 Cor. (K.-V. 213)
B " (K.-V. 240)
Es " (K.-V. 252)
F " (K.-V. 253)
B " (K.-V. 270)
Es " (K.-V. 289) } I 505

Divertimentos:
C f. 2 Fl., 4 Tromb., 4 Timp. (K.-V. 187)
C f. 2 Fl., 4 Tromb., 4 Timp. (K.-V. 188) } I 505 f.
D f. St.-Q., 2 Corn. (K.-V. 334) I 812 f.
Es f. Viol., Va., Cello (K.-V. 563) II 603 ff.

Orchesterstücke.

Galimathias musicum für Klav., Str.-Q., 2 Ob., 2 Fag., 2 Corn. (K.-V. 32) I 94
Ballettmusik zu »Les petits riens« (K.-V. Anhang I 10) I 732 ff.
Maurerische Trauermusik (K.-V. 477) II 199 f.
Musikalischer Spaß für St.-Q., 2 Corn. (K.-V. 522) II 394 ff.
Adagio und Rondo für Harmonika, Fl., Ob., Viol., Cello (K.-V. 617) II 724.

Tänze für Orchester.

7 Menuette mit Trio (K.-V. 65a) I 155
Kontretanz B (K.-V. 123) I 347
5 Menuette (K.-V. 461)
6 Kontretänze (K.-V. 462)
2 Menuette (K.-V. 463) } II 200 f.
6 deutsche Tänze (K.-V. 509) II 401 [2]
Kontretanz (K.-V. 534)
" (K.-V. 535)
6 deutsche Tänze (K.-V. 536)
2 Kontretänze (K.-V. 565)
6 Teutsche (K.-V. 567)
12 Menuette (K.-V. 568)
6 Teutsche (K.-V. 571)
12 Menuette (K.-V. 585)
12 Teutsche (K.-V. 586)
Kontretanz (K.-V. 587)
6 Menuette (K.-V. 599)
6 Teutsche (K.-V. 600)
4 Menuette (K.-V. 601)
4 Teutsche (K.-V. 602)
2 Kontretänze (K.-V. 603)
2 Menuette (K.-V. 604)
3 Teutsche (K.-V. 605)
6 ländl. Tänze (K.-V. 606)
Kontretanz (K.-V. 607)
5 Kontretänze (K.-V. 609)
Kontretanz (K.-V. 610) } II 613 ff.

Dramatische Werke.

Apollo et Hyacinthus, lateinische Komödie (K.-V. 38) I 110 ff.
La finta semplice, opera buffa (K.-V. 51) I 128 ff.
Bastien und Bastienne, Singspiel (K.-V. 50) I 141 ff.
Mitridate, Rè di Ponto, opera seria (K.-V. 87) I 261 ff.
Lucio Silla, opera seria (K.-V. 135) I 266 ff.
Ascanio in Alba, azione teatrale (K.-V. 111) I 274 ff.
Il sogno di Scipione, azione teatrale (K.-V. 126) I 278 ff.
Il re pastore, Serenata dramatica (K.-V. 208) I 280 ff.
La finta giardiniera, opera buffa (K.-V. 196) I 459 ff.
Musik zu „Thamos, König in Ägypten" (K.-V. 345) I 817 ff.
Zaide, Singspiel (K.-V. 344) I 828 ff.
Idomeneo, opera seria (K.-V. 366) I 838
Die Entführung aus dem Serail, Singspiel (K.-V. 384) I 931 ff.
L'oca del Cairo, opera buffa (K.-V. 422) II 263 ff.
Lo sposo deluso, opera buffa (K.-V. 430) II 271 ff.
Der Schauspieldirektor, Singspiel (K.-V. 486) II 275 ff.
Le nozze di Figaro, opera buffa (K.-V. 492) II 278 ff.
Don Giovanni, opera buffa (K.-V. 527) II 438 ff.
Così fan tutte, opera buffa (K.-V. 588) II 635 ff.
La Clemenza di Tito, opera seria (K.-V. 621) II 730 ff.
Die Zauberflöte, Singspiel (K.-V. 620) II 751 ff.

Kirchenmusik.

Messe G (K.-V. 49)
" d (K.-V. 65) } I 159 ff.
" C (K.-V. 66) I 166 f.
" C (K.-V. 115) I 307 ff.
" F (K.-V. 116) I 309
" c (K.-V. 139) I 309 ff.
" C (in honorem SSmae Trinitatis, K.-V. 167) I 369 ff.

Messe F (K.-V. 192) I 372 ff.
„ D (K.-V. 194) I 377 f.
„ C (K.-V. 220) I 491 f.
„ C (K.-V. 257)
„ C (K.-V. 258) } I 492 ff.
„ C (K.-V. 259)
„ C (K.-V. 262)
„ B (K.-V. 275) I 496 f.
„ C (K.-V. 317) } I 796 ff.
„ C (K.-V. 337)
„ c (K.-V. 427) II 144 ff.
Kyrie C (K.-V. 221) I 309
„ Es (K.-V. 322) I 626
„ C (K.-V. 323)
„ C (K.-V. Anhg. 13) } I 798 f.
„ d (K.-V. 341)
Litanei (Marien-) B (K.-V. 109) I 313
„ (vom hochwürdigen Gut) B (K.-V. 125) I 314
„ (Marien-) D (K.-V. 195) I 378
„ (vom hochw. Gut) Es (K.-V. 243) I 497 f.

Offertorien, Motetten usw.

Scande coeli limina (K.-V. 34) I 109
Veni sancte spiritus (K.-V. 47) I 166
Misere (K.-V. 85) I 193 f.
Exsultate, jubilate (K.-V. 165) I 210
Lacrimosa (K.-V. Anhg. 21) I 309
Regina coeli C (K.-V. 108) } I 316
„ „ B (K.-V. 127)
Benedictus sit Deus (K.-V. 117) I 316
Inter natos mulierum (K.-V. 72)
Tantum ergo B (K.-V. 142) } I 317
„ „ D (K.-V. 197)
De profundis (K.-V. 93)
Iustum deduxit Dominus (K.-V. 326) } I 318
Adoramus te (K.-V. 327)
Misericordias Domini (K.-V. 222) I 380
Venite populi (K.-V. 260) I 498
Graduale (K.-V. 273) } I 499
Alma Dei creatoris (K.-V. 277)
Regina coeli (K.-V. 276) I 804
Ave verum (K.-V. 618) II 727 f.

Vespern.

Dixit et Magnificat (K.-V. 193)
Vesperae de Dominica (K.-V. 321) } I 799 ff.
Vesperae solennes de confessore (K.-V. 339)

Requiem (K.-V. 626) II 850 ff.

Sonaten (Kirchen-) f. 2 Viol., Baß u. Orgel:
Es (K.-V. 67)
B (K.-V. 68)
D (K.-V. 69) } I 319 f.
D (K.-V. 144)
F (K.-V. 145)
F (K.-V. 244) } I 499
D (K.-V. 245)
C (K.-V. 328)
C (K.-V. 329) } I 804
C (K.-V. 336)
Sonate (Kirchen-) C für 2 Viol., Cello, Baß, 2 Ob., 2 Tromb., Timp. u. Orgel (K.-V. 278) I 499
Sonate (Kirchen-) C für 2 Viol., Cello, Baß, 2 Ob., 2 Corn., 2 Tromb., Timp. u. Orgel (K.-V. 329) I 804.

Kantaten.

Grabmusik (K.-V. 42) I 106 f.
„Dir, Seele des Weltalls" (K.-V. 429) } II 250
Maurerfreude (K.-V. 471)
Davidde penitente (K.-V. 469) II 151.

Oratorien.

Die Schuldigkeit des ersten Gebotes (K.-V. 35) I 101 ff.
La Betulia liberata (K.-V. 118) I 284 ff.

Bearbeitungen Händelscher Oratorien:
1. Acis und Galathea (K.-V. 566)
2. Messias (K.-V. 572) } II 618 ff.
3. Alexanderfest (K.-V. 591)
4. Cäcilienode (K.-V. 592)

Arien:

Für Sopran:
Sol nascente (K.-V. 70) I 155
Quaere superna (K.-V. 143) I 181
Misero pargoletto (K.-V. 77)
Per pietà bell' idol mio (K.-V. 78)
Per quel paterno amplesso (K.-V. 79) } I 181 f.
Fra cento affanni (K.-V. 88)
Se ardire, e speranza (K.-V. 82) } I 190
Se tutti i mali miei (K.-V. 83)
Ah, lo previdi (K.-V. 272) I 519 f.
Ah non lasciarmi (K.-V. 486 a) I 616 f.

Non so d' onde viene (K.-V. 294) I 617 f.
Popoli di Tessaglia (K.-V. 316) I 743 f.
Kommt her ihr frechen Sünder (K.-V. 146) I 804
Sperai vicino il lido (K.-V. 368)
Misera, dove son (K.-V. 369)
A questo seno, ah vieni (K.-V. 374) } I 814
Nehmt meinen Dank (K.-V. 383)
Der Liebe himmlisches Gefühl (K.-V. 119) } I 909
Mia speranza adorata (K.-V. 416)
Vorrei spiegarvi, o Dio (K.-V. 418)
No, no, che non sei capace (K.-V. 419) } II 261
Non più, tutto ascoltai mit oblig. Viol. (K.-V. 490) II 262
Al desio, di chi t' adora (K.-V. 577) II 355 f.
Un moto di gioja mi sento (K.-V. 579) II 357
Non temer amato bene mit oblig. Klavier II 404
Bella mia fiamma (K.-V. 528) II 425
Schon lacht der holde Frühling (K.-V. 580) II 682
Alma grande (K.-V. 578)
Chi sà, chi sà qual sia (K.-V. 582)
Vado, ma dove (K.-V. 583) } II 683
Für Alt:
Ombra felice (K.-V. 255) I 518
Für Tenor:
Va, dal furor portata (K.-V. 21) I 64
Or che il dover (K.-V. 36) I 155
Si mostra la sorte (K.-V. 209)
Con ossequio con rispetto (K.-V. 210) } I 517 f.
Clarice cara mia sposa (K.-V. 256) I 518
Se al labbro mio (K.-V. 295) I 616
Per pietà, non ricercate (K.-V. 420)
Misero! o sogno! (K.-V. 431) } II 261
Für Baß:
Non so d' onde viene (K.-V. 512) I 619
Così dunque tradisci (K.-V. 432) II 262
Mentre ti lasio cara (K.-V. 513) II 405
Rivolgete a lui lo sguardo (K.-V. 584) II 663
Per questa bella mano mit oblig. Kontrabaß (K.-V. 612) II 727

Solfeggien für eine Singstimme (K.-V. 393) I 993.

Lieder.

Daphne, deine Rosenwangen (K.-V. 52)
An die Freude (K.-V. 53) } I 146
Ich hab es längst gesagt (K.-V. 149)
Geheime Liebe (K.-V. 150) } I 355
Oiseaux, si tous les ans (K.-V. 307)
Dans un bois solitaire (K.-V. 308) } I 619
2 deutsche Kirchenlieder (K.-V. 343) I 804
Was frag ich viel (K.-V. 349)
Komm, liebe Zither (K.-V. 351) } I 815
Schlafe mein Prinzchen (K.-V. 350) I 815 [2]
An die Hoffnung (K.-V. 390)
An die Einsamkeit (K.-V. 391)
Verdankt sei es dem Glanz (K.-V. 392) } I 816
Gesellenreise (K.-V. 468)
Der Zauberer (K.-V. 472)
Die Zufriedenheit (K.-V. 473)
Die betrogene Welt (K.-V. 474) } II 257 f.
Das Veilchen (K.-V. 476) II 258 f.
Als Luise die Briefe . . . (K.-V. 520)
Abendempfindung (K.-V. 523) } II 401 f.
Lied der Trennung (K.-V. 519) II 403 f.
Die Alte (K.-V. 517)
Lied der Freiheit (K.-V. 506)
Verschweigung (K.-V. 518)
An Chloe (K.-V. 524) } II 404
Des kleinen Friedrichs Geburtstag (K.-V. 529)
Das Traumbild (K.-V. 530) } II 426
Komm lieber Mai (K.-V. 596)
Im Frühlingsanfang (K.-V. 597)
Das Kinderspiel (K.-V. 598) } II 727
Zwei- und dreistimmig:
Ach, was müssen wir erfahren für 2 Soprane (K.-V. Anhg. 24a) I 146
Das Bandl-Terzett (K.-V. 441) II 260
6 Kanzonetten für 2 Sopr. und Baß (K.-V. 346, 436—439 u. 549) II 64

Del gran regno delle amazoni f. Tenor und 2 Bässe (K.-V. 434) II 108
Vierstimmig:
Madrigal »God is our refuge« (K.-V. 20) I 64.
Caro mio, Druck und Schluck (K.-V. Anhg. 5) II 64

Kanons II 65

Lied mit Chor u. Orgelbegleitung (K.-V. 483)
Dreistimmiger Chor mit Orgelbegleitung (K.-V. 484) } II 260

Mozart, Wolfg. Fr. Xaver, jüngster Sohn M.s, II 890 f.
Mozartdenkmäler und -stiftungen II 892 ff.
Muffat, Georg, I 16
Münster, Graf, II 283
Müller, Wenzel, II 759
Musik in Böhmen, Die, II 406 f.
Myslimeczek, Joh., Komponist, I 16. I 193. I 203. I 534. I 536

Nardini, P., Violinist, I 44. I 185. I 512
Naumann, Joh. Gottl., kurfürstl. Oberkapellmeister in Dresden, I 205. II 625. II 629
Neapolitanische Arie, Die, I 224 f.
Neapolitanische Oratorium, Das, I 284 ff.
Neapolitanische Orchester, Das, I 228 f.
Neapolitanische Sinfonie I 230. I 239 f.
Neefe, Chr. G., Lehrer Beethovens, als Melodramatiker I 835 f.; als Singspielkomponist I 925 f. II 429. II 564
Neubersche Wandertruppe II 443
Neumann, Joh. Leop., Sekretär, Freund Mozarts, II 625
Michelmann, Chr., II 87
Niclas, Sophie, Sängerin, II 631
Nicolai, Friedr., II 90
Niese, Carl, II 293. II 565
Nissen, G. N., Legationssekretär, I 992. II 889
Noailles, Marschall de, I 703
Norddeutsche Sinfonie I 340 f.
Notker Balbulus II 864
Novello, Vincent, engl. Musikverleger, I 100[1]
Noverre, J. J., Ballettmeister, I 276[1]. I 365. I 677[1]. I 714. I 716. II 157[3]. II 445

Opera buffa, Die, allgemeiner Charakter I 400. erste Anfänge I 405. in Rom, Venedig, Neapel I 406 f. Höchste Blüte I 411 f. das Rührstück I 412 f. Formenwelt der opera buffa I 416 f.
Opera bufffa in Wien, Die, I 456 f.
Opéra comique, Die, I 639 f. Charakter der Dichtung I 641. Kulturgeschichtliche Bedeutung I 642. Formenwelt I 644 f. Allgemeiner Charakter der Musik I 646 f.
Opera seria, Die, I 217 ff.
O'Reilly, Direktor der ital. Oper in London II 692
Orpheus von Gluck I 686
Orsler, Cellist, II 846
Ortes, G. M., Abbate in Bologna, I 175

Pachta, Joh. Graf, II 125. II 407. II 413
Paisiello, Giov., Buffokomponist, I 192. I 430 f. Buffomelodik I 432 f. Orchesterbehandlung I 434 f. Einfluß auf Mozart I 437 f. P.s Finales I 439. seine Buffosinfonien I 440. II 52. II 299. II 521 II 543. II 638
Paganelli, G. A., I 83
Palfy, Graf, I 39
Palfy, Josepha Gabriele, Gräfin, Schülerin Mozarts, I 891
Pallavicini, Graf, Feldmarschall, I 183
Pallavicino, Carlo, Opernkomponist I 227
Panzacchi, Sänger, I 768
Paradies, Mar. Ther., blinde Klavierspielerin, I 1015. II 41
Paradisi, P. D., Komponist, I 83
Parhammer, Ignaz, Jesuitenpater, I 152
Parini, Giuseppe, Dichter, I 202. I 204[1]. I 274
Paris, Anton, Organist in Salzburg, I 727
Paris und Helena von Gluck I 688
Paul, Jean, Dichter, II 885[1]
Peierl, Joh. Nep., Tenorist, II 66
Perez, Dav., Opernkomponist, I 233. I 235[4]
Perfall, von, II 565

Pergolesi, G. B., Komponist, opere serie I 232. Sinfonien I 329. Opere buffe I 410 f. II 525
Peri, Jacopo, Komponist der ersten Oper Dafne I 217
Perrucci, Andrea, Dichter, II 440. II 445[3]
Pescetti, G. B., Komponist, I 83
Petrosellini, Dichter, II 109[1]
Philidor, Anne Danican-, Bruder des Opernkomponisten, I 710
Philidor, François André Danican-, Opernkomponist, I 54. I 643. I 651 ff. I 709
Piccinni, Nicolo, Opernkomponist, I 181 f. Opere serie I 250 ff. I 335. I 412 f. Opere buffe I 423 ff. in Paris I 694 f. II 299. II 327
Pischlberger, Mitglied der Schikanederschen Truppe, II 703
Pleyel, Ignaz, Komponist, II 55[2]
Ployer, Babette, Mozarts Schülerin, I 1006
Podstatzky, Leop. Ant. Graf von, I 117
Poggi, Sänger, I 134
Pompadour, Marquise de, I 52
Ponheim I 888
Ponziani, Felice, Sänger, II 423
Porpora, Nicolo, Opernkomponist, I 232. II 84
Prato, dal, Kastrat, I 766
Praupner, Wenzel, II 407
Prehauser, Gottfr., I 872. II 443
Prex, Dr., Freund der Mozartschen Familie, I 757. I 774
Puchberg, Michael, Freund Mozarts, I 1025. II 635 f. II 638. II 700
Punto, J. W., Hornvirtuose, I 702

Quantz, Joh. Joach., I 20. II 87
Quinault, Phil., Lullys Textdichter, I 629 f.

Raaff, Anton, Tenorist, I 559 ff. I 590. I 702. I 767. II 5
Racine I 630
Raimund, Dichter, II 837
Rameau, J. Ph., I 86[1]. seine Opern I 633 ff. I 675. II 538
Ramm, Friedrich, Oboist, I 565. I 571. I 702. II 625
Rathgeber, Valentin, II 253
Raupach, Hermann, Komponist, I 114 f.
Rauzzini, Venanzio, Kastrat, I 122. I 207. I 271
Rehberg, Mozart befreundete Familie, II 697
Reicha, Joseph, Cellist, I 546
Reichardt, Friedr., II 252. II 255. II 629. II 630
Restier, Colin, II 445
Reutter, G., Hofkapellmeister in Wien, I 147. I 301
Reys, Adrian, II 443
Ricci, Pasquale, Komponist, I 609
Richter, Franz Xaver, Vertreter der Mannheimer Schule, I 338 f.
Richter, G. F., Klaviervirtuose, I 1013
Riedesel, Baron v., preußischer Gesandter in Wien, I 895
Righini, Vincenzo, Sänger und Komponist, I 976[2]. II 52. II 111. II 114. II 446
Rinaldo di Capua, Opernkomponist, I 419
Rinuccini, Ottavio, Mitbegründer des Musikdramas, I 217
Ritter, W., Fagottist, I 565. I 702
Rochlitz, Fr., II 565
Roffeld, Amandus, I 81[1]
Ronsard, Dichter, I 629[5]
R o s e m u n d e, Oper von Wieland-Schweitzer, I 555
Rosenberg, Graf, Oberleiter des Theaters in Wien, I 878. II 106. II 110. II 112. II 684
Roser, Kapellmeister, II 843. II 846
Rosetti, Ant., Kapellmeister in Hohenaltheim, I 546
Rosimond II 442
Rossi, Luigi, I 632
Rossini, G., I 335. I 439. I 441
Rousseau, J. J., I 48. I 328. I 637. I 693. I 834. II 69
Rubini, Tenorist, II 537[1]
Rudolph, J. J., Hornvirtuose und Komponist, I 16. I 278. I 702. I 733
Rumbeck, Gräfin, Mozarts Schülerin in Wien, I 871
Ruprecht, J., Tenorist, I 877. II 105
Ruspigliosi, Giulio, Kardinal, Begründer der opera buffa, I 405
Rust, Jakob, Kapellmeister in Salzburg, I 5
Rutini, G. M., Klavierkomponist, I 81[3]

Saal, Bar[i]tonist, I 878. II 105
Sacchetti II 835
Sacchini, Antonio, Opernkomponist, I 449. I 696
Sachse, Leopold, II 645[1]
Sack, Joh. Phil., II 89
Sacrati, Fr., Opernkomponist, I 632
Sailer, Seb., schwäbischer Dialektdichter, I 928[2]
Salern, Graf Jos. von, Oberster Direktor der Musik und Oper in München, I 534
Salieri, Antonio, Komponist, I 588. I 876 I 883. II 105. II 110. II 114. II 427. II 684. II 686. II 687. II 841. II 846
Sallaba, Dr., Arzt, II 843
Salomon, J. P., Violinist, II 692
Sammartini, Giov. Batt., Komponist, Lehrer Glucks, I 181. Sinfonien I 330. Streichquartette I 348. I 393. I 675
Sanctus in der Messe I 306 f.
Santorini, Sänger, I 198
Saporiti, Teresa, Sängerin II 424
Sarti, Giuseppe, Opernkomponist, I 254 f. I 442. I 840. II 53. II 171. II 262. II 461
Sartory, Architekt, II 630
Savioli, Graf, Intendant in Mannheim, I 577
Scarlatti, Alessandro, Komponist, I 222. I 374[2]. I 406
Scarlatti, Domenico, Sohn des Vorigen, Klavierkomponist, I 14. I 34. I 80. I 353
Scarlatti, Giuseppe, Enkel von A. S., Opernkomponist, I 456
Schachtner, Joh. Andr., Hoftrompeter in Salzburg, I 26. Brief über Mozart als Kind I 27 ff. I 141[2]. I 461. I 490. I 762
Schack, Benedikt, Sänger, II 780. II 844
Scharl, Placidius, Pater, I 30 f. I 488
Scheibe, J. A., I 817
Scheidemantel, Karl, II 566. II 644
Scheinpflug, Chr. G., I 817
Schenk, Johann, Komponist, II 752[2]
Schick, Margarete, Sängerin, II 689
Schickmayr, Abt, II 42
Schiebeler, Dichter, I 912
Schiedenhofen, J. v., I 479. I 486. I 602 ff.
Schikaneder, Em., Theaterdirektor, I 761. II 71. II 111. II 441[1]. II 564. II 698. II 704 ff.
Schikaneder, Nanette, Sängerin, II 752[1]
Schiller, Friedr. von, I 221. II 409
Schilling, Julius, II 892
Schindler, Katharina (Leidner), Sängerin, I 608
Schlegel, A. W., II 837
Schlick, Graf, I 38
Schlöger, M., Komponist, I 147[1]
Schmidt, Balthasar, I 33
Schmidt, G. H., Baritonist, I 878
Schmidt, Joh. Christoph (Smith), Schüler Händels, I 57
Schmidt, Joh. Ph. Sam., II 565[2]. II 623
Schmieder, Hch. Gottl., II 429. II 564
Schmittbaur, J. A., II 694[3]
Schmittbauer, Organist, I 541
Schneider, Louis, II 104. II 642. II 644
Schobert, Joh., Klavierspieler und Komponist, I 53 f. I 78. Klaviersonaten I 85 ff. I 114. I 339. I 353. I 398. I 507. I 541[1]. II 59. II 173. II 206
Schönthal, Otto, II 893
Schröder, F. L., Schauspieler, I 879. II 443. II 446. II 565
Schröder-Devrient, Schauspielerin, II 482[1]
Schubert, Chr. F. Daniel, II 253
Schubert, Franz, I 77. I 373[1]. I 494. I 505. I 806[2]. II 176. II 382. II 392. II 402. II 403. II 574. II 606
Schuloper I 109 f.
Schultz, Organist, II 691
Schulz, J. A. P., Liederkomponist, II 252
Schumann, Robert, I 77. I 574. I VII. II 180. II 186. II 228. II 373. II 579[1]
Schuster, Jos., Hofkapellmeister in Dresden I 537. sein Einfluß auf Mozart I 624 f. I 934
Schütz, Heinrich, I 313
Schwan, Ch. Fr., Buchhändler in Mannheim, I 549
Schwanenberg, Kapellmeister, II 841[5]
Schwanthaler, Bildhauer, II 892
Schweitzer, Franz Maria, Bankier, II 688
Schweitzer, Anton, Opernkomponist, I 550. I 555 f. I 834
Schwencke, Thomas, Professor, I 69
Schwindel, Friedr., Komponist, I 609[2]
Schwingenschuh, Mozart befreundete Familie, II 690
Sedaine, Textdichter der franz. opéra comique, I 642[1,2]. I 643. I 644
Seeau, Graf, Intendant der Schauspiele in München, I 367[1]. I 531. I 765

Seidan, Thomas, II 893
Semler, Kammermusiker in Berlin, II 631
Senesino, Francesco (Bernardi), I 231
Sequenz, Die, II 864
Serenadenmusik I 156 f.
Serrarius, Hof-Kammerrat in Mannheim, I 584 f.
Serrarius, Therese Pierron, Schülerin Mozarts in Mannheim, Tochter des Vorigen, I 586
Seyler, F. S., II 757[1]
Seylersche Truppe I 550. I 749
Shadwell, Thomas, II 442
Sickingen, Graf von, pfälz. Gesandter, Gönner Mozarts, I 614. I 709[3]. I 710
Sigismund, Graf von Schrattenbach, Erzbischof von Salzburg, I 4. I 356
Silbermann, Gottfr., Klavierbauer, I 390[2]
Singspiel, Das deutsche, I 910 ff.
Sonnenfels, J. von, I 873. I 1013[5]
Sophie Charlotte, Königin von England, I 57
Sortschau, Dr., II 855
Souter, Tenorist, I 877
Späth, F. X., I 478
Sperontes „Singende Muse" I 33. I 355. II 250 f.
Spieß II 564
Spielmann, Hofrat von, II 82
Stadler, Anton, Klarinettist, I 1032
Stadler, Maxim., Abt, II 164. II 254
Stamitz, Anton, I 339
Stamitz, Carl, I 339. I 565
Stamitz, Johann, Haupt der Mannheimer Schule, I 91. I 93. I 322 f. I 565. Beziehung zur opéra comique I 658 f. II 232. II 407
Standfuß, Ballettgeiger der Kochschen Truppe, Komponist des ersten deutschen Singspiels, I 911. Charakter seiner Komposition I 917 ff.
Starhemberg, Graf Joseph, Domherr in Salzburg, I 526. I 724
Starzer, Jos., Komponist, I 16. I 147. I 278. II 93. II 157[3]. II 617
Steffan, J. A., Liederkomponist, I 254. II 258
Steffani, spätvenetianischer Opernkomponist, I 227
Stegmann II 642
Stein, J. A., Orgel- und Klavierbauer, I 390[3]. I 538 f.
Stein, Maria Anna, Tochter von J. A. Stein, I 539 f.
Stephanie, Gottlob, Schauspieler, Bearbeitung von Mozarts Entführung, I 935 ff.
Sterkel, Joh. Fr. Xaver, Klavierspieler in Mannheim, I 572
Sternberg, Gräfin, II 853[2]
Stiepanek II 416
Stierle, Mad., Sängerin, I 876
Stilwandlung im 18. Jahrh., Die, I 332 f.
Stock, Dora, II 625
Stoll, Schullehrer und Regenschori, II 696
Storace, Nancy, Sängerin, I 1002. I 1014. II 105. II 368. II 404. II 413
Storace, Stephan, Komponist, I 1002. II 52
Strack, Josephs II. Kammerdiener, I 886 f. I 1003
Stranitzky, Jos., Schöpfer der Wiener Stegreifkomödie, I 24[2]. I 872
Strauß, D. F., II 764. II 832[1]
Streicher, Andreas, Klavierbauer, Jugendfreund Schillers, I 390[3]. I 540
Streichquartett, Das, I 347. II 166 ff.
Striggio, Alessandro, I 405
Strinasachi, Regina, Violinistin, II 49. II 129
Strobach, Jos., II 407. II 412
Suard, Anhänger Glucks, I 693
Suarti, Felicita, Sängerin, I 207
Suite, Die, I 79 f.
Sulzer, J. G., II 87
Summer, Georg, Hoforganist in Wien, I 890
Süßmayer, Franz, Schüler Mozarts, II 548[2]. II 553[1]. II 698. II 711. II 846. II 851. II 872 ff.
Swieten, Baron van, Mozarts Gönner, I 879. I 1013[5]. II 86 f. II 617. II 846

Tabor, Hofrat, Direktor des Theaters in Frankfurt, II 689
Tanucci, Minister in Neapel, I 191
Tarantino, Pasquale, Opernkomponist, I 192
Tartini, G., I 331. I 348. I 512. II 407
Telemann, G. Ph., I 16. I 33

Tenducci, Ferd., Kastrat, I 57. I 703
Terradellas, Dom., Opernkomponist, I 233
Terrasson, Dichter, II 759. I 818
Tesi, Vittoria, Sängerin, I 231
Teyber, Anton, Organist in Dresden, II 626
Teyber, Therese, später Mad. Arnold, Sängerin, I 122. I 608. I 877. II 105. II 115[1]
Thomas a Celano II 864
Thorwarth, Joh., Hofdirektionsrevisor, I 981
Thun, Wilhelmine Gräfin von, geb. von Ulfeld, I 1013[5]. II 81 ff. II 410[3]
Thun, Joh. Jos. Graf, Gönner Mozarts, II 42. II 410
Thurn, Joh. Bapt. Graf, I 3
Tibaldi, Tenorist, I 122
Tieck, Ludwig, Dichter, Begegnung mit Mozart, II 633. II 837
Tilgner, Viktor, II 893
Tirso de Molina (Gabriel Tellez), Mönch, II 439
Tischbein, Maler, II 690
Tischer, Joh. Nik., Schüler J. S. Bachs, I 34
Torricella, Musikalienhändler, I 1020
Törring-Seefeld, Gräfin, I 368
Toeschi, C. G., I 16. I 565
Tozzi, Theaterdirektor in München, I 366. I 368
Traeg, Musikalienhändler, I 1020
Traëtta, T., Opernkomponist, I 123, opere serie I 233 f., opere buffe I 420 f. I 467[2]
Tragédie lyrique I 54. I 627 f.
Trattner, Therese von, Schülerin Mozarts, I 891. I 1006. II 15. II 163
Treitschke II 642 f.
Tritto, Giac., II 447
Trübensee, Kapellmeister in Prag, II 791
Tuma, F., Komponist, II 407
Türrschmidt, Hornvirtuose, II 630
Tuscher, Matth., Sänger, II 752[1]

Ugarte, Graf, II 684
Umlauf, Ignaz, Komponist, I 874. II 254. II 617[2]. II 687
Unger, Legationssekretär, I 366
Uslinghi, päpstl. Kurier in Rom, I 190

Valentini Giov., Komponist, II 448
Valerius, A., I 71
Valesi, Tenorist, I 768
Vallotti, Fr. A., Orgelvirtuose, I 200

Varesco, Giamb., Abbate, Textdichter des „Idomeneo", I 764. der Idomeneotext I 839 ff. II 40. II 106. Textbuch zu L'Oca del Cairo II 263 ff. II 482[2]
Vaudeville I 639[2]
Vecchi, Orazio, I 405
Velten, Johannes, II 443
Venier, Musikverleger in Paris, I 54
Verzierungswesen bei Mozart, Ornamentik und Passagenwesen II 218 ff. u. II 229, Melismatik II 230 ff.
Villeneuve, Louise, Sängerin, II 637. II 659. II 683
Villiers, de, II 440. II 443[5]. II 489
Vinci, Leonardo, Opernkomponist, opere serie I 232, opere buffe I 408 ff.
Viotti, Violinvirtuos, I 509
Vismes, Alfr. de, Textdichter der von Grétry komponierten musikhistorischen Oper »Trois âges de l'opéra«, I 697
Vismes, Generaldirektor der Akademie in Paris, Bruder des Vorigen, I 716
Vogler, Abt, Lehrer Webers und Meyerbeers, I 567, als Mensch und Künstler I 572 ff. I 818
Voltaire I 722
Vulpius II 293. II 642. II 761[2]

Wagenseil, Georg Christoph, I 13. I 32. I 41. I 81[1]. Sonaten I 83. Sinfonien I 147 f. Klavierkonzerte I 390 f.
Wagner, Richard, I 939. I 940. I VII. II 311. II 314. II 566
Wahr, Impresario, II 409
Waldstädten, Baronin, geb. von Schefer, Gönnerin Mozarts, I 985. I 1013[5]
Walsegg zu Stuppach, Franz Graf von, II 710. II 855
Weber, Maria Cäcilie, geb. Stamm, Schwiegermutter Mozarts, I 598. I 974 f. I 978. II 45
Weber, Fridolin, Gatte der Maria Cäcilie, I 598. I 722. I 974
Weber, C. M. von, II 472. II 513[2]
Weidmann, K., Textdichter der Bergknappen von Umlauf, I 874
Weigl, Joseph, Komponist, II 116[1]. II 617. II 685

Weigl, Sängerin, Mutter des Komponisten, I 781[2]

Weiskern, Fr. W., Übersetzer von »Les Amours de Bastien et Bastienne«, I 141

Weiße, Christ. Felix, Dichter, I 911 ff. II 257

Wendling, Auguste, Tochter von Dorothea und J. B., I 570

Wendling, Auguste Elisab. geb. Sarselli, Schwägerin von Dorothea W., Sängerin, I 559. I 570. I 769

Wendling, Dorothea geb. Spurni, Gattin von J. B., I 558. I 570. I 768. II 688

Wendling, J. B., Flötist in Mannheim, I 45. I 565. I 569. I 702. II 688

Wetzlar, Baron von, I 1013[5]. I 1029. II 39. II 111

Wieland, Christ. Mart., Dichter, I 549. I 550. I 555. I 818. über das deutsche Singspiel I 915 f. II 5. II 71. II 756

Wieland, Joh. Ad., Pfarrer, I 101[1]

Wiener Sinfonie I 146 f. I 332

Wiener Nationalsingspiel, Das, I 875. I 928 f.

Wiener Schauspiel, Das, I 872 f.

Wildburg, Mozart befreundete Familie, II 697

Wimmer, Jacob Anton, Professor, I 4. I 31. I 101[1]

Winter, Peter, Violinist in Mannheim, I 572. I 575. I 981

Woborzil, Konzertmeister der deutschen Oper in Wien, I 888

Wolfegg, Graf Ant. Willibald, Domherr, I 484

Wolleck, Karl, II 893

Woschitka, Frz. Xaver, Cellist, I 531

Wranitzky, Komponist, II 757

Zach, J., Komponist, II 407

Zamora, Antonio de, II 444

Zappa, Franc., Cellist, I 609

Zeill, Graf Ferdin. von, Mozarts Gönner, I 358 f. I 364. I 484. I 531

Zelenka, D., Komponist, II 407

Zelter, K. F., II 252. II 255

Zemire et Azor, Komische Oper von Grétry I 662

Zeno, Apostolo, Textdichter, I 219

Zichy, Gräfin, Schülerin Mozarts, I 891

Ziegenhagen, Kaufmann und Dichter, II 78

Zinzendorf, Graf von, II 368. II 369[1]. II 639

Zumsteeg, J. R., I 928.

Autorenregister.

Abert, H., I XI. I 16[1]. I 44[1]. I 71[4]. I 145[1]. I 148[4]. I 192[3]. I 216[1]. I 220[7]. I 223[4]. I 228[1]. I 230[4]. I 234[1]. I 235[2]. I 240[3]. I 242[1]. I 246[3]. I 249[1]. I 276[2,3]. I 420[2]. I 423[2]. I 430[5]. I 450[6]. I 456[1,2]. I 676[1]. I 687[1]. I 928[1]. I 934[1,2]. I 950[1]. I 964[2]. II 29[4]. II 117[1]. II 185[1]. II 317[3]. II 407[1]. II 503[1]. II 886[8]

Abraham, O., I 29[1]

Adelmann, E., II 486[3]

Adler, G., I XI. I 39[1]. II 94[2]. II 230[2]. II 819[6]

Agricola I 688[5]

Alaleona, D., I 284[5]

Altenburg, J. E., I 294[2]. I 321[1]

Ambros, A. W., II 406[2]. II 496[2]. II 719[1]

Ambros-Leichtentritt I 217[1]. I 218[1]. I 219[1]. I 230[1]. I 405[4]

André, Jul., I 364[1]. II 107[3]. II 268[1]. II 377[2]. II 850[1]. II 852[4]. II 889

Apel, A., II 578[3]

Arend, M., II 446[1]

d'Arienzo, N., I 400[1]. I 406[2]. I 408[3]. I 409[1]

Arnheim, A., I 139[2,4]

Arnold I 1026[5]

Arteaga I 123[1]. I 227[2]. I 404[3]. I 470[1]

Bach, Ph. E., II 153[2]. II 154[2,3]

Bachaumont I 54[4]. I 697[1,2,4]

Baggesen II 73[2]

Baini I 189[2]

Baker, E. D., II 443[1]
Barthold I 187[2]
Bartsch, K., II 864[2]
Batka, R., II 406[2]. II 564[3]
Bauer, L., II 578[3]
Baumgart II 464[2]. II 553[1]. II 618[3]. II 621[2]
Bekker, P., II 21[3]
Belli-Gontard I 45[5]
Berger, K., I 748[4]
Berger, L., I 883[5]
Berlioz I 138[4]. I 971[2]
Bernardin I 639[1]
Bettelheim, A., II 279[1]
Bévotte, G. de, II 438[1]. II 439[1]
Beyschlag II 229[2,3]
Biedenfeld I 981[5]
Bischoff, F., II 848[6]
Björnstahl I 275[1]
Blaze de Bury II 839[2]
Blümml, E., II 411[2]. II 426[3]. II 687[3]. II 706[3]. II 762[2,3]. II 763[1,2]. II 784[2]. II 890[4]
Blumner, M., II 89[5]. II 886[4]
Blümner I 911[3]
Boas I 549[1]. I 552[6]. II 110[1]
Böcklin, Frh. von, I 324[5]
Bode II 434[1]. II 836[4]
Bohn, E., I 71[4]
Boiteau I 721[2]
Bolte II 438[1]
Bonnet I 633[1]
Born, J. von, II 759[3]
Borstiber I 672[4]
Böttiger I 555[3]
Bourdelot I 633[1]
Branberger II 406[2]. II 409[6]. II 642[6]
Brandes I 611[2]. I 750[3]. I 835[1,2]
Brenet, M., I 661[2]. I 709[3]
Bridi I 883[5]. II 52[8]
Brosses, de, II 684[1]
Brown, J., I 225[1]
Browne, E., I 156[2]
Brückner, F., I 921[5]
Bücken, E., I 815[2]
Buff, A., I 1[1]. I 43[1]
Bulthaupt, H., II 284[2]. II 339[1]. II 444[5]. II 445[2]. II 480[2]. II 486[3]. II 551[1]. II 565[3]. II 830[3]
Burckhardt, E., II 109[4]. II 111[2]. II 112[1]. II 114[2]
Burdach, K., I 677[4]
Burkhardt II 642[12]
Burney, Ch., I 40[2,4]. I 41[1]. I 57[6]. I 62[4]. I 74[5]. I 119[1,4]. I 124[1]. I 131[1]. I 152[4]. I 184[1,2,4]. I 185[2]. I 188[1]. I 189[1,2]. I 191[4]. I 192[4]. I 194[2]. I 198[1]. I 200[1]. I 206[5]. I 207[3]. I 219[4,6]. I 229[1]. I 242[4]. I 293[2]. I 300[1,3]. I 322[1]. I 323[3,4]. I 324[3,4]. I 325[3]. I 335[1]. I 359[6]. I 363[2,4]. I 365[1]. I 466[2]. I 552[5]. I 559[1]. I 563[2,4]. I 608[2]. I 693[1]. I 711[1]. II 81[4]. II 82[4]. II 84[4,5]. II 90[2]. II 617[5]
Busby I 559[1]. I 608[2]. II 409[2]
Busi I 183[5]
Bustico, G., I 257[1]

Calmus I 639[1]. I 640[1]. I 910[2,3]. I 911[5]. I 912[5]. I 918[2]. II 781[3]. II 809[1]
Calzabigi I 219[4]
Cambiasi, P., II 369[4]. II 436[4]. II 643[3]. II 734[1]. II 750[12]. II 838[2]
Campan I 478[1]. I 695[2]
Campardon I 640[1]
Carpani I 125[4]. I 203[3]. II 58[3]. II 65[1]. II 67[4]. II 617[4]. II 841[5]
Castelli II 759[6]. II 825[2]
Castil-Blaze I 139[4]. I 629[1]. II 294[1] II 435[1]. II 437[2]. II 553[4]. II 838[10]
Christmann I 76[1]
Chrysander, F., I VII. I 13[1]. I 146[1]. I 184[3]. I 260[1]. I 261[1]. I 313[2]. I 402[1]. I 829[1]. I 867[1]. II 78[5]. II 153[1]. II 256[3]. II 448[1,2,4]. II 452[1]. II 464[2]. II 477[3]. II 535[1]. II 614[2]. II 621[1]. II 678[2]
Cloeter, H., II 706[2]. II 751[2]
Cohen, H., I XVIII. II 16[1]. II 480[2]. II 487[2]. II 494[1]. II 546[1]. II 799[2]
Cramer I 323[2,3]. I 361[3]. I 543[3]. I 693[1]. I 876[4]. I 881[1]. I 893[5]. I 897[1]. I 898[1]. I 937[3]. I 977[1]. I 1003[1]. I 1013[2]. I 1018[1]. II 48[1,7]. II 106[2]. II 109[1]. II 171[1]. II 211[3]. II 368[5]. II 408[1]. II 415[3]. II 617[5]. II 626[4]. II 710[2]. II 838[3]
Cristini II 84[1]
Cucuel I 140[3]. I 228[4]. I 709[3]
Curzon, H. de, I VIII. I 661[2]. II 769[1]

Daffner, H., I 116[1]. I 390[1]
Danzel I 50[2]. I 138[2]. I 637[1]. I 911[3]

Da Ponte I 981[2]. II 292[1]. II 368[6]. II 416[1]. II 418[3]. II 422[4]. II 424[6]. II 427[4]. II 428[3]. II 437[1,2,3]. II 448[4]. II 450[2]. II 638[2]. II 662[2]. II 684[5]. II 685[1]

Deffand, Mad. du, I 56[2]. I 700[2,3,5]

Deiters, H., I I. I 131[2]. I 133[1]. I 137[2]. I 166[1]. I 185[3]. I 186[1]. I 204[3]. I 261[3]. I 262[1]. I 282[2]. I 357[1]. I 364[2]. I 569[2]. I 762[2]. I 815[1]. I 891[6]. I 990[2]. I 993[1]. I 1003[2]. II 413[8]. II 428[5]. II 678[2]. II 688[4]. II 691[5]. II 697[4]. II 850[2]. II 852[2]. II 853[4]

Dent, E., I 222[1]. I 232[3]. I 406[3]. I 407[1,3]. I 409[3]. I 414[4]. I 450[5]. II 762[2,4]. II 769[1]

Desarbres I 639[1]

Desastre, J., I 184[3]

Desboulmiers I 639[1]

Desnoiresterres, G., I 675[1]. I 693[1]. I 694[2]

Devrient I 120[3]. I 872[1]

Dielitz, E., I 140[1]

Dies I 323[3]. II 92[2]

Dietz, A., II 689[1]

Diezmann II 104[5]

Dittersdorf I 185[1]. I 193[1]. I 198[5]. I 274[4]. I 300[3]. I 323[2]. I 324[2,3]. I 325[1]. I 405[1]. I 782[4]. I 885[1]. I 888[3]. I 895[4]. I 896[3]. I 1017[1]. I 1023[4]. II 50[3]. II 56[5]. II 83[8]. II 116[5]. II 140[2]. II 170[1]. II 414[3,5]. II 432[2]. II 629[2]. II 631[2]

Dlabacz II 424[5]

Dohrn II 347[1]

Donath, G., I 456[2,4]

Dominicus I 897[10]

Dörffel, A., II 889[1]

Douen II 858[2]

Dreßler I 514[3]

Düntzer I 552[7]

Dutens I 119[1,2]. I 180[3]. I 700[2]

Eberhard I 835[4]

Eichborn, H., I 321[1]

Eitner, R., I 218[1]

Engel II 838[9]

Engel II 71[1]. II 72[3]

Engel, G., II 464[2]

Engel, K., II 438[1]. II 444[2,3]. II 448[3]. II 553[3]

Engl, J. E., I VIII. I 1[1]. I 98[4]. I 295[4]. I 357[1]. I 760[2]. I 815[2]. II 73[5]. II 417[5]. II 426[3]. II 690[3]. II 691[1]. II 707[2]. II 845[4]. II 847[1]. II 850[1]. II 890[7]. II 891[1]. II 893[3]. II 894[1]

Engländer, R., I 246[1]. I 366[2]. I 687[2]. I 844[1]. II 363[5]. II 446[1]

Erk-Böhme I 71[4]. I 73[2]. I 511[1]. II 708[1]

Faißt, J., I 13[2]

Falck, M., I 83[1]

Farinelli, A., II 438[1]. II 439[1]. II 443[5]. II 445[2]. II 446[2]

Favart I 640[3,4]

Fehr, M., I 75[3]. I 219[3]

Fellner, A., II 69[1]. II 73[5]

Ferrari, P. E., II 105[8,9,12]. II 109[1]. II 110[5]. II 424[2,4,10]. II 436[7]. II 838[3]

Fétis I 191[1]. I 637[5]. I 711[1]. I 1008[4]. II 177

Fischer, J., II 888[2]. II 891[1]

Fischer, W., I 146[3]. I 147[1]. I XI. II 231[2]. II 580[3]

Fleischer, O., I VII. I 60[2]

Flögel I 24[2]

Florimo I 191[8]. I 192[1]. I 219[2]. I 688[2]. II 48[3]. II 110[4]. II 369[4]. II 436[3]. II 447[2]. II 643[4,6]. II 664[2]. II 734[1]. II 750[10]

Flueler, M., I 340[1]

Folchino I 208[3]

Font, A., I 639[1]. I 640[5]

Forkel I 574[2]. I 688[5]. I 769[4]. I 835[4]. I 875[6]. I 876[3]. I 881[1]. II 89[3]

Forster, G., I 118[1]. I 997[2]. I 1007[1]. II 82[1]. II 91[2]

Fournier, E., I 627[1]

Frank, J., II 52[4]

Freissauff, R., II 45[4]. II 81[3]. II 122[3]. II 413[8]. II 416[4]. II 417[5]. II 419[4]. II 425[1]. II 428[4,5]. II 429[5,6]. II 433[4]. II 435[4]. II 436[1]. II 712[3,5]

Friedel I 995[1]. II 145[5]

Friedländer, E., II 630[6]. II 632[7]. II 633[6]

Friedländer, M., I VIII. I 13[2]. I 28[1]. I 33[3]. I 505[1]. I 720[2]. I 723[1]. I 815[2]. I 1005[1]. II 258[4,5]. II 259[1]. II 708[1]. II 808[1,2]

Fröhlich I 31[2]

Frölich, J., I 574[3]

Fuchs, A., I 297[1]. II 819[5]. II 847[1]

Fueter, E., II 521[2]
Fürstenau, M., I 364[3]
Fux, J. J., II 365[1]

Gál II 229[1]. II 233[1]
Galiani I 695[4]. I 698[3]
Galvani, L. R., I 219[1]
Gandolfi I 183[5]
Gantter II 553[5]
Garat I 119[2]
Gaspari I 195[2]. I 196[1]
Gebler I 935[3,4]
Genast II 122[2]. II 480[2]
Genée, R., I VIII. I 32. I 64[3]. II 104[1]. II 107[3]. II 113[1]. II 130[2]. II 268[1]. II 279[1]. II 461[1]. II 733[4]. II 791[4]. II 894[5]
Génévais, de la, II 513[1]
Genlis I 693[1]. I 695[4]. I 699[2,3]. I 700[5]. I 704[3]
Gerber, E. L., I 85[5]. I 114[3]. I 407[5]. I 559[3,6]. I 935[1]. II 84[8]. II 85[1]. II 87[2]. II 623[4]. II 734[1]
Gerhäuser, E., I XIX. II 339[2]. II 566[4]
Gervinus I 120[3]. I 762[1]
Gherardi I 639[2]
Gheude I 661[2]
Ginguené I 695[1,4]
Göcking II 90[1]
Gödeke I 762[1]
Göthe, W. von, I 171[1]. I 189[1]. I 404[2]. I 549[1]. I 916[3]. I 973[1]. II 104[2,3,5]
Göthe-Eckermann I 46[2]. II 763[3]. II 896
Göthe-Schiller II 764[1]
Göthe-Fr. v. Stein I 74[4]. I 79[1]
Göthe-Wranitzky II 764[1]
Göthe-Zelter I 23[4]. I 404[2]. I 551[4]. I 769[4]. I 976[2]. I 1009[1]. II 66[1]. II 447[3]. II 730[3]. II 764[1]. II 835[2]. II 885[1,2]. II 886[7]
Goldschmidt, H., I XVIII. I 123[1]. I 218[1]. I 226[1]. I 234[3]. I 235[1]. I 405[4]. I 406[1]. I 420[3]. I 631[1]. I 632[1]. I 634[1]. I 637[3]. II 88[1]. II 405[2]
Goldoni I 404[1,3]. I 644[1]. II 444[6]. II 445[1]
Gollmick, K., II 107[3]
Goncourt I 55[3]
Goschler, Abbé, II 74[2]
Gottsched I 910[1]
Gounod, Ch., II 464[2,3]. II 480[1]. II 497[1]
Grandaur II 433[6]. II 565
Grétry I 139[4]. I 184[2]. I 194[3]. I 637[4]. I 661[4]
Griesinger I 1031[2]. II 54[2]. II 57[1,3]. II 58[2,6]. II 86[4]. II 92[2]. II 93[2]
Grimm, F. M., I 53[1]. I 140[3]. I 281[3]. I 637[6]. I 644[2]. I 651[1]. I 653[4]. I 654[1]. I 695[3,5]. I 699[1]. I 714[1]. I 835[3]. II 86[3]
Grove II 49[3]
Gubernatis, A. de, I 219[4]. II 84[1,9]
Gugler II 419[1]. II 429[3]. II 448[1]. II 459[1]. II 461[1]. II 464[2]. II 470[1]. II 486[3]. II 542[1]. II 548[2]. II 553[1]. II 565. II 644. II 678[2]
Gyrowetz-Einstein I 1017[1]. II 53[4]. II 83[7]. II 171[2]. II 369[2]. II 407[3]

Haas, R., I 143[1,3]. I 457[3]. I 874[6]. I 875[2,3,4,5]. I 877[5]. I 878[2]. I 881[1]. I 882[1]. I 895[1,8]. I 928[4,7,8]. I 929[1,2]. I 931[2]. II 100[2]. II 102[1,3]. II 103[4]
Hahn, A., II 850[1]
Hajdecki, A., II 9[3]
Hallays, A., II 279[1]
Hammerle, A., I 3[2]. I 4[3,5]. I 26[3]. I 31[1]. I 101[1]. I 102[2]. I 110[1,3]. I 155[4]. I 293[1]. I 294[1,4]. I 486[1]. I 488[2]. I 489[1]. II 41[5]. II 886[6]. II 892[6]
Handke, R., I 378[1]. II 850[1]. II 865[1]. II 878[9]. II 879[1]. II 880[2]. II 881[1]. II 882[1,3]. II 883[1]
Hanslick, E., I VII. I 63[2]. I 782[4]. I 817[1]. I 976[3]. I 1010[4]. I 1011[5]. I 1019[3]. II 107[5]. II 284[2]. II 290[2]. II 291[1]. II 643[9]. II 750[6]
Hasenhuth, A., I 897[13]
Häser II 886[3]
Häusser I 549[2]. I 557[4]. I 579[1]
Heckel, H., II 438[1]. II 441[1]
Heine, E., II 443[3]
Heinemann, G., II 464[2]. II 566
Heinse, F., II 638[3]. II 642[8]
Heinse, W., I 231[1]. I 254[3]. I 558[4]
Helfert I 137[2]
Henkel II 692[2]. II 889[5]. II 890[3]
Herder I 549[1]. I 835[4]
Hermann, A. von, I 883[1]
Heuß, A., I 18[7]. I 65[2]. I 67[5]. I 218[1]. I 335[2,3]. I 337[1]. I 339[3]. I 512[4]. I 564[4]. I 569[2]. I 622[1]. I 681[2]. I 683[1]. I 740[1]. I 827[1]. I 902[2]. I 906[1]. I 929[2]. II 5[1]. II 552[1]

Hiller, J. A., I 53[3]. I 97[1]. I 142[2]. I 289[2]. I 295[2]. I 323[4]. I 329[1]. I 563[1]. I 565[2]. I 636[1]. I 688[1]. I 912[3]. I 913[1]. I 986[1]. II 618[1,2]. II 619[2,3,4]
Hirsch, R., II 103[3]
Hirschbach, H., II 579[1]
Hirschberg, E., I 636[1]. I 637[5]
Hirschfeld, R., I 764[2]
Hoffmann, E. T. A., II 464[3]. II 468[2]. II 480. II 578[3]
Hogarth I 855[2]. II 644[1]. II 838[5]. II 840[1]. II 844[1]. II 869[1]
Hohenemser I 895[5]
Holl, M., II 35[3]
Holmes I 1008[2,4]. I 1009[3]. II 43[3]. II 334[2]. II 412[4]
Hormayr I 1011[1]
Horwitz, K., I 146[3]
Hufeland II 48[1]
Hüttenbrenner, A., I 889[1]

Istel, E., I 834[1,2]. I 835[1,2]. II 284[2]

Jacobi, F. H., I 550[3]. I 555[4]. I 558[7]. I 561[2]. II 433[3]
Jacobs I 704[4]
Jahn, O., I 19[6]. I 99[5]. I 109[1]. I 131[2]. I 133[1]. I 152[1]. I 156[4]. I 181[4]. I 194[1]. I 260[1]. I 309[1]. I 313[3]. I 317[1]. I 318[1]. I 320[2]. I 323[7]. I 349[2]. I 351[1]. I 357[1]. I 359[2]. I 380[4]. I 404[3]. I 461[3]. I 466[1]. I 469[1]. I 511[2]. I 520[2]. I 521[1]. I 534[4]. I 543[1,4]. I 563[2]. I 618[2]. I 619[1]. I 620[1]. I 661[3]. I 683[2]. I 691[1]. I 716[4]. I 719[7]. I 744[1]. I 752[2]. I 759[2]. I 764[3]. I 781[1]. I 819[1,2]. I 822[2]. I 823[1]. I 845[2]. I 865[1]. I 890[1]. I 945[2]. I 953[2]. I 959[1]. I 971[1]. I 981[5]. I 990[1,2]. I 994[2]. I 996[1]. I 1003[3]. I 1004[3]. I 1005[3]. I 1008[2]. I 1021[2]. I 1025[7]. I 1028[1]. I 1030[5]. I 1033[2]. II 42[4]. II 43[5]. II 47[1,4]. II 49[2]. II 50[5]. II 51[2]. II 54[4]. II 64[3]. II 65[1,2]. II 69[1]. II 74[4]. II 101[1]. II 108[3]. II 120[5]. II 123[1]. II 135[2]. II 177[1,2]. II 183[2]. II 199[2]. II 286[3]. II 294[2]. II 340[2]. II 356[1]. II 363[3]. II 400[3]. II 408[5]. II 409[5]. II 417[3]. II 413[8]. II 436[1]. II 443[6]. II 448[5]. II 458[1]. II 462[1]. II 464[1,3]. II 470[1]. II 476[1]. II 480[2]. II 486[3]. II 492[2]. II 496[2]. II 535[1]. II 537[1,2]. II 548[2]. II 552[2]. II 553[1]. II 564[3]. II 617[2]. II 622[1]. II 633[7]. II 658[1]. II 659[3]. II 673[2]. II 676[2]. II 712[5]. II 713[1]. II 718[2]. II 738[1]. II 747[2]. II 759[4,5]. II 775[4]. II 785[1]. II 810[1]. II 816[5]. II 848[6]. II 850[1]. II 853[4]. II 878[6]. II 882[2]. II 886[2]
Jalowetz, H., I 82[1]
Jansen, A., I 138[1,4]. I 636[1]. I 637[1,3,5]. I 834[2]
Jullien, A., I 637[5]
Junk, V., I 818[4]. II 764[1]. II 837[3]
Junker I 53[3]

Kafka I 618[3]
Kahlert II 474[4]
Kalbeck II 535[1]. II 542[1]. II 565[4]
Kamienski, L., I 22[1]. I 286[3]. I 289[2]
Kandler I 188[5]. I 194[3]. I 203[3]. I 229[1]. I 232[4]
Kaufmann, M., II 891[1]
Kaul, O., I 546[3]
Keller, S., I 155[3,4]. I 294[4]
Kelly I 57[6]. I 125[4]. I 132[1]. I 183[4]. I 188[2]. I 191[4]. I 208[1]. I 621[2]. I 995[3]. I 1002[2]. I 1009[4]. I 1014[1]. I 1016[6]. I 1018[4]. I 1027[3]. I 1028[5]. I 1029[1]. I 1030[1]. II 43[3]. II 47[5]. II 48[3,6]. II 52[4]. II 62[2]. II 81[3]. II 85[1]. II 100[2]. II 108[1]. II 110[3,5]. II 111[2]. II 115[1,2]. II 136[5]. II 340[1,2]. II 342[2]. II 367[4]. II 368[1]. II 664[2]
Keßler v. Sprengseisen II 71[4]
Keyßler, J. G., I 212[3]
Kink, R., II 91[2]
Kierkegaard II 480[2]
Kircher, A., II 65[3]
Kirnberger II 65[3]. II 471[3]. II 819[2,3]
Klafsky, A. M., I 376[1]
Klein I 556[5]
Kneschke I 931[1]
Koch, R., II 69[1]. II 73[5]. II 75[1]
Koch-Sternfeld I 206[1]. I 293[2]. I 323[5]. I 357[2]. I 358[1]. I 367[2]. I 479[1]. I 485[2]. I 488[1,3]. I 489[2]
Köchel I x. I 39[1]. I 152[1]. I 154[1]. I 181[4]. I 196[1]. I 261[2]. I 351[1]. I 569[2]. I 618[3]. I 718[1]. I 719[7]. I 775[4]. II 67[4]. II 68[1,2]. II 77[3]. II 136[1]. II 202[4]. II 374[1]. II 426[3]. II 658[2]. II 678[2]. II 850[1]. II 851[1]

Koffka I 897[3]. II 692[1]
Komorzynski, E. von, I 761[3]. I 818[4]. I 864[1]. I 1023[1]. II 30[5]. II 548[2]. II 704[1]. II 756[4]. II 757[5]. II 758[2,3]. II 759[1,2,4]. II 760[1]. II 835[1]. II 837[2]
Kopfermann, A., I VIII. I 512[4]
Köpke II 633[4]
Körner (Briefwechsel) II 363[4]. II 886[3]
Krauß, R., I 897[12]. II 369[4]. II 434[4]. II 642[11]. II 836[8]
Krause, Chr. G., I 954[1]
Krebs, C., II 414[3]
Kreitmaier, J., I XVII. II 44[1]. II 69[1]. II 70[1]. II 73[5]. II 74[2]. II 844[3]
Kretzschmar, H., I XI. I 33[3]. I 34[3]. I 51[1]. I 95[1]. I 145[2]. I 146[3]. I 147[1]. I 149[2]. I 174[1]. I 175[1]. I 203[2]. I 218[1]. I 219[1]. I 223[2]. I 232[4]. I 235[3]. I 241[1]. I 260[1]. I 263[1]. I 284[5]. I 297[3]. I 301[1]. I 338[1]. I 340[1]. I 380[4]. I 405[2]. I 418[1]. I 419[2]. I 421[2]. I 550[4]. I 552[4]. I 553[7]. I 554[1]. I 562[3]. I 629[1]. I 632[3]. I 636[3]. I 649[1]. I 663[1]. I 675[1]. I 677[3,5]. I 685[2]. I 708[2]. I 805[3]. I 910[1]. I 921[1]. I 926[2]. II 18[2]. II 59[3]. II 89[2]. II 236[3]. II 251[1,2]. II 254[4]. II 352[2]. II 401[1]. II 415[1]. II 485[1]. II 552[4]. II 568[2]. II 573[2]. II 576[2]. II 580[1]. II 587[1]. II 600[2]. II 728[1]. II 784[1]. II 799[3]. II 836[10]. II 850[1]. II 858[2,3]. II 866[3]. II 876[2]. II 887[1,3]. II 892[1]
Krüger II 885[2]
Kruse, G., 424[9]. II 791[4]
Kugler II 553[5]
Kulhanek II 434[6]
Kurth, E., I 676[1]. II 828[2]. II 871[4]
Kurthen, W., II 856

Lach, R., I 928[2]. I 1008[5]. II 95[1]. II 127[2]. II 141[1,3]. II 229[2]. II 230[2]
Laharpe I 138[3]. I 139[4]. I 834[3]
Lajarte I 629[1]
Laloy I 633[2]
Lang, K. H. von, I 546[2]
Lange, Jos., I 791[3]. I 874[2,3]. I 877[1]. I 895[6]. I 1028[4]. II 45[5]. II 46[2]. II 277[2]. II 428[4]. II 684[2]
La Roche, Sophie, I 549[1]
Laurencie, de la, I 629[1]. I 633[2]
Lazzeri, G., I 678[1]
Leblond I 694[2]
Legband, P., II 30[10]
Legrand II 464[2]
Leichtentritt II 728[2]
Leitzmann, A., I IX. X. I 28[1]. II 1. II 22[2]
Leo, G., I 232[3]
Leon I 140[1]
Lert I XIX. I 137[3]. I 869[2]. II 18[1]. II 30[4]. II 31[3]. II 286[1]. II 562[1]. II 566
Lessing I 817[1]
Levi, H., II 565[5]
Lewezow II 689[5]
Lewicki, R. v., I VIII. I 483[3]. I 511[2]. I 512[4]. I 514[1]. I 775[4]. I 869[2]. II 21[1]. II 94[1]. II 145[1]. II 697[1]
Lewis, L., II 69[1]. II 78[2,4]
Lewy, H., I 836[3]. I 934[4]
Liebeskind I 511[2]
Lindemann I 630[1]
Lindner I 94[2]. I 143[6]
Lintilhac, E., II 279[1]. II 282[1]
Litzmann II 443[5]
Lipowsky II 41[4]. II 66[2]. II 689[7]. II 781[1]
Lobe II 464[3]
Löhlein, H. von, II 109[4]
Loménie, L. de, I 700[2]. I 703[2]. II 279[1]. II 294[1]. II 427[2]
Lorenz, Fr., I 301[1]. II 203[2]
Lößer II 688[4]
Lucam, Joh. Ritter von, II 847[1]
Lymker I 897[8]
Lyser II 122[3]. II 564[3]

Mahillon, V., I 321[1]
Malherbe I 72[2]. I 146[2]. I 633[2]
Mancini I 184[5]. I 220[4]. I 231[3]. II 84[6]
Marcello-Einstein I 230[4]
Marchesan II 109[4]. II 284[2]
Marmontel I 695[1]
Marpurg I 3[3]. I 4[6]. I 5[1]. I 6[1]. I 12[2]. I 23[2]. I 41[1]. I 274[2]. I 294[1]. I 324[6]. I 326[2]. I 563[1]. I 633[1]. II 88[2]. II 89[1]. II 90[4]. II 471[3]
Marx, A. B., I 675[1]. I 933[3]. II 371[1]. II 480[2]. II 500[3]. II 623[5]. II 878[4]
Mattheson I 71[5]. I 291[2]. I 294[3]. I 407[5]. I 633[1]. II 65[3]
Maurer, J., I 550[6]. I 551[3,4,5]. I 555[2]. I 558[1,2]
Mayr, S., I 180[2]
Meißner, A., II 411[3]

Meißner I 184[2]. I 200[2]. I 205[2]. II 625. II 628[3]. II 629[2]
Mendelssohn, F., I 189[1]
Mennicke, K., I 203[3]. I 228[3,4]. I 232[4]. I 332[1]. I 340[1,3]. I 564[3]
Mentzel, E., II 687[4]. II 688[2]. II 689[5]. II 690[1]
Merck I 704[3]
Merian, H., II 464[3]. II 471[2]. II 548[2]. II 809[2]
Mersmann, H., II 166[5]. II 187[2]. II 230[4]. II 238[2]. II 380[1]
Metastasio, P., I 40[1,3]. I 41[1]. I 57[5]. I 123[1]. I 155[2]. I 189[1]. I 191[3]. I 219[5,6]. I 220[1,3,5,6,8]. I 231[2]. I 279[2]. I 281[3]. I 559[4]
Meyer, R., I 290[2]. I 861[1]
Meyer, I 874[3,4,5]. I 876[5]. I 877[2]. I 878[1,2]. I 935[3]. I 1007[1]. II 73[6]. II 100[1]. II 106[3]. II 293[2]. II 443[7]. II 446[3]. II 459[1]. II 626[4]. II 633[2]. II 781[1]. II 784[2]. II 836[7]
Michel, H., I 678[1]
Mielischhofer, L., II 892[7]
Minor I 911[3]
Moreschi, G. A., I 279[1]
Morris, M., II 104[4]. II 764[1]. II 837[3]
Moscheles II 841[5]
Mosel, J. von, I 220[2]. I 883[1]. I 888[2]. I 1000[2]. I 1005. II 103[2]. II 115[1]. II 685[2]. II 840[3]. II 850[1]
Müller, E. H., I 232[1]. I 675[3]. II 445[7]
Müller, W., I 167[1]
Müller (Schauspieler) I 125[2,3]. I 131[1]. I 132[1]. I 141[1]. I 152[5]. I 531[2]. I 532[1]. I 534[1]. I 536[3]. I 550[1]. I 553[2]. I 587[1]. I 589[1]. I 873[2]. I 874[1,2]. I 876[3]. I 877[1,6]. I 881[1]. I 895[6]. I 915[2,3,4,6]. I 921[2]. I 1016[1]. II 105[4]. II 368[2]. II 427[3]. II 443[5]
Mussafia I 219[4]

Nägeli, H. G., II 19[1]. II 474[4]. II 578[3]. II 862[1]
Neefe I 835[5]
Neukomm II 841[5]
Newman, E., I 675[1]
Nicolai, F., I 152[2,3]. I 361[3]. I 539[2]. I 688[4]. I 782[3]. I 874[5]. I 875[7]. I 1010[1,4]. I 1011[2]. I 1013[4]. I 1025[2]. I 1030[3]. II 61[4]. II 82[2]. II 86[6]. II 89[7]. II 90[5]. II 100[1]
Nieck, F., I 508[1]
Niedecken, H., I 16[1]. I 276[1]. I 565[3]. I 714[1]. I 716[5]. II 157[3]
Niemetschek I 891[2]. I 895[3]. I 993[5]. I 994[4]. I 995[5]. I 1003[2]. I 1005[3]. I 1026[4]. I 1028[3,4]. I 1030[2]. II 27[1]. II 34[2]. II 35[1,4]. II 51[5]. II 54[2]. II 56[4]. II 57[1]. II 85[4]. II 92[3]. II 114[3]. II 121[4]. II 124[2]. II 129[1]. II 136[3]. II 137[1]. II 140[1]. II 409[11]. II 410[1]. II 412[2,4]. II 413[5,9]. II 421[2]. II 425[1]. II 621[3]. II 638[3]. II 709[5]. II 710[3]. II 712[6]. II 713[2]. II 749[1,2]. II 840[1]. II 841[4]. II 845[2]. II 846[1]. II 888. II 891[2]
Niggli, A., I 769[4]
Nissen I 11[1]. I 41[2]. I 45[2]. I 74[3]. I 122[1]. I 191[7]. I 196[1]. I 368[5]. I 755[1]. I 765[1]. I 815[2]. I 994[1,3]. I 995[5,6]. I 1003[2]. I 1022[1,5]. I 1024[5]. I 1025[6,8]. I 1026[4]. I 1027[1,4]. I 1029[1]. I 1031[3]. I 1032[2]. I 1033[1]. II 2[1]. II 35[2]. II 38[1]. II 39[4]. II 42[1]. II 54[2]. II 57[1]. II 65[4]. II 73[5]. II 77[4]. II 111[2]. II 120[3]. II 122[1]. II 123[3]. II 126[1]. II 129[2]. II 136[1,4]. II 139[4]. II 170[1]. II 189[2]. II 412[5]. II 416[3]. II 424[5]. II 709[5]. II 840[1]. II 844[2]. II 845[2,4]. II 846[3]. II 847[1]
Nohl, H., II 18[1]
Nohl, L., I 137[2]. II 57[3]. II 58[4]. II 59[1,2]. II 83[7]. II 691[7]. II 840[1]. II 843[1]. II 845[4]. II 854[1]
Nottebohm I 26[2]. I 38[1]. I 43[2]. I 52[3]. I 57[7]. I 61[1]. I 63[1]. I 74[2,3]. I 98[1]. I 120[1]. I 154[1]. I 176[2]. I 181[4]. I 196[1]. I 200[3]. I 504[1]. I 505[3]. I 569[2]. I 600[1]. I 618[3]. I 700[6]. I 752[2]. I 760[3]. I 765[1]. I 801[1]. I 815[1]. I 891[2]. I 900[1]. I 993[1]. II 2[1]. II 32[2]. II 34[1]. II 47[3]. II 59[2]. II 65[3]. II 75[3]. II 119[1]. II 126[1]. II 256[2]. II 603[4]. II 614[1]. II 693[1]. II 741[3]. II 845[1,4]. II 846[3]. II 889[2,3,4]
Noverre I 732[3]
Nuitter-Thoinan I 629[1]

Oehlenschläger II 644[1]
Oncken II 86[5]
d'Orville I 639[1]
Ossig, H., II 439[1]

Palmer, Chr., II 579[1]
Parke I 140[1]. I 188[3]. I 208[1]. II 51[3]. II 369[4]. II 643[2]. II 662[3]. II 750[3]

Parisini I 183[5]
Parthey, G., II 625[6]
Pasquetti, G., I 284[5]
Pauer I 84[2]
Pauli, W., II 630[5]
Perey-Maugras I 721[2]
Perger, L. H., I 295[4]. I 346[4]
Peschel II 625[6]
Peth II 429[7]
Petzhold, J., I 364[3]
Pichler, E., I 362[2]. I 874[4]. I 908[1]. I 1006[4]. II 61[1]. II 72[2]. II 81[3]. II 83[4]. II 105[2]. II 287[2]. II 617[3]
Pillwein, B., I 293[3]
Piovano, F., I 232[3]. I 239[6]. I 257[1]. I 450[3]
Pirckmayer I 4[4]. I 62[3]. I 100[2]. I 155[1]. I 207[1]. I 282[2]. I 356[4]. I 357[1]. I 359[3]. I 364[2]. I 488[3]. I 525[2]. I 754[1]. II 30[2]
Plümicke I 911[1]. I 921[3]
Pohl, C. F., I 57[1,2,3,4]. I 58[1]. I 60[3]. I 62[2]. I 64[1]. I 73[2]. I 102[1]. I 156[3]. I 323[1]. I 361[4]. I 703[3]. I 714[1]. I 775[4]. I 782[4]. I 783[2]. I 791[3]. I 872[1]. I 874[6]. I 888[5]. I 893[4]. I 928[5,6]. I 1010[4]. I 1014[1,4]. I 1018[5]. I 1019[1,3]. I 1025[3]. II 56[2]. II 58[5,7,8]. II 59[1]. II 83[7]. II 84[2]. II 102[3]. II 106[3]. II 108[1]. II 116[2]. II 166[4]. II 168[2]. II 356[1]. II 368[4]. II 369[4]. II 408[4]. II 443[6]. II 614[1]. II 630[7]. II 639[3]. II 643[2]. II 686[4]. II 692 6. II 750[9]. II 753[4]. II 838[4]
Poisot I 75[1]
Polak-Schlaffenberg, J., II 254[4]. II 401[5]
Possart, E. von, II 565[5]
Pougin, A., I 128[1,4]. I 633[2]. I 637[5]. I 640[5]
Prätorius-Bernoulli II 619[1]
Preibisch, W., I 897[12]. I 932[1]. I 933[1,3]. I 934[1,3]. I 935[1]. I 936[1]. I 950[1]
Pressel, G., II 850[1]
Prochazka, R., I 897[1]. II 408[1]. II 410[1]. II 411[1]. II 412[3,5]. II 413[3,8]. II 416[4]. II 417[4,5]. II 419[2]. II 421[1,4]. II 422[1,2]. II 423[2]. II 424[7,11]. II 425[1,2]. II 429[6]. II 464[2]. II 712[5]. II 713[1]. II 733[3]. II 746[3]. II 836[2]. II 843[1]. II 886[6]. II 888[2]. II 891[2]
Proske I 313[1]. II 859[3]
Prunières I 327[1]. I 629[1,2]
Prutz I 700[6]. I 732[1]. I 1007[3]
Radet I 629[1]
Radiciotti I 232[2]
Raguenet I 633[1]
Rattay I 143[6]. I 311[1]
Reichardt, F., I 189[1]. I 242[2]. I 323[2]. I 335[1]. I 559[5]. I 563[5]. I 688[4]. I 776[1]. I 835[5]. I 881[2]. I 888[1]. I 911[4]. I 916[2]. I 921[2]. I 935[4]. I 939[1]. I 976[3]. II 48[7]. II 56[5]. II 62[2]. II 83[1]. II 89[6]. II 90[6]. II 105[2]. II 143[1]. II 406[3]. II 408[2]. II 409[4]. II 618[2]. II 621[2]. II 622[1]. II 627[6]. II 629[1]. II 695[1]. II 734[1]. II 750[3,9]. II 797[6]. II 836[5]. II 890[6]
Reißmann I 374[2]
Reinecke, K., I 390[1]. II 203[2]. II 237[2]. II 240[1]. II 609[2]
Reinhold, K. L., I 362[2]. II 71[5]
Rellstab II 480[2]. II 632[6]
Renz, W., I 12[1]
Reusch I x
Ricci, C., I 193[3]. I 688[2]. II 424[10]
Riedel I 688[1]
Rieder, A., II 138[3]
Riedinger, L., II 414[3]. II 415[2]
Riemann, H., I xi. I 14[2]. I 53[3]. I 86[1,2]. I 87[2,3]. I 88[2,3]. I 91[2]. I 156[4]. I 219[1]. I 228[4]. I 251[1]. I 330[1]. I 332[1]. I 336[5]. I 347[3]. I 563[1]. I 565[1]. I 796[1]. II 119[1]. II 242[2]. II 389[1]. II 864[2]
Riepel II 364[1]
Rietsch I 89[4]
Rietz, J., II 464[2]. II 470[1]. II 548[2]. II 553[2]
Rille, A., II 445[8]
Risbeck, K., I 296[1]. I 357[3]. I 485[2]. I 488[1,3]. I 489[1]. I 543[2]. I 567[5]. I 782[4]. I 874[5]. I 890[3]. I 975[1]. I 1007[1]. I 1010[6]
Rochlitz I 188[4]. I 775[3]. I 890[1]. I 962[1]. I 1003[2]. I 1004[2]. I 1020[5]. I 1022[2,5]. I 1023[3]. I 1026[5]. I 1028[2,4]. II 51[4]. II 52[3,6]. II 54[1,2]. II 56[3]. II 57[2]. II 67[3]. II 85[3]. II 86[1]. II 123[1]. II 126[2]. II 138[2]. II 139[3]. II 140[3]. II 193[1]. II 496[1]. II 623[2]. II 627[4,5]. I 628[1]. II 630[4]. II 631[5]. II 632[8]. II 633[1]. II 709[5]. II 750[4]. II 837. II 853[5]. II 854[6]. II 878[2]. II 886[3]
Rolland, R., I 629[1]. I 631[2]. I 632[2]
Rollet, H., II 698[3]
Rössig I 752[2]

Rousseau I 139[1]. I 229[1]
Rudhart I 197[1]. I 208[1]. I 365[1,2]. I 367[1]. I 368[1]. I 531[3]. I 534[2]. I 774[2]. II 109[2]
Rust, W., II 94[1]
Rutz, O., II 18[1]

Sachs, E., I 239[4]. II 89[4]. II 694[3]. II 797[2,3]
Saint-Foix, G. de, I 181[3]. I 330[1]. I 675[2]. II 42[5]
Sainte-Beuve I 704[3]. I 721[2]
Sandberger, A., I 157[2]. I 176[2]. I 192[4]. I 347[2]. I 402[1]. I 565[2]. I 836[1]. I 845[3]. II 168[1]
Sattler, Magnus, I 30[1]. I 101[1]
Scudo II 367[5]. II 369[4]. II 436[10]. II 437[1]. II 449[1]
Schafhäutl, K. von, I 574[3]. I 575[2]. II 781[1]. II 847[1]
Schatz, A., II 429[5,7]. II 430[2,3,4]. II 433[5,8]. II 434[3,9]. II 435[4,6]. II 436[1,6,12]. II 447[4,6]
Schaul II 527[1]. II 750[2]
Schebest, Agn., II 435[2]. II 537[1]
Scheibe I 286[1]. II 154[5]
Scheible II 444[2]
Scheibler, L., I 569[2]
Schelle I 137[4]
Scherillo, M., I 400. I 407[4,6]. I 415[1]
Schering, A., I 20[1]. I 103[3,4]. I 232[4]. I 284[5]. I 286[3]. I 287[3]. I 289[2]. I 364[2]. I 390[1,2]. I 509[1]. I 512[2,3]. I 814[1]. II 84[7]. II 88[1,3]. II 151[1]. II 152[1]. II 203[2,3]. II 216[1]
Scheurleer I 68[3]. I 71[2,3]. I 73[5]. I 191[6]. I 609[1]
Schiedermair, L., I IX. I 369[2]. I 546[2]. I 891[6]
Schiffner II 861[2]
Schindler II 831[1]. II 833[4]. II 841[5]
Schink I 1007[1]. II 139[1]. II 430[1]
Schlegel I 823[2]. II 838[9]
Schlesinger, M., I 897[9]. II 433[7]. II 642[9]. II 750[7]. II 836[9]
Schletterer, M., I 834[1]. I 881[2]. I 910[2]. II 90[1]. II 409[3]. II 630[1]
Schlichtegroll I 26[2]. I 1026[5]. II 2[1]. II 33[2]
Schlosser I 99[1]
Schmid, A., I 40[5]. I 675[1]. I 683[3]. I 684[1]. II 85[1]
Schmid, O., I 295[4]. II 407[4]
Schmidt, E., I 549[2,3]. I 550[1]. I 834[1]
Schmidt, Leop., I VIII
Schmitt, Alois, II 145[1]
Schneider, L., I 897[11]. I 921[4]. II 293[1]. II 369[4]. II 430[5]. II 630[1]. II 641[3,4]. II 734[1]. II 836[6]
Schneider, M., I 223[1]. II 166[5]. II 367[2]. II 619[1]
Schnerich, A., I 301[1]. II 537[3]. II 544[2]. II 552[3]. II 564[1]. II 850[1]
Schröder, Th., II 438[1]. II 440[2]
Schröder-Devrient, W., II 480[2]
Schubart I 5[4]. I 11[3]. I 23[5]. I 24[1]. I 187[3]. I 293[2]. I 294[1]. I 300[2]. I 323[3]. I 325[4]. I 335[1]. I 365[1]. I 366. I 369. I 466[2]. I 539[2]. I 543[2]. I 546[4]. I 548[2]. I 549[1,2]. I 551[6]. I 552[6]. I 553[3]. I 556[6]. I 558[5]. I 559[1,7]. I 560[1]. I 562[1,2]. I 563[4]. I 564[1,2]. I 565[4,5]. I 567[4,5]. I 570[1]. I 571[1,4]. I 573[1]. I 578[2]. I 599[1]. I 611[2]. II 414[5]
Schubert, G., II 69[1]. II 71[5,6]
Schultz, D., I 95[1]. I 96[2]. I 805[3]
Schünemann, G., I 64[3]. I 153[1]
Schurig, A., I XV. I 1[1]. I 7[1]. I 213[2]. I 722[1]. I 989[1]. I 990[2]. I 997[1]. I 1004[3]. I 1034[1]. II 17[1]. II 28[1]. II 32[3]. II 111[2]. II 123[1,2]. II 284[3]. II 352[2]. II 362[1]. II 369[1]. II 417[3]. II 453[2]. II 476[1]. II 480[2]. II 487[1]. II 489[3]. II 520[2]. II 535[1]. II 545[3]. II 553[6]. II 557[2]. II 562[1]. II 566[3]. II 625[6]. II 632[3]. II 691[2]. II 711[1]. II 761[1]. II 845[2]. II 847[2]. II 890[7]. II 891[1]. II 892[4]. II 893[4]. II 895[1]
Schwarz, M., I 58[2,3]. I 59[4]. I 91[2]. I 242[3]. II 214[2]
Schweitzer, A., I 943[1]
Schwencke II 862[1]. II 868[2]
Seidel I 1008[1]
Seiffert, M., I 3[3]. I 4[1,2,5,7]. I 5[1,7]. I 6[3]. I 12[1,2]. I 13[2]. I 17[2]. I 80[1]. I 94[1]. I 107[1]. I 300[3]. I 325[4]. I 359[4]. I 395[4]. I 566[2]. I 567[2]. II 94[2]. II 156[4]. II 157[3]
Seuffert, B., I 549[2]. I 551[1]
Seyfried, J. X. von, II 496[1]. II 706[1]. II 712[1]. II 831[1]. II 876[1]. II 878[5]
Siegmeyer, J. G., I 694[2]. I 1009[2]
Sievers, Ed., II 873[1]. II 879[2]. II 880[3]. II 881[1]. II 882[2]

Sievers, G., II 52[3]. II 435[2]. II 841[5]. II 861[2]
Simon, J., I 574[3]
Solger II 838[9]
Solerti, A., I 217[1]
Sonnenfels, J. von, I 24[2]. I 120[3]. I 122[2,3]. I 131[1,3]. I 132[1,2]. I 134[1,4]. I 688[1]. I 873[1,2]. II 443[6]
Sonnleithner, L. von, I 261[1]. I 876[5]. II 356[1]. II 617[1]
Soubies-Malherbe I 640[1]
Spazier II 431[2]
Spindler, C., II 109[4]
Spiro, F., II 404[3]
Spitta, Ph., I 80[2]. I 419[1]. I 636[1]. I 919[3]. I 1025[4]. II 152[3]. II 402[1]. II 567[1,2]. II 637[1]. II 685[3]. II 697[3]
Spohr I 189[1]
Stadler I 381[1]. I 1009[1]. II 58[1]. II 136[1]. II 819[3]. II 840[3]. II 851[3]. II 852[1]. II 853[2]. II 854[1]. II 855[3]
Steglich, R., I 82[1]. II 154[1,4]
Stendhal II 291[1]. II 436[2]
Stetten, P. von, I 544[3]
Storck, K., I VII. I IX
Stratton, S., I 621[2]
Suard I 53[1]. I 998[2]
Sulzer I 227[1]

Tanejew, S. J., I 99[3]
Teuber, O., I 295[3]. II 285[2]. II 407[5]. II 408[3]. II 416[4]. II 417[2]. II 419[4]. II 421[4]. II 422[1]. II 423[3,4]. II 424[1]. II 426[5]. II 625[3]. II 641[1]. II 712[7]. II 891[2]
Thayer I 890[1]
Thayer-Deiters I 560[3]. I 897[5]. II 92[1]. II 369[4]. II 429[9]. II 710[4]. II 755[1]
Thayer-Riemann II 54[6]. II 136[4]. II 189[2]. II 214[1]. II 764[3]. II 848[6]
Thibaut I 380[3]
Thoinan, E., I 694[2]
Thomä I 100[1]. I 993[4]. II 369[4]
Thouret, G., II 145[1]
Thürlings, A., II 460[1]
Tieck I 971[2]
Tiersot, J., I 138[1]. I 629[5]. I 637[1,3,5]. I 640[7]. I 675[1]. I 693[3]. I 694[1]. II 464[2]
Toguetti I 194[3]
Toldo, P., II 279[1]
Torrefranca, F., I 181[3]. I 330[1]
Toth, K., I 721[2]
Treitschke II 707[1,5]. II 755[1]. II 835[6]. II 836[1,12]
Tucher II 818[5]

Ulibischeff I 380[2]. I 956[3]. II 177. II 464[3]. II 535[1]. II 644[3]. II 737[2]. II 775[4]. II 807[1]
Unger, J. F., I 230[2]. I 365[2]. I 366. I 367[2]. I 368[2,3]
Unger, M., I 883[4]
Urio, F., II 448[1]

Valentin, E., I 461[2]. I 897[4]. II 369[4]. II 429[10]. II 642[10]. II 750[8]
Valle I 183[5]
Varnhagen, R., II 633[2]
Vehse II 81[3]
Viardot, P., II 436[11]
Vieuville, F. de la, I 633[1]
Vogel, E., I 218[1]
Vogler I 552[7]
Voß, J. H., II 89[8]

Wagner, P., II 864[1,2]. II 874[1]
Wagner, R., I 938[1]. I 948[1]. II 464[3]. II 649[1]. II 834[1]
Waldersee I X. I 370[1]. I 372[1]. II 107[3]. II 263[1]
Walter, F., I 549[5,6]. I 550[2]. I 558[3]. I 559[3]. I 562[1]. I 563[1]. I 565[2]. I 566[1]. I 574[3]. I 598[1,3]. I 748[3]. I 749[1]. II 30[9]. II 32[3]
Waltershausen, H. v., II 764[7]. II 769[1]. II 782[2,4]. II 794[3]. II 805[3]. II 806[3]. II 809[2]
Wasielewski I 629[3]
Watson, H., I 261[3]
Weber, B. A., I 898[1]. II 432[1]
Weber, C. J., II 839[1]
Weber, C. M. von, II 126[1]
Weber, G., I 574[3]. II 78[5]. II 464[2]. II 812[2]. II 862[1]. II 876[1]. II 878[3]
Weber, K. von, I 364[3]
Weber, M. M. von, I 572[3]. I 574[3]. I 598[1]. I 973[2]. II 423[3]
Weigel, M., I IX
Weilen, A. von, I 872[1]
Weiße, Chr. F., I 912[1]. I 915[5]
Wellesz, E., I 124[2]. I 219[1]. I 361[2]
Welti, H., I 678[1]

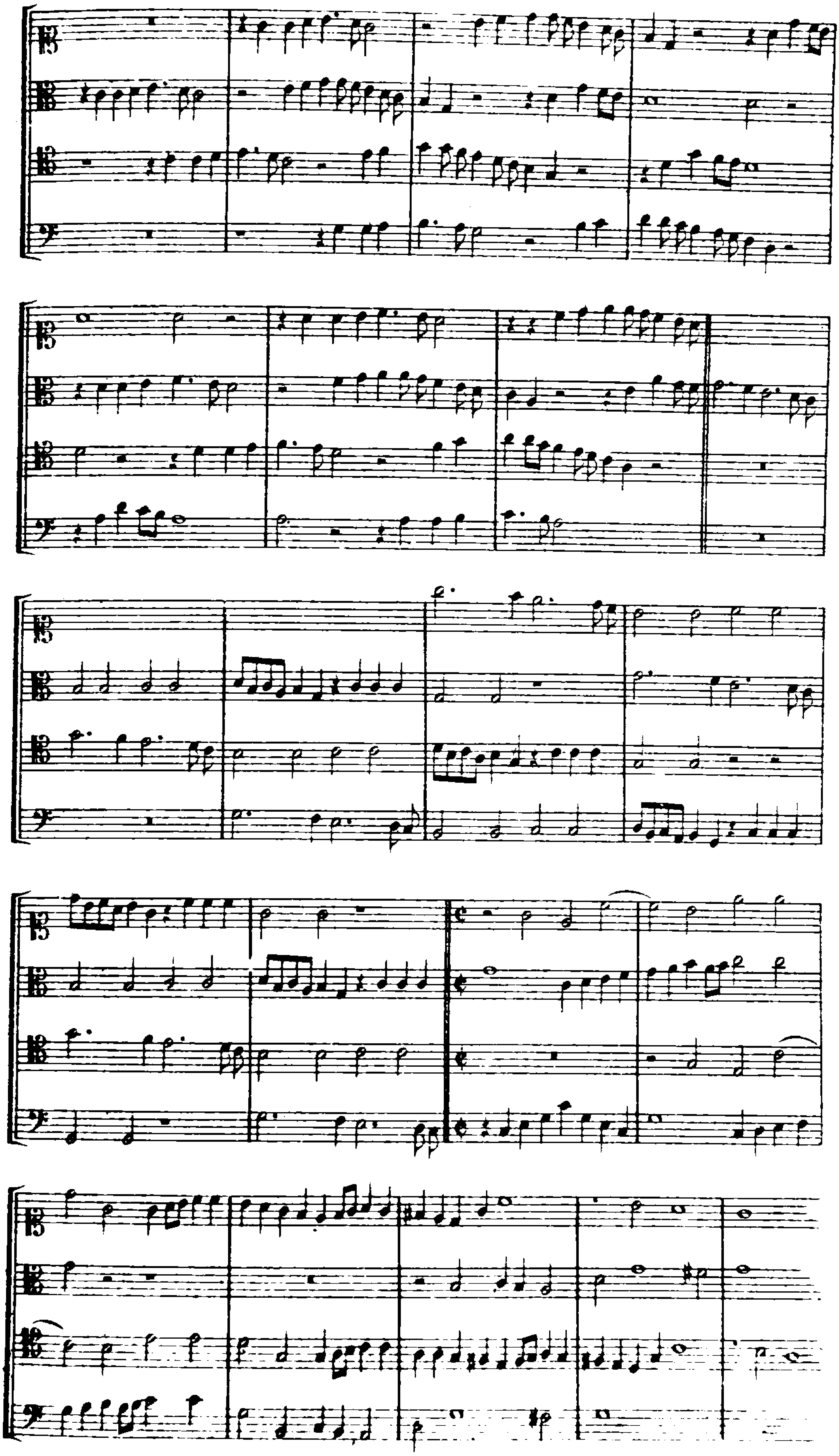
Werner, R. M., I 752[2] I 762[1]. I 791[3]. I 818[4]. I 823[2]. I 824[1]. I 873[2]. I 881[1]. II 72[1,2]. II 73[3]. II 83[4]. II 91[2]. II 443[5]. II 444[1]
Wiel I 399[3]. II 48[3]. II 105[6,8,9,10]. II 110[5]. II 424[3,4,8,10]. II 447[1,5]. II 664[2]. II 734[1]
Wieland I 549[4]. I 550[3]. I 551[1]. I 553[1]. I 555[1,4,5]. I 557[1,5]. I 558[5]. I 559[2]. I 570[3]. I 823[2]
Wiese-Pèrcopo I 202[2]. I 219[4]
Wilder, V., I 50[1]. I 96[3]. I 718[1]. I 732[2]. I 733[1,2,3,4]. I 931[3]. II 104[9]. II 107[4]. II 279[2]. II 294[1]. II 369[4]. II 418[4]. II 643[1]. II 838[8]
Winckelmann I 74[4]. I 180[3]
Winkel, J. Te., II 443[2]
Winterfeld, K. von, II 818[5]
Wlassak I 125[1]. I 714[1]. I 775[4]. II 428[4]. II 638[5]. II 684[4]. II 750[6]. II 888[1]
Wölcke, K., I 45[4]
Wolf, E. W., II 628[4]
Wolff, M. J., II 442[1]
Wolffheim, W., II 891[1]
Wölfflin, H., I 708[3]
Wortsmann, St., I 675[1]
Wotquenne, A., I 33[6]. I 219[4]. I 239[6]. I 450[3]. I 675[1]. I 688[3]. II 90[6]. II 741[3]
Wolzogen, A. von, I 571[1]. I 591[3]. II 419[2]. II 429[3]. II 459[1]. II 460[3]. II 480[2]. II 486[3]. II 513[1]. II 565. II 642[1]
Wurzbach, K. von, I 191[7]. I 204[3]. I 945[1]. II 107[5]. II 256[2]. II 769[1]. II 847[1]. II 891[1]. II 893[4]
Wustmann, A., II 764[1]
Wyzewa-St. Foix I XII. I 32[3]. I 47[3]. I 53[3]. I 54[3]. I 55[1]. I 72[2]. I 85[4]. I 86[3]. I 88[1]. I 89[1,4]. I 92[2]. I 93[1]. I 94[1,3]. I 103[4]. I 109[1,2,4]. I 114[3,5]. I 116[2,3,5]. I 143[2,4]. I 145[3]. I 152[1]. I 153[3]. I 156[1,4]. I 163[4]. I 166[1,2]. I 181[2,4,5]. I 194[1]. I 211[1]. I 261[1]. I 265[1]. I 277[1]. I 280[1]. I 283[1]. I 284[4]. I 307[1]. I 309[1,3]. I 314[1]. I 316[4]. I 317[2,3]. I 318[2]. I 319[1,2]. I 330[1]. I 342[1]. I 345[2,3]. I 348[1,3]. I 349[2]. I 351[1,2]. I 354[2]. I 367[1]. I 369[3]. I 372[1]. I 377[1]. I 380[4]. I 381[3]. I 383[1]. I 393[2,3]. I 395[1]. I 397[3]. I 399[1]. I 449[1]. I 463[4]. I 480[3,5]. I 491[2]. I 492[1,4]. I 494[2]. I 499[1,3,4]. I 502[1]. I 503[1]. I 508[1,2,3,4]. I 512[1]. I 513[1]. I 520[2]. I 596[1]. I 719[7,9]. I 720[1]. I 759[4]. I 761[1,2]. I 762[3]. I 777[2]. I 804[2]. I 808[1]. I 813[1]. I 891[6]. I 898[4]. I 909[1,3]. II 68[2]. II 77[3]. II 94[1]. II 166[1]. II 370[1]. II 373[2]. II 374[1]. II 426[4]. II 694[1]. II 695[6]. II 697[2]

Zeidler, J., II 438[1]. II 444[4]
Zellner II 893[1]
Zelter I 835[4]. II 623[1] (vgl. auch Göthe)
Zimmermann I 119[3]. II 86[2]
Zito, M., I 219[4]

Noten-Beilagen

NOTENBEILAGEN.

I. Canonische Studien.*)



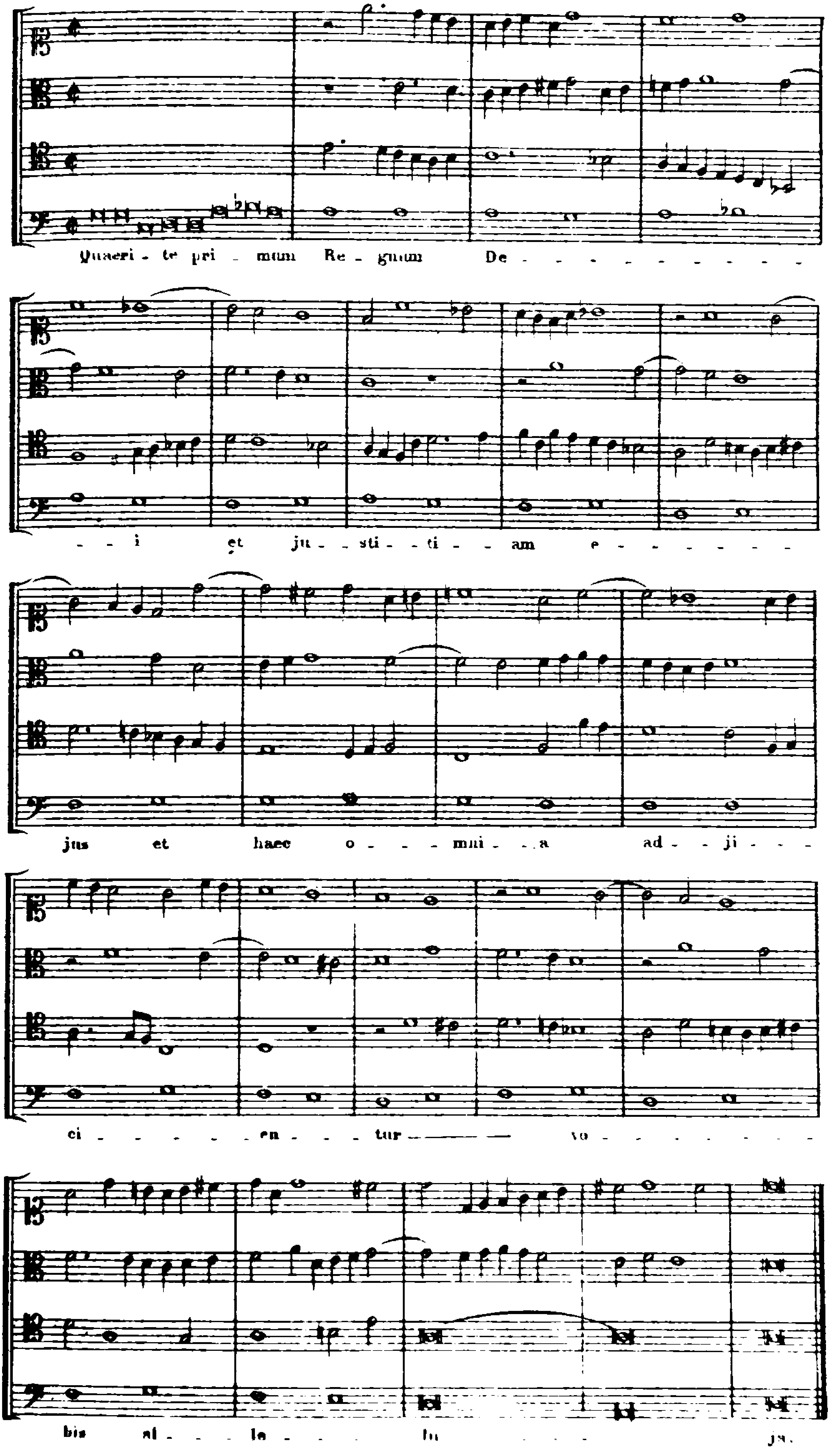
*) Nach einem auf der Königl. Bibliothek in Berlin befindlichen Skizzenblatte.

II. Antiphona Quaerite.

Antiph. ad Magnificat. Dom. XIV. post Pentecost. et in festo Caietani.

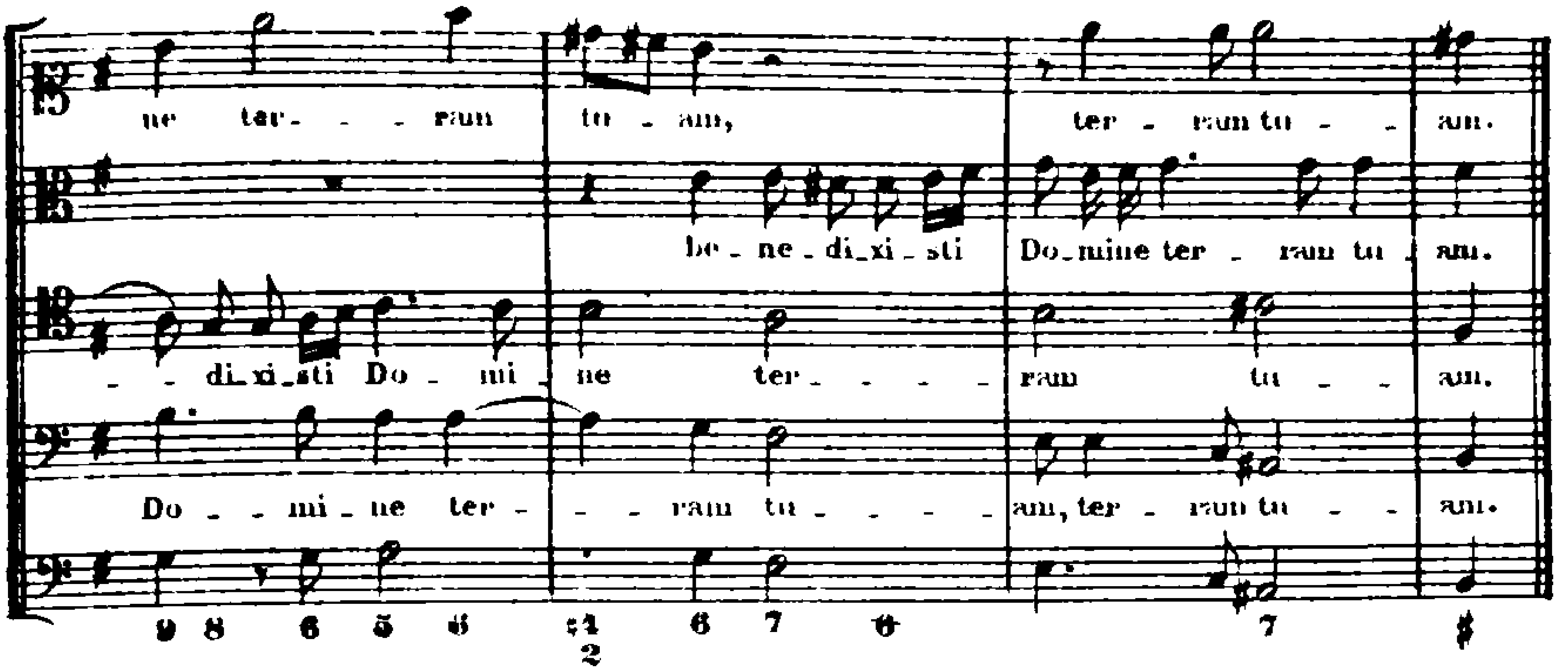
I von Mozart.

2 von Padre Martini.

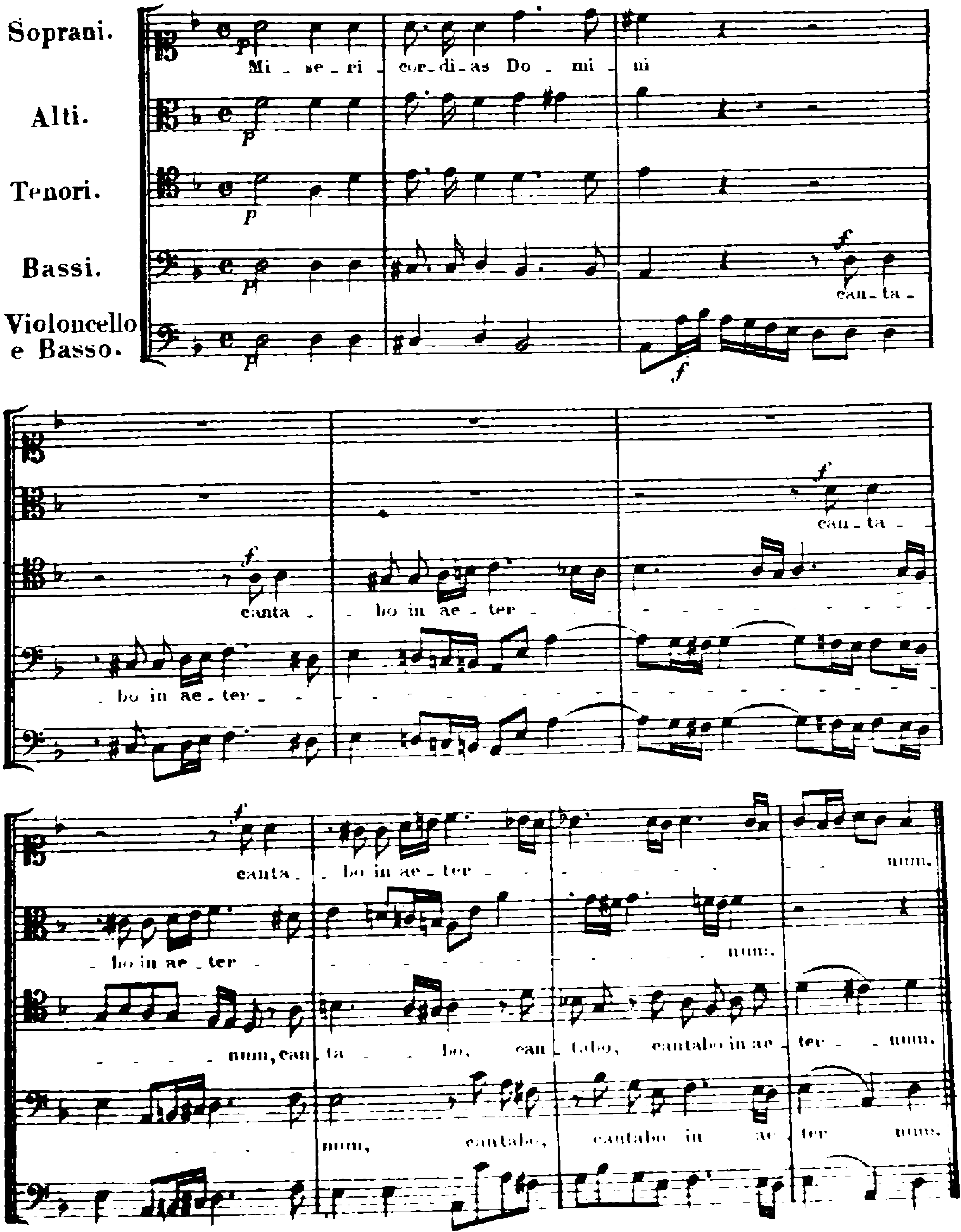


III.

1. Offertorium von Eberlin.

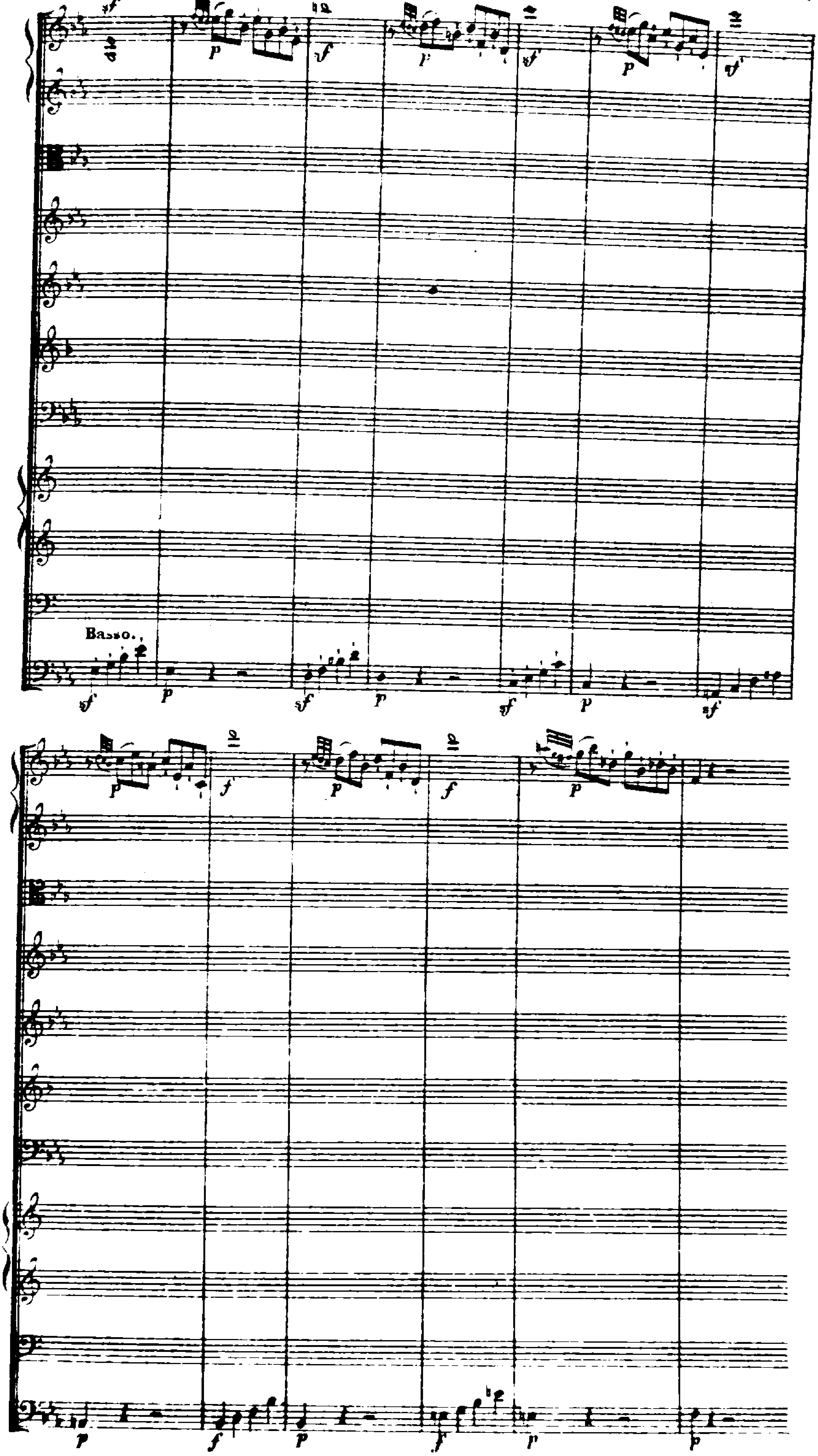


2. Misericordias von Mozart.

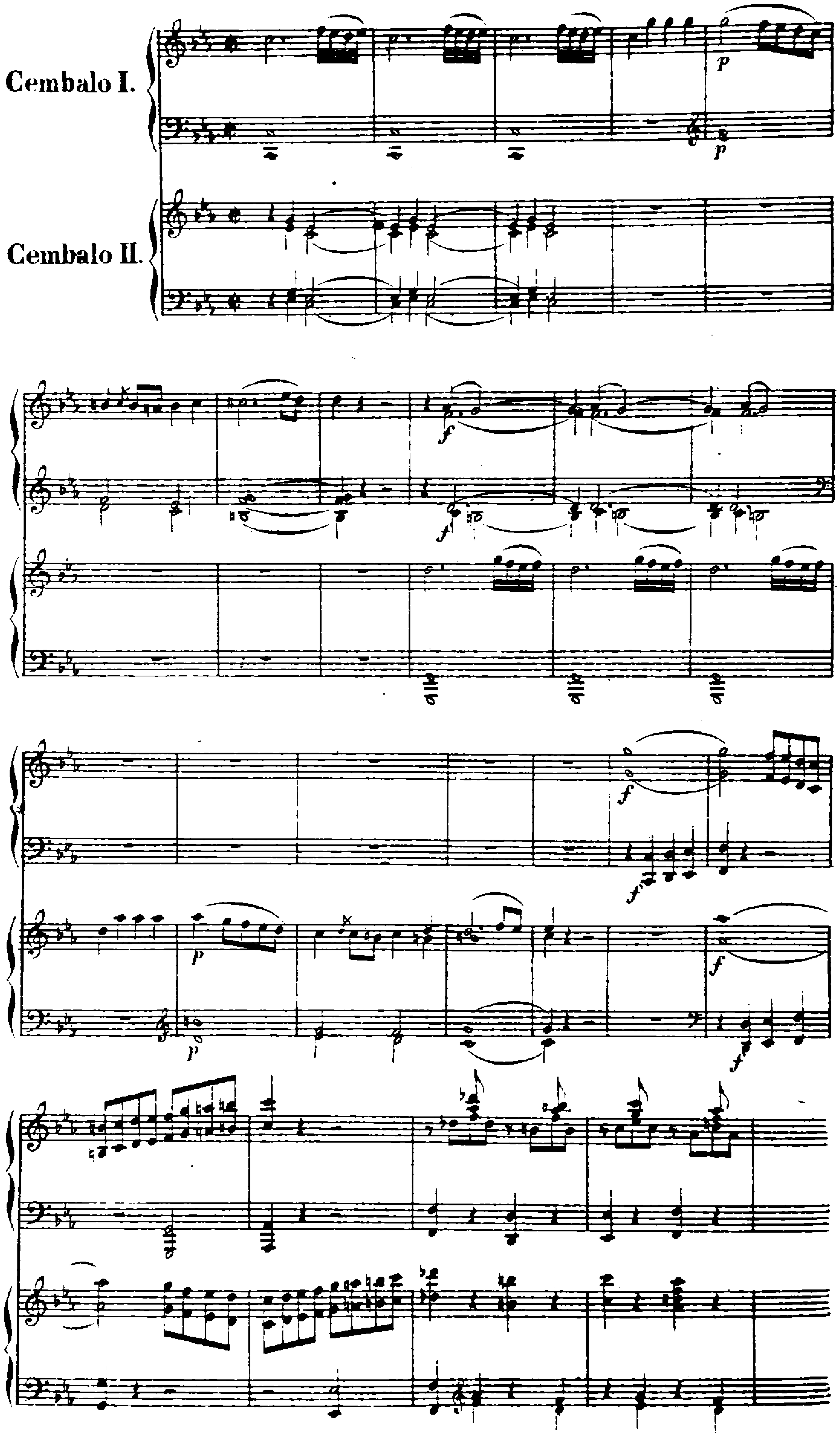


IV. Anfänge unvollendeter Compositionen.

1. Ouverture.

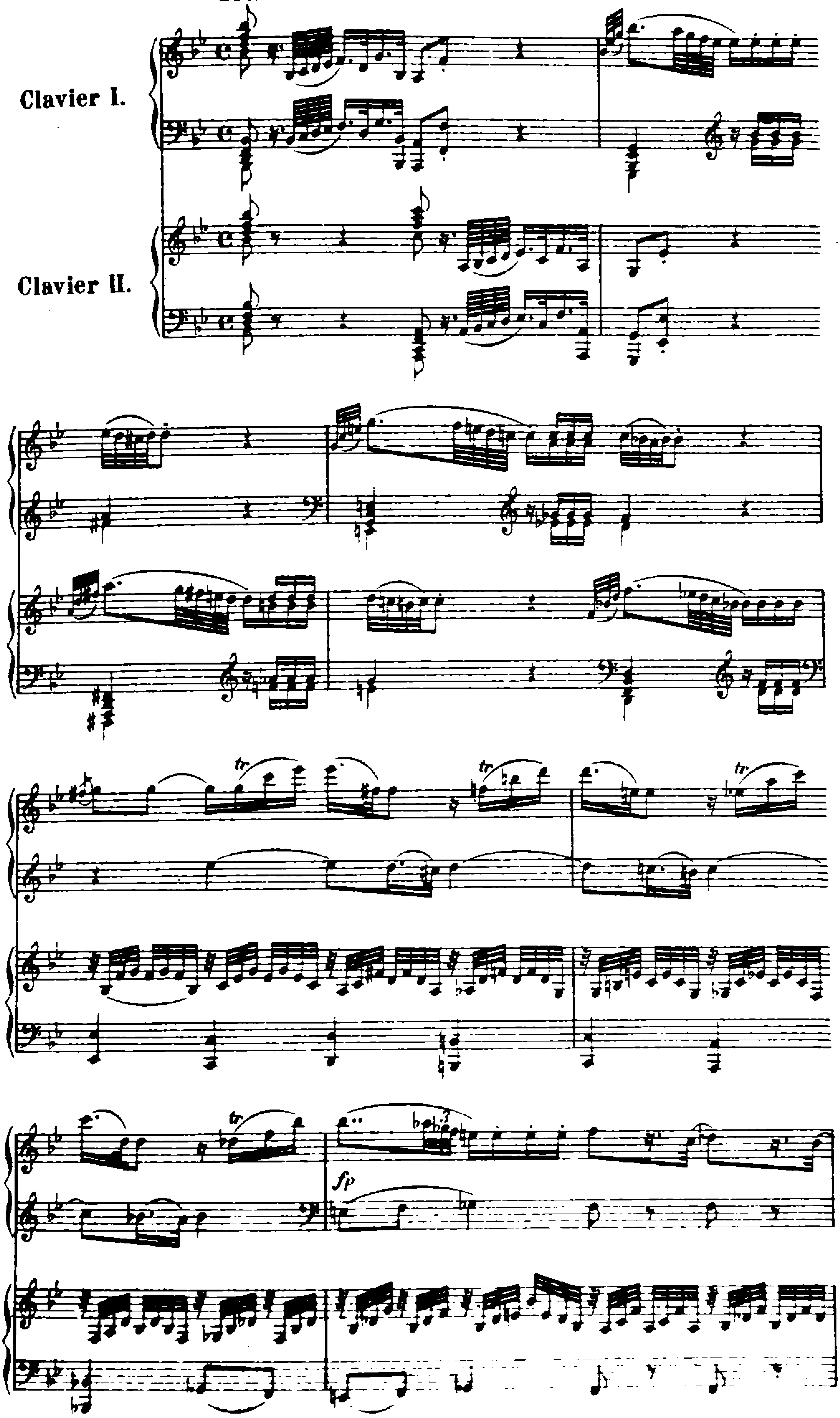

Basso.

2. Sonata a 2 Cembali.

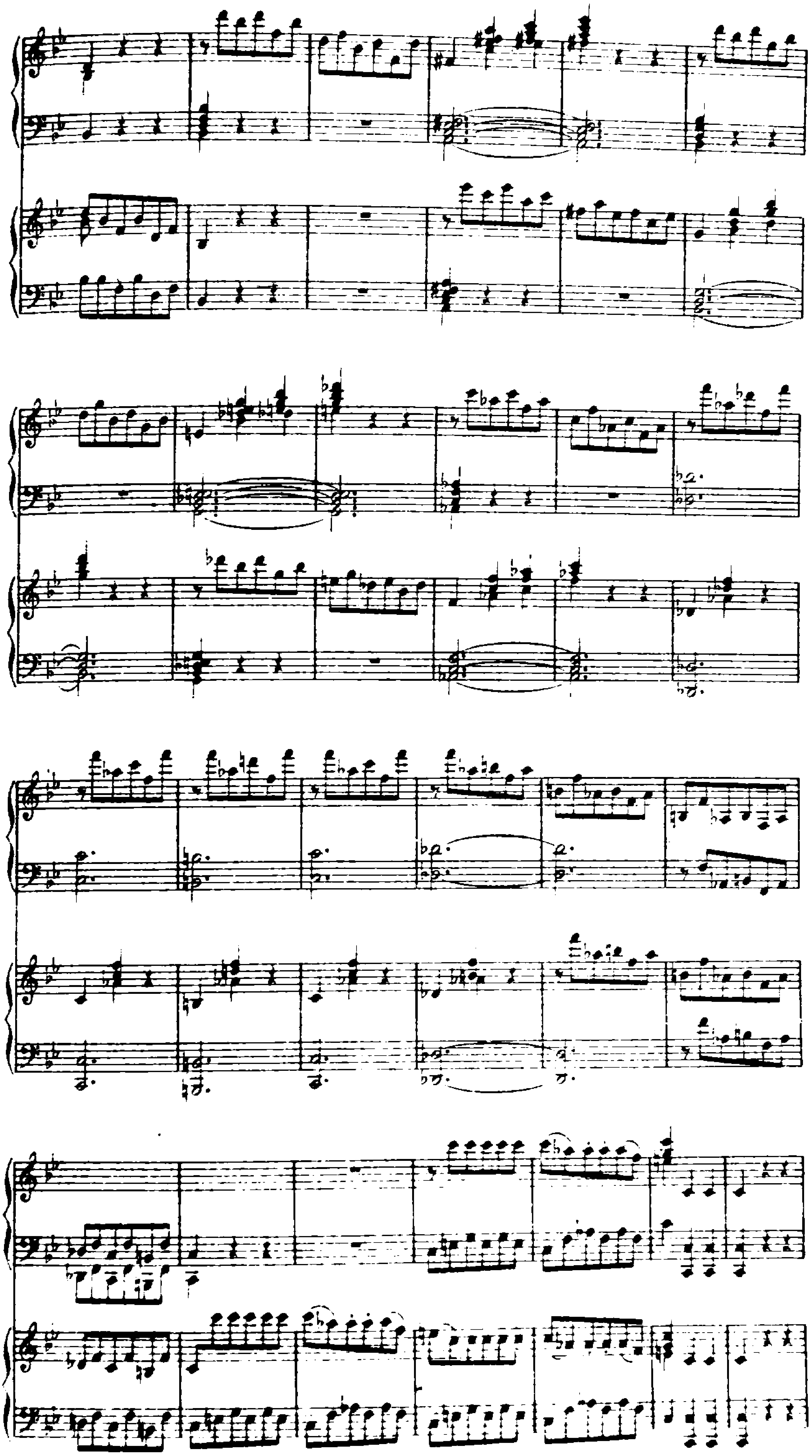


3. Sonate für 2 Claviere.

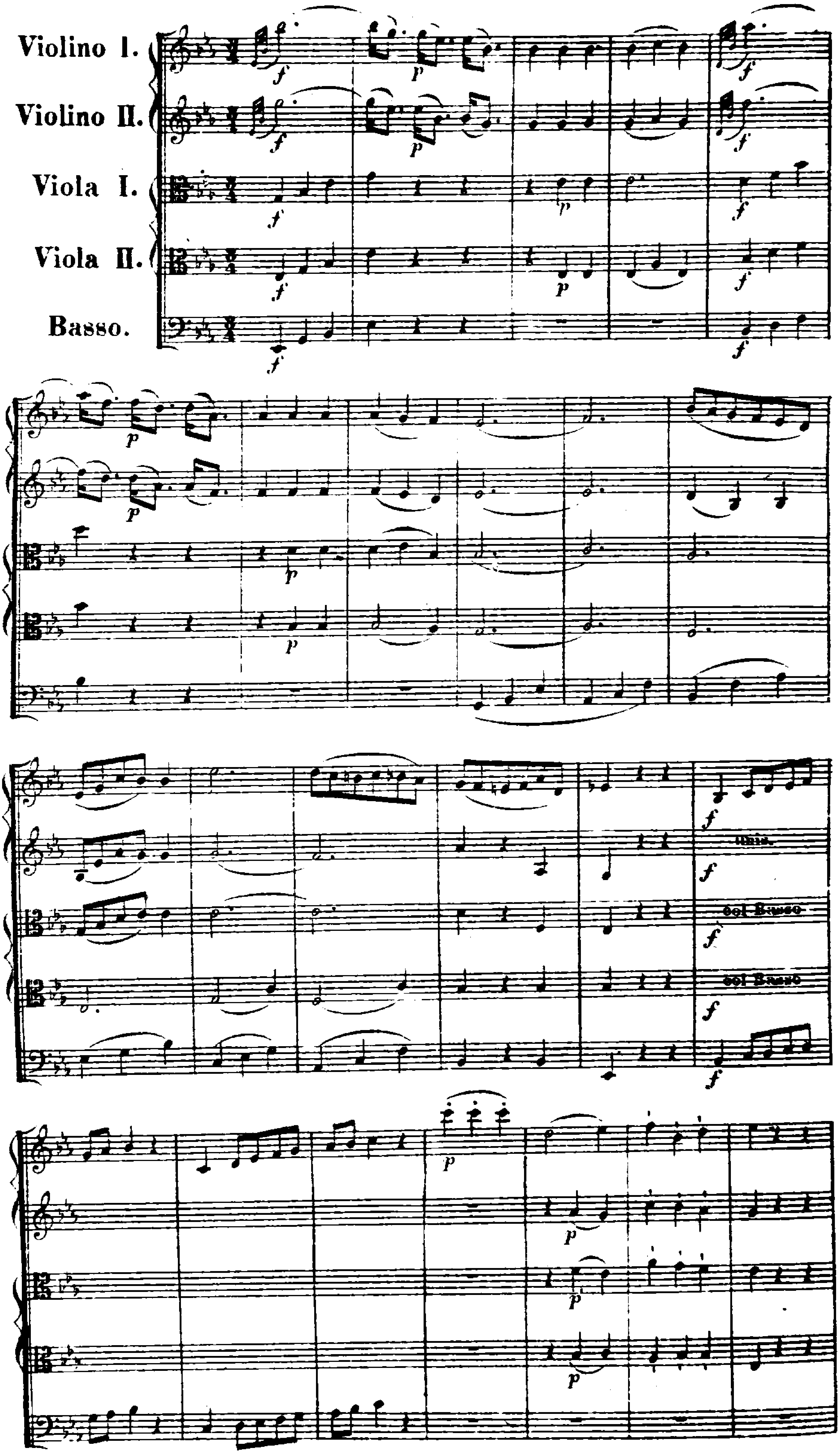
Grave.

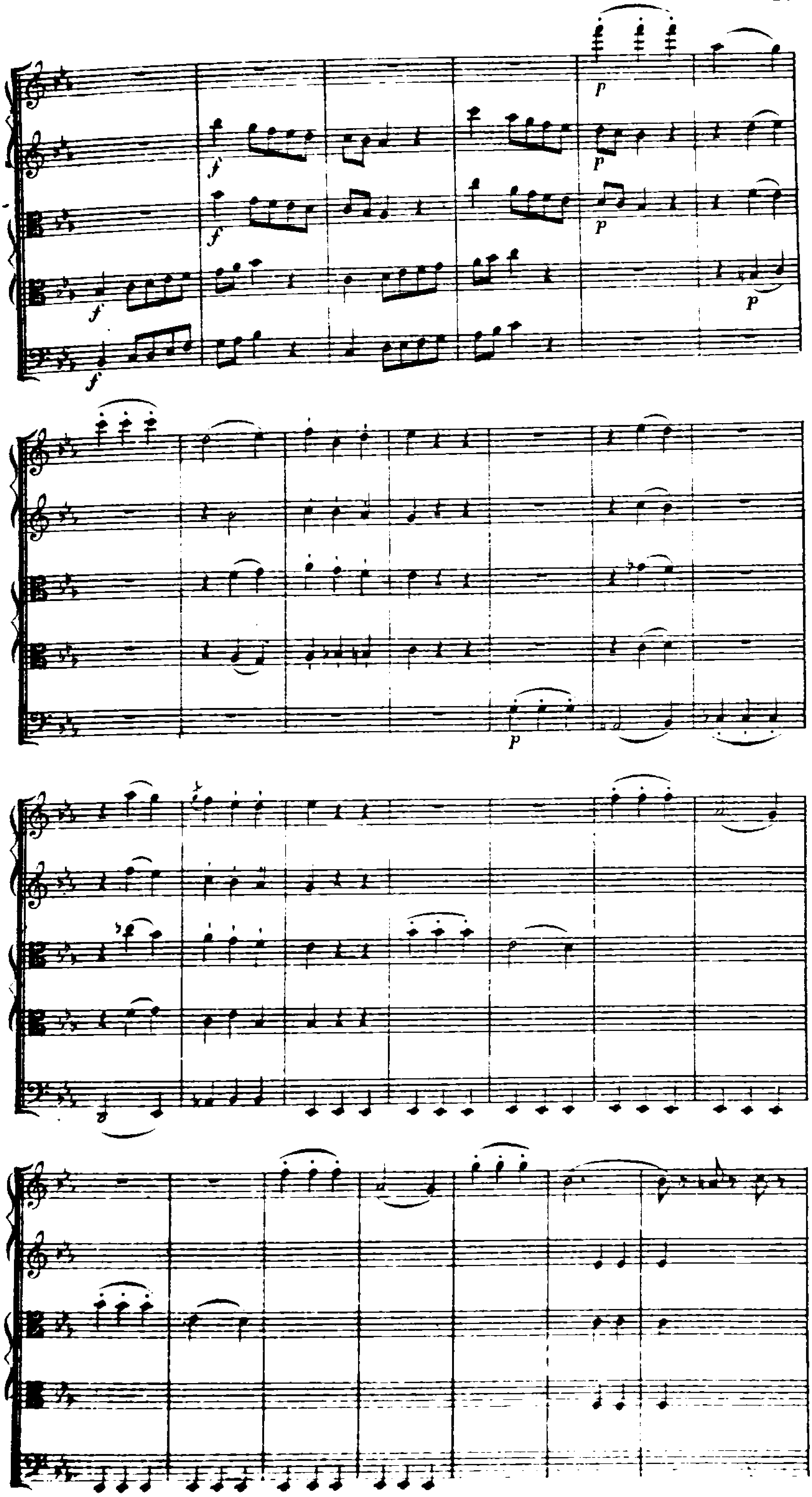


pp
pp
Presto.
fp
fp
tr
f
sf
sf
sf
tr
tr

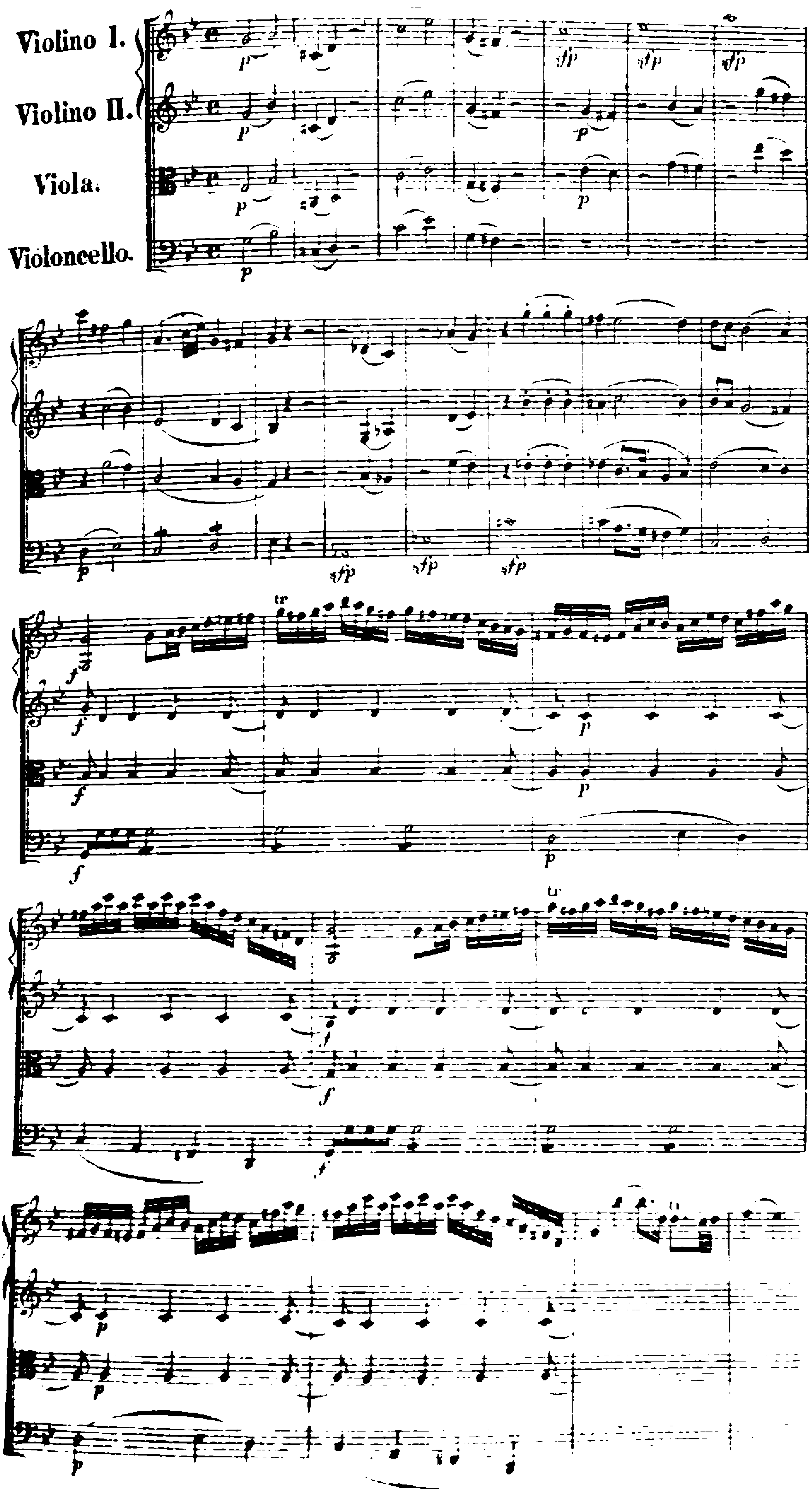


4. Quintetto


Violino I.
Violino II.
Viola I.
Viola II.
Basso.
f
p
unis.
col Basso
col Basso



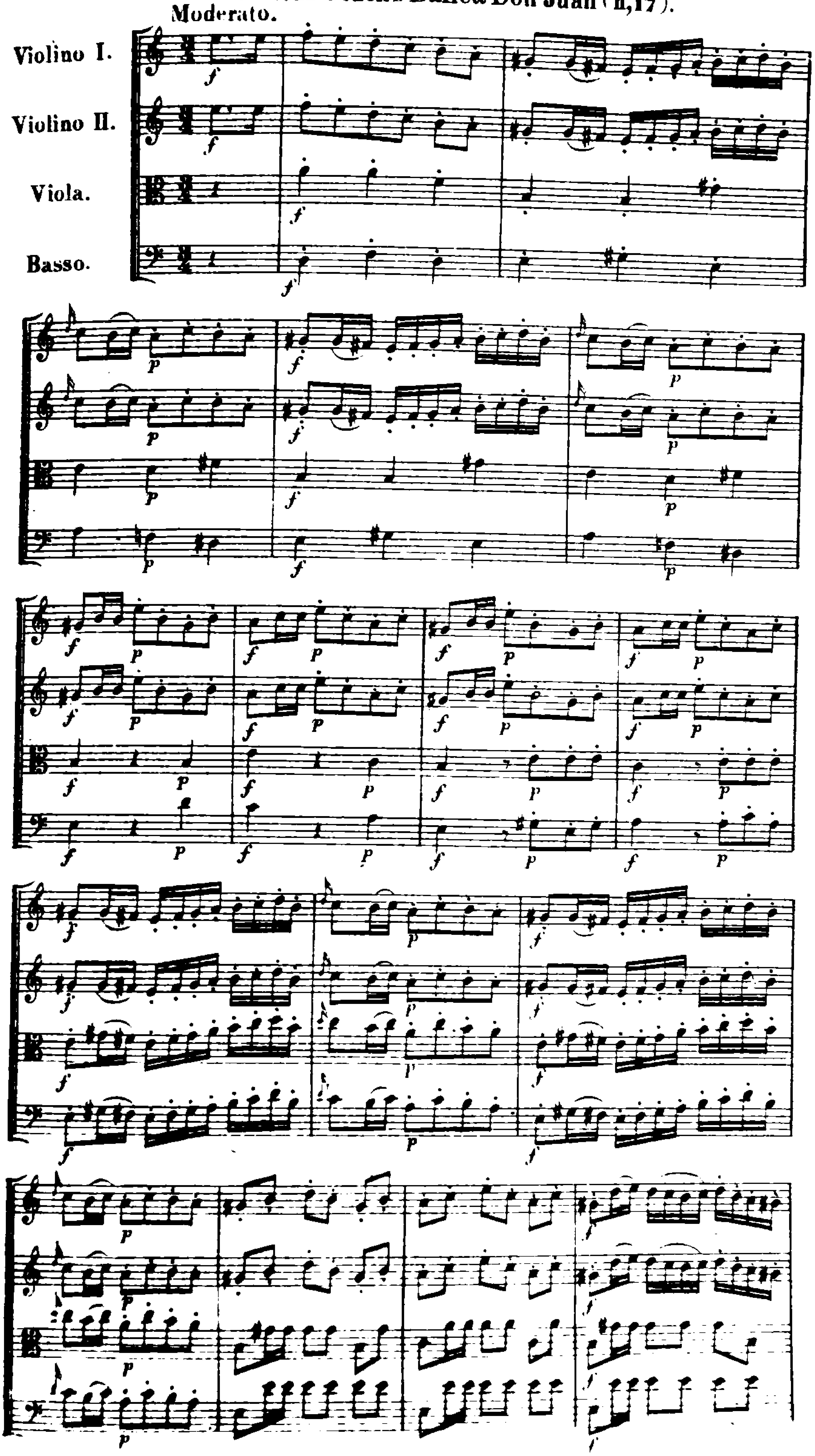
5. Quartetto.



V. Zum Ballett aus Figaro

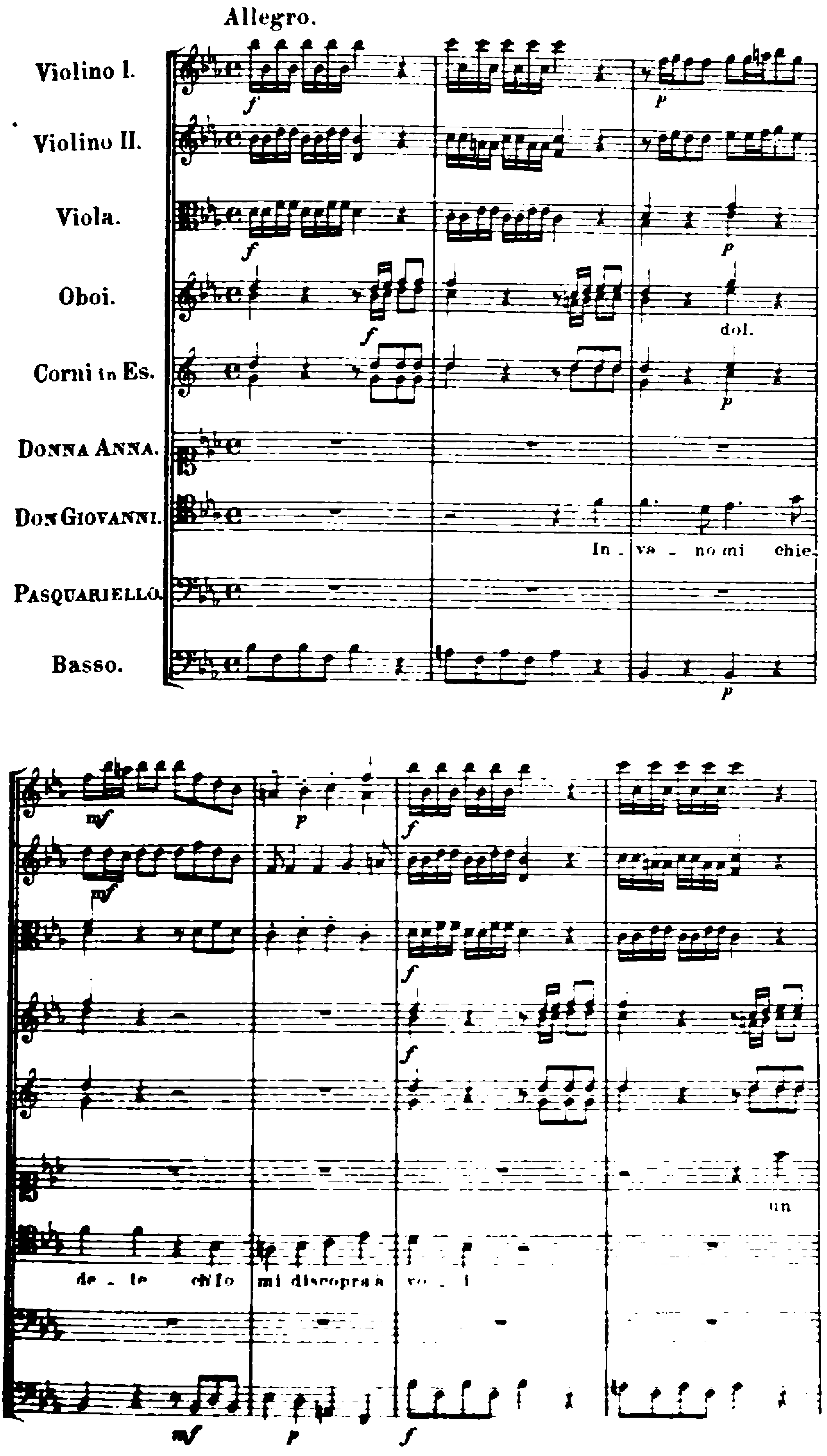
1. Spanischer Fandango.

2. Aus Gluck's Ballett Don Juan (II,17).

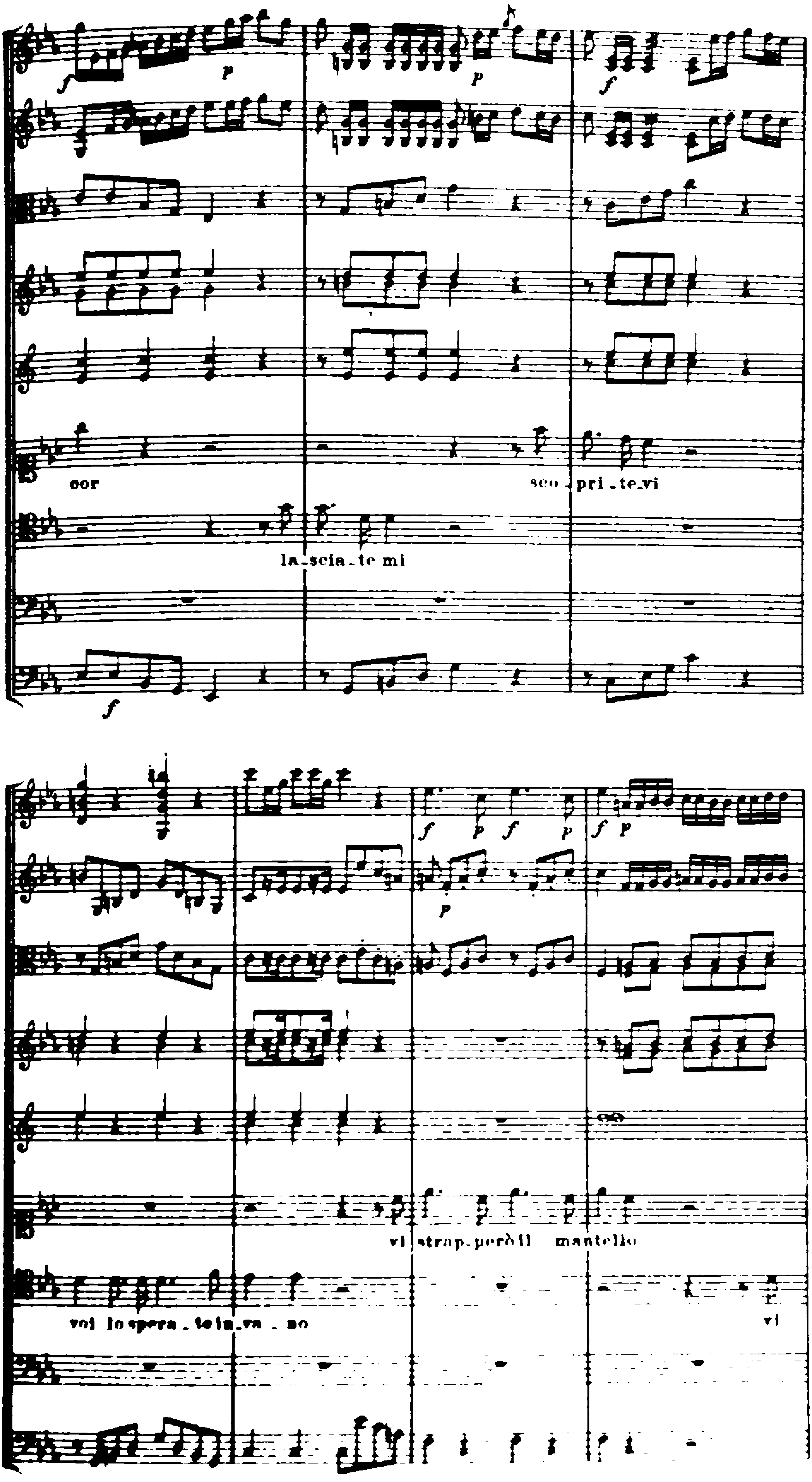


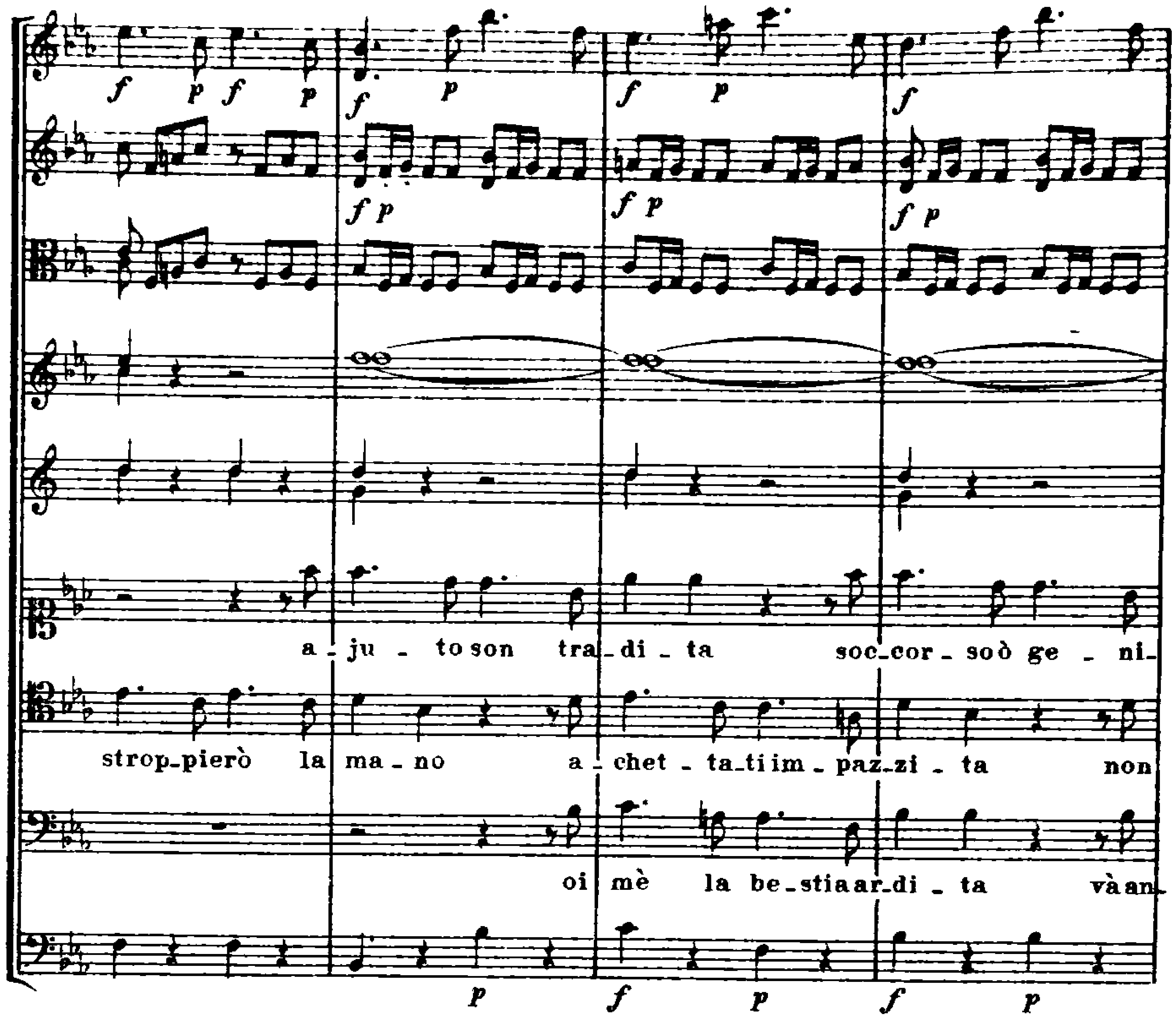
p
f
p
f
p

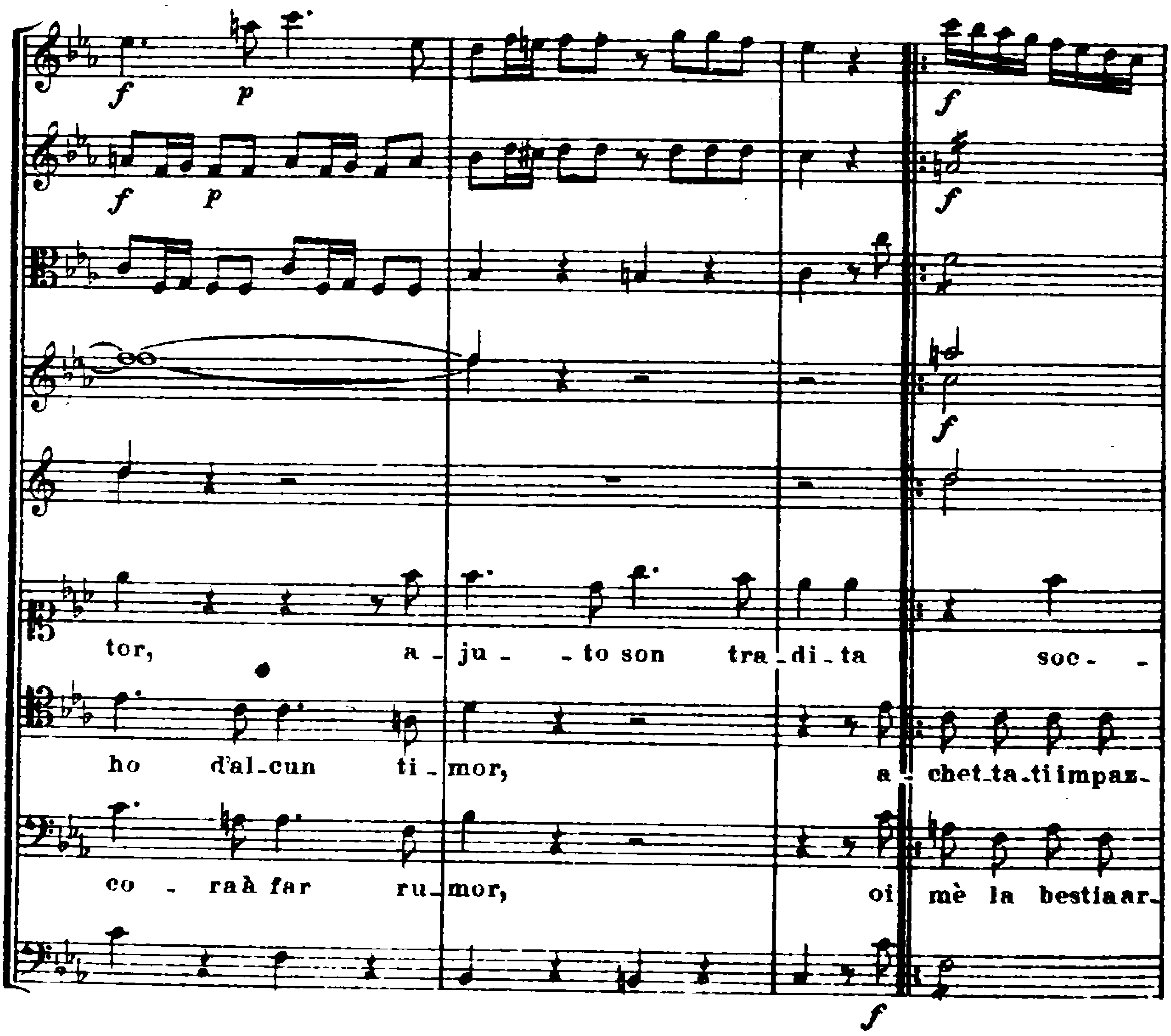
VI. 1. Aus Gazzaniga's Convitato di pietra.

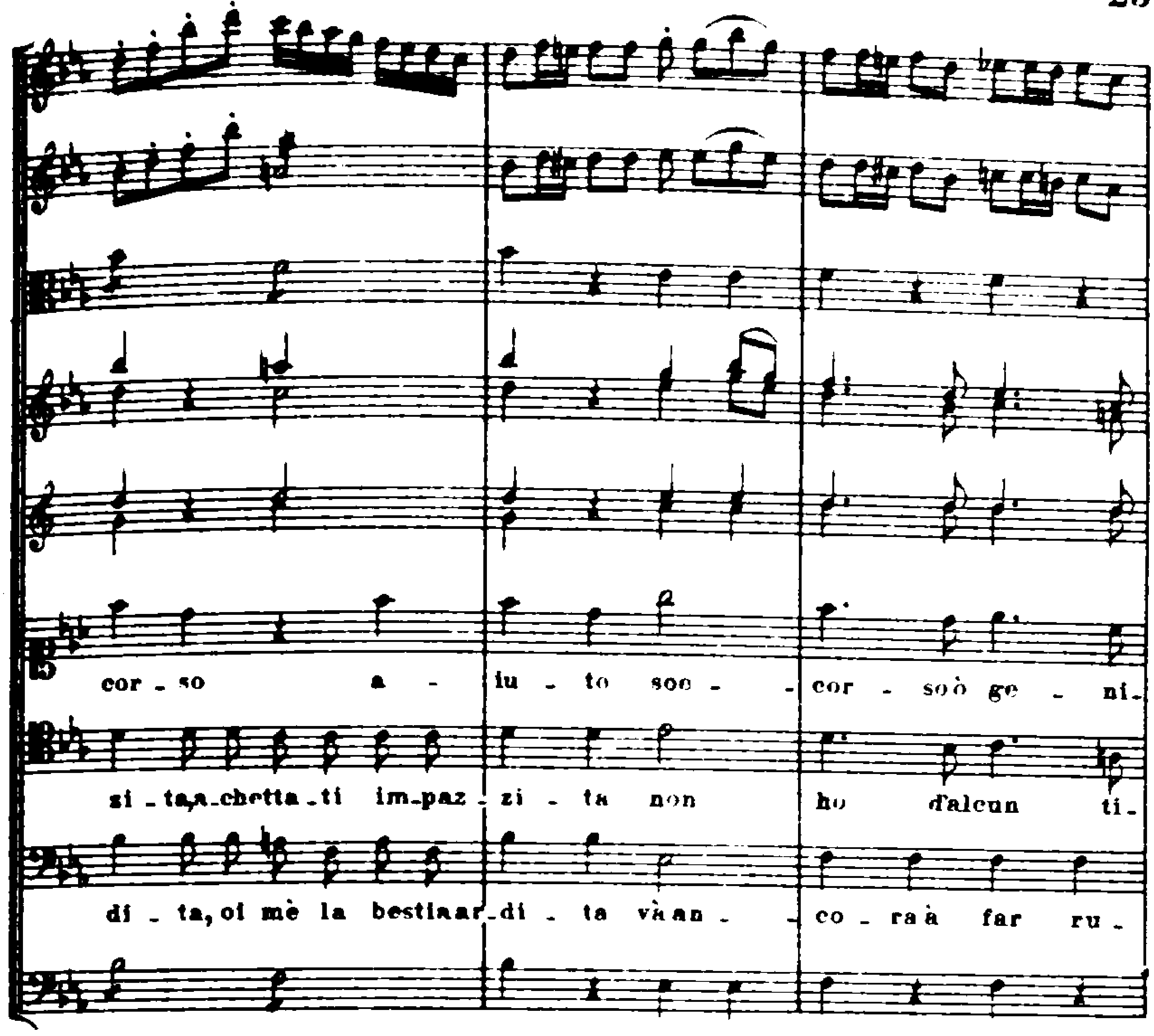


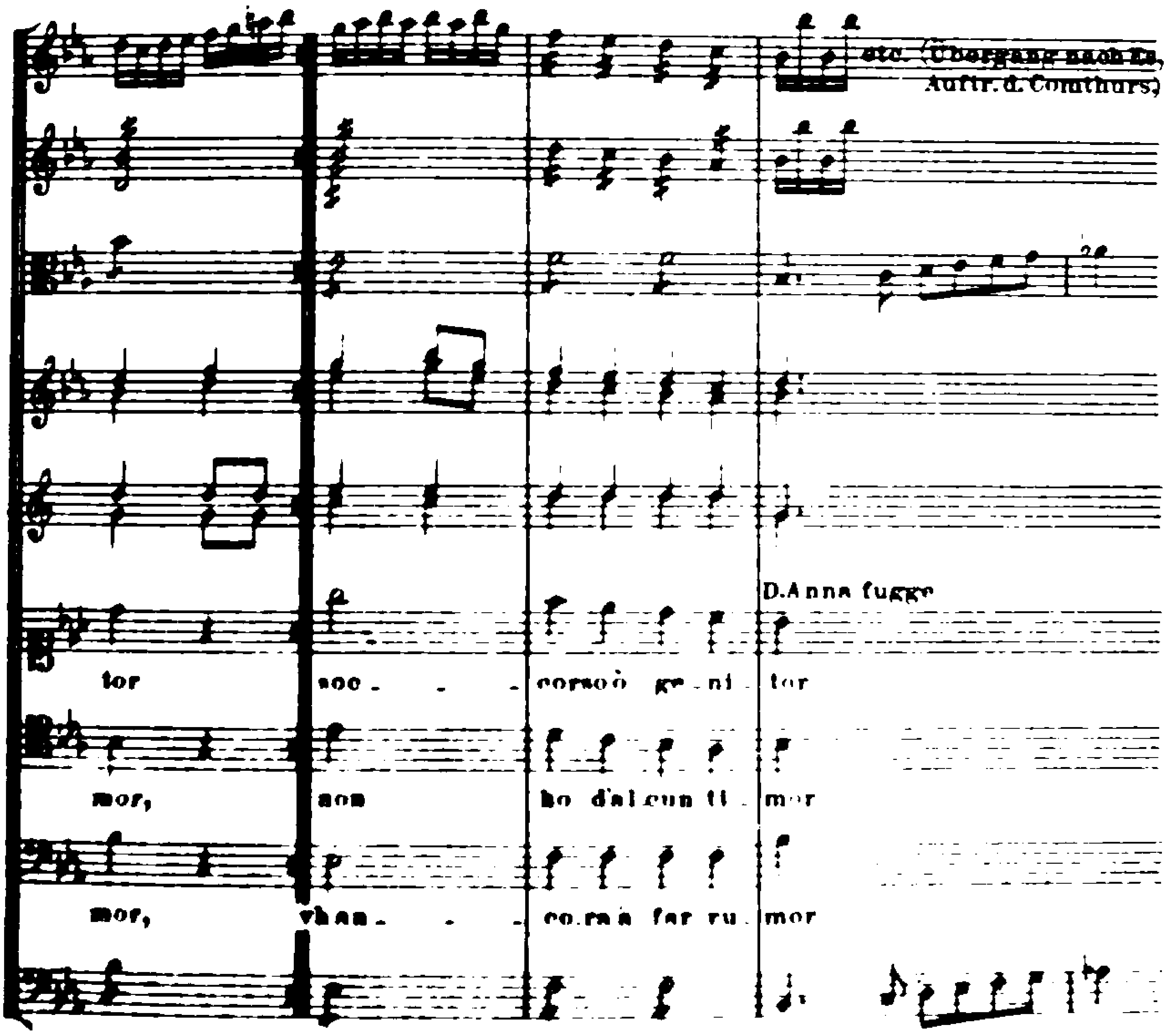
p
mf
dol.
cresc.
tra - di-tor voi sie - te, un uo-mo senza o - nor
se'fosse il duca Ot-
ta - vio nemmeno par te-vesta
a-zioni di-so - ne - ste non fece il duca an-
f


cor
sco - pri - te vi
la - scia - te mi
voi lo spera - te in va - no
vi strap - però il mantello
vi


a - ju - to son tra - di - ta soc - cor - so ò ge - ni-
strop - pierò la ma - no a - chet - ta - ti im - paz - zi - ta non
oi mè la be - stia ar - di - ta và an-

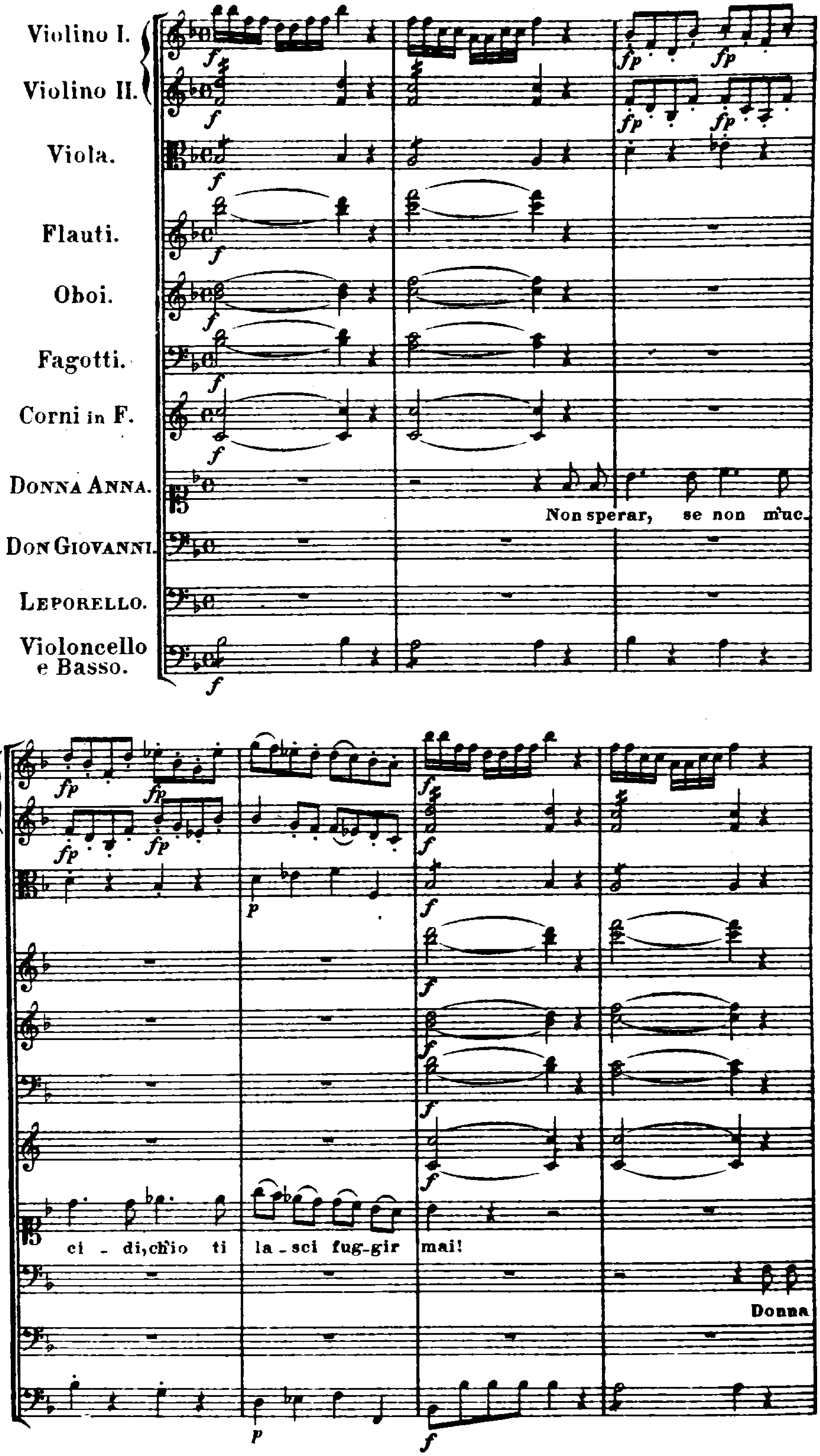

tor, a - ju - to son tra - di - ta soc -
ho d'al - cun ti - mor, a - chet - ta - ti impaz-
co - ra à far ru - mor, oi mè la bestia ar-


cor - so a - iu - to soc - - cor - so ò ge - ni-
si - ta, a - chetta - ti im - paz - zi - ta non ho d'alcun ti-
di - ta, oi mè la bestia ar - di - ta và an - - co - ra à far ru -


etc. (Übergang nach Es, Auftr. d. Comthurs)
D.Anna fugge
tor soc - - - corso ò ge - ni - tor
mor, non ho d'al cun ti - mor
mor, và an - - - co - ra à far ru - mor

2. Aus Mozarts Don Giovanni.

Molto Allegro.

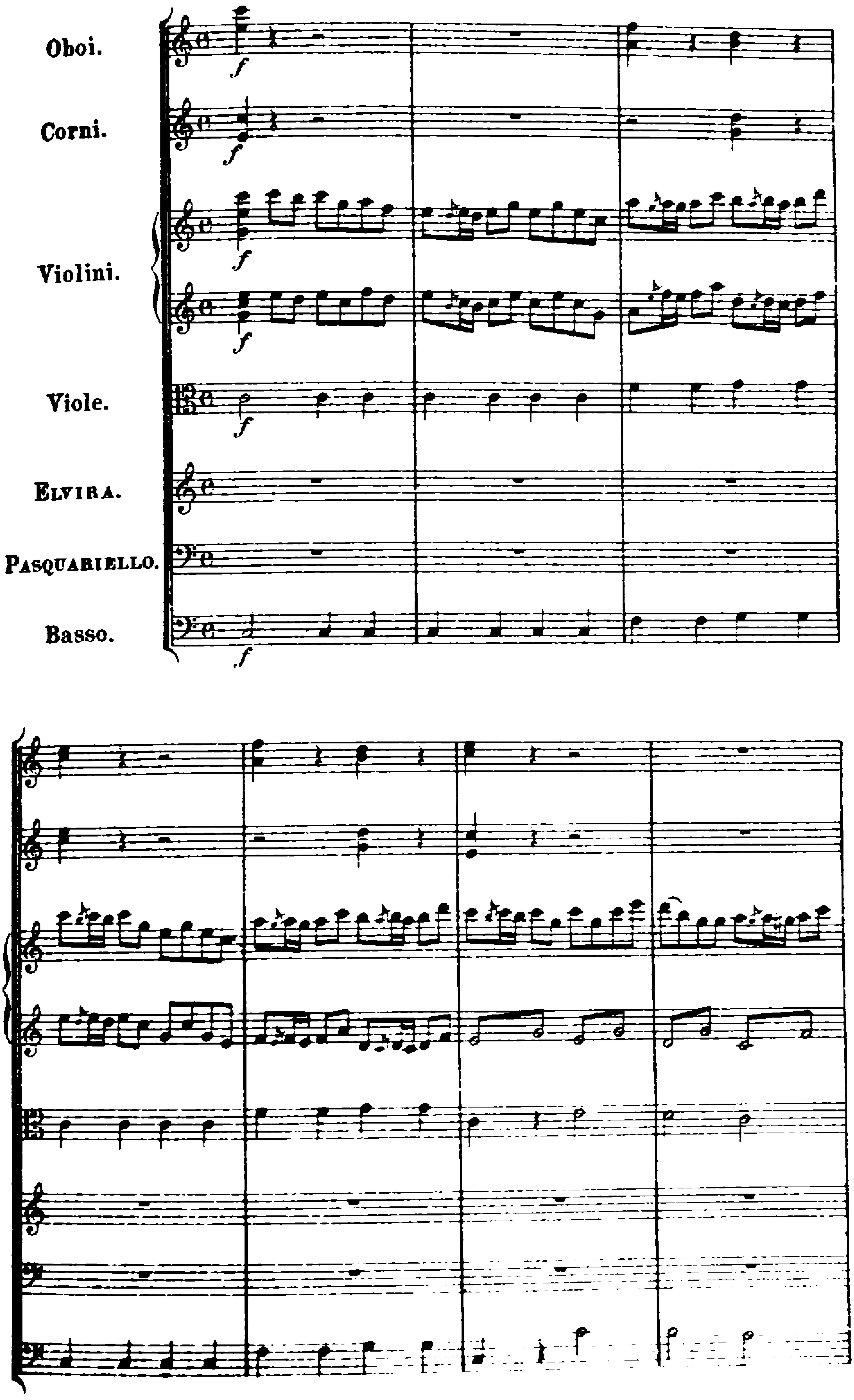


Non spe -
fol - le! in - dar - no gri - di: chi son io, tu non sa - prai.
Che tu -
a 2.
rar, se non muo - ci - di, chi lo ti la - sci fug - gir mai, non spe -
Donna folle! in - dar - no gri - di: chi son io, tu non sa -
mul - to! oh ciel, che gri - di! Il pa -

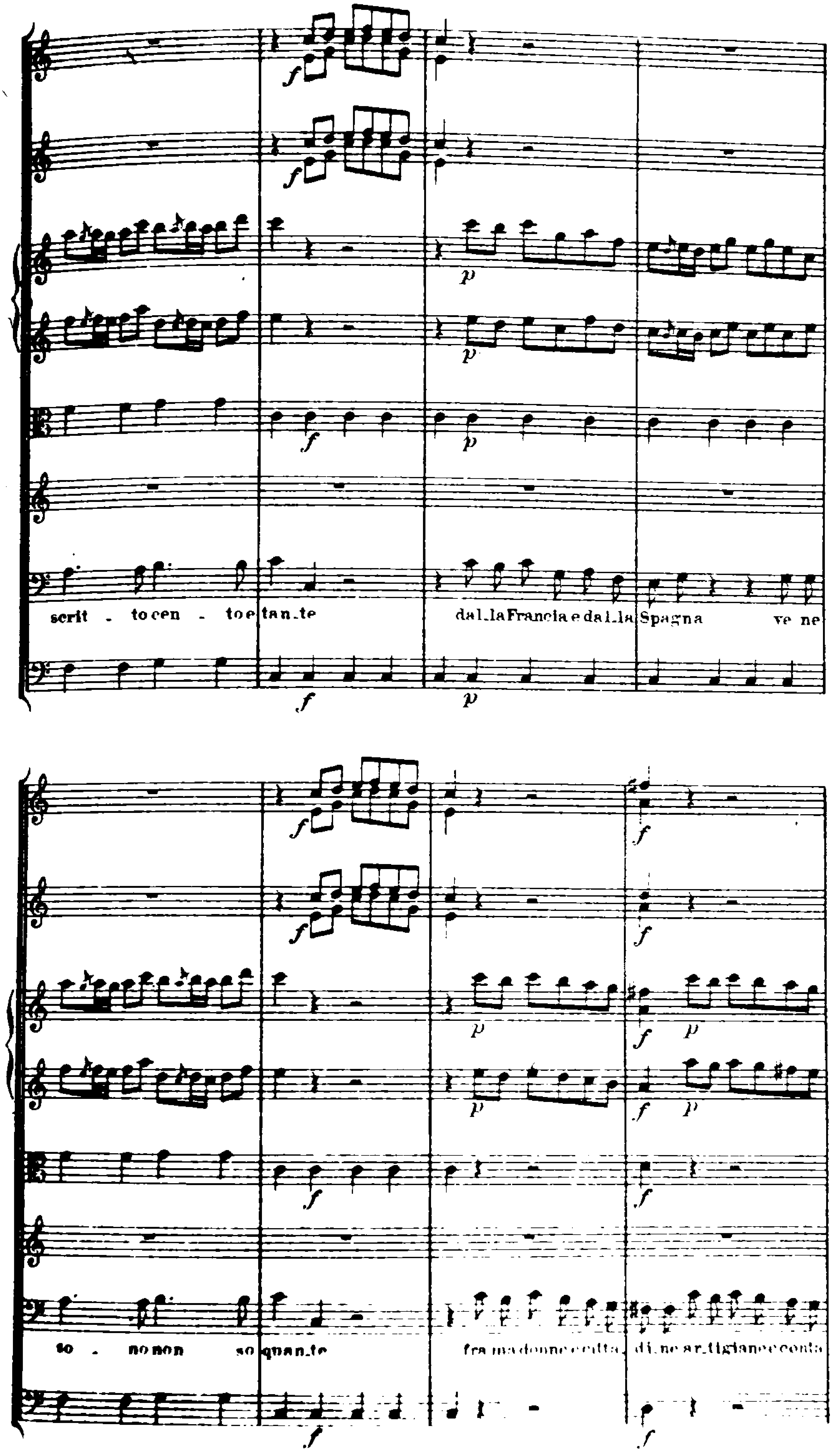
cresc.
p
rar ch'io ti la_sci fuggir mai. Gente! Servi! al tra_di _ to_re!
prai, no, tu non sa _ prai. Ta_ci, e
dron in nuo _ vi guai.
fp
f
sfp
Scel_le _ ra_to! Scel _ le _
trema al mio fu _ ro_re! Scon_si _ glia_ta! Scon _ si _

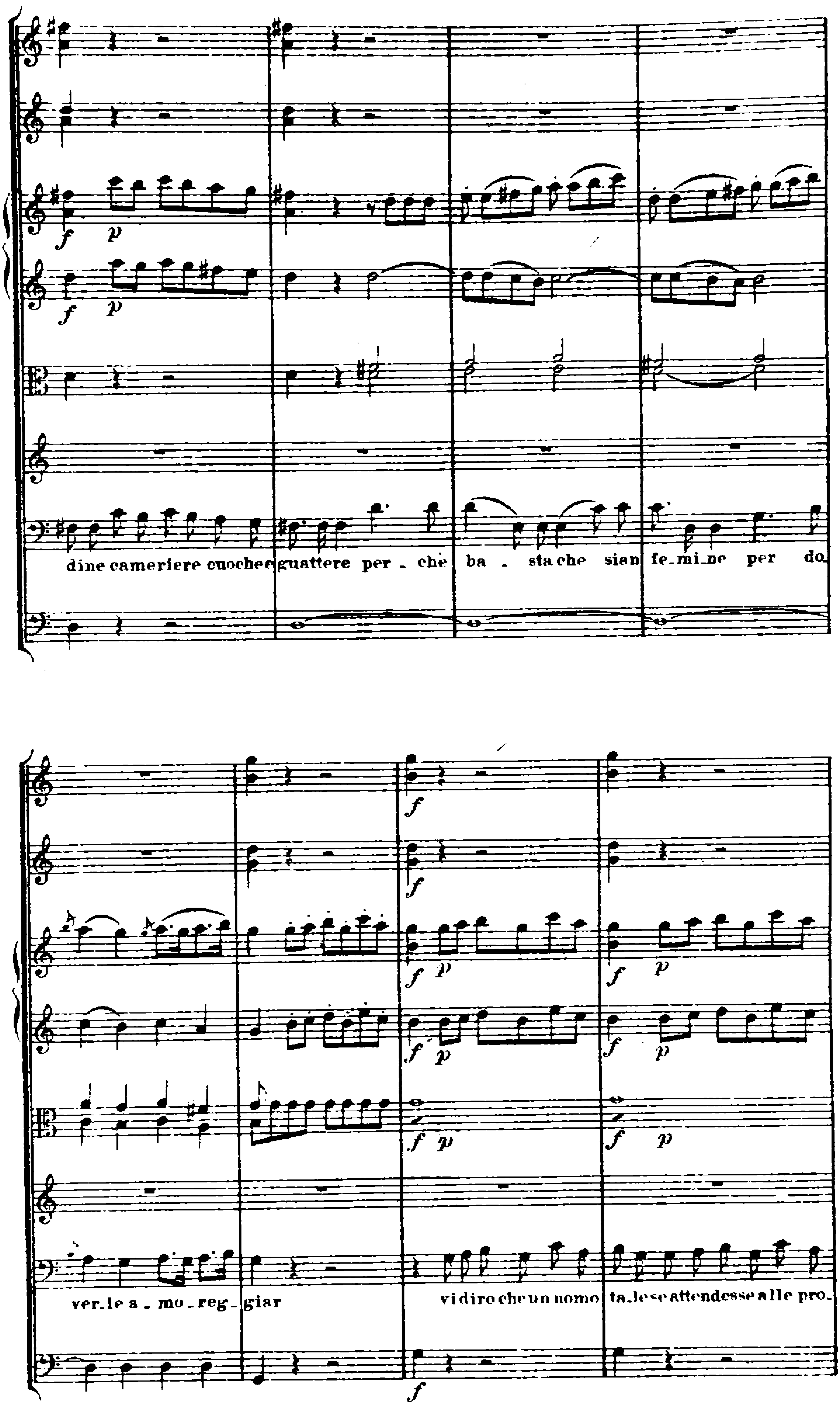
VII.

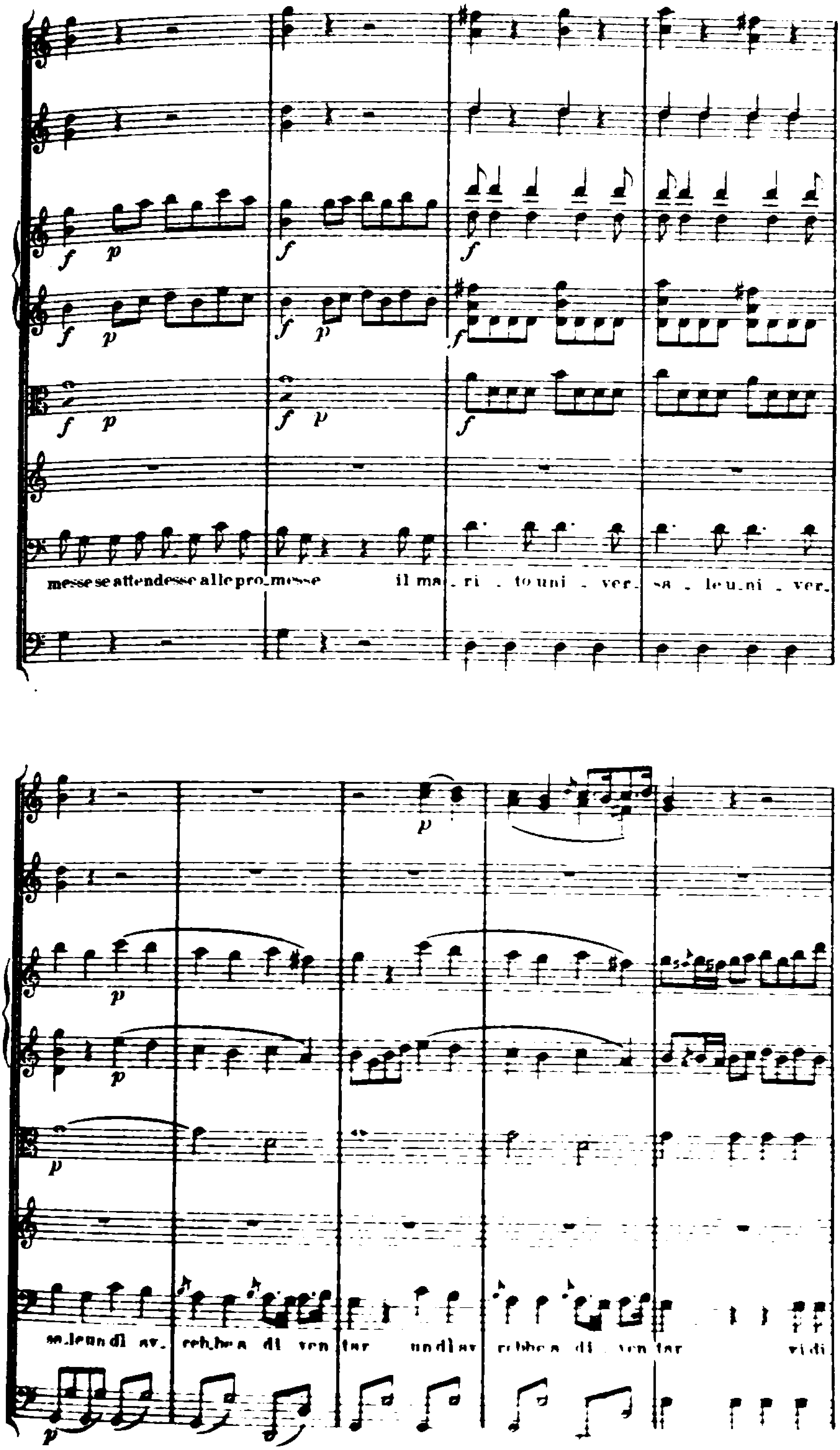
Aus Gazzaniga's Convitato di Pietra.

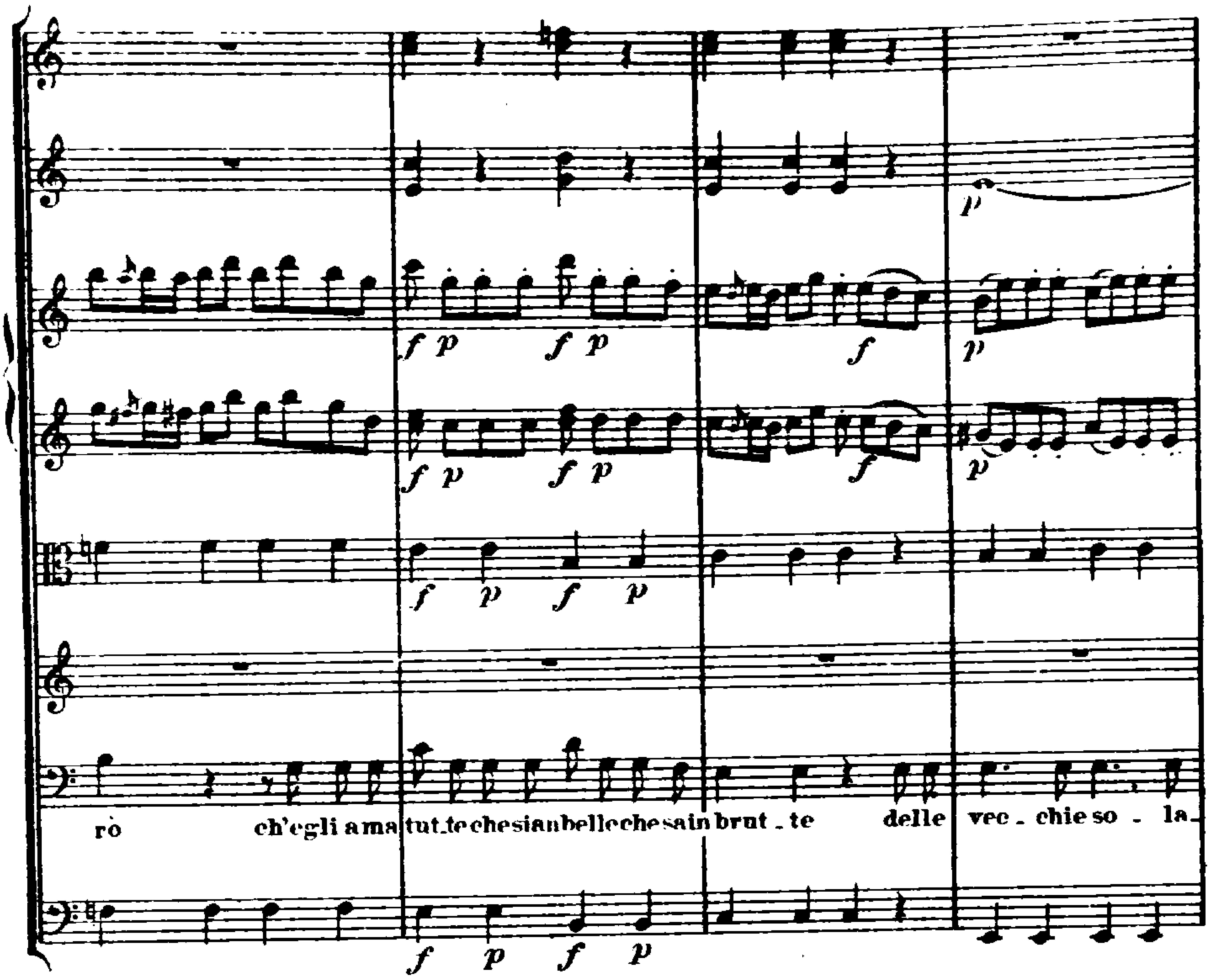


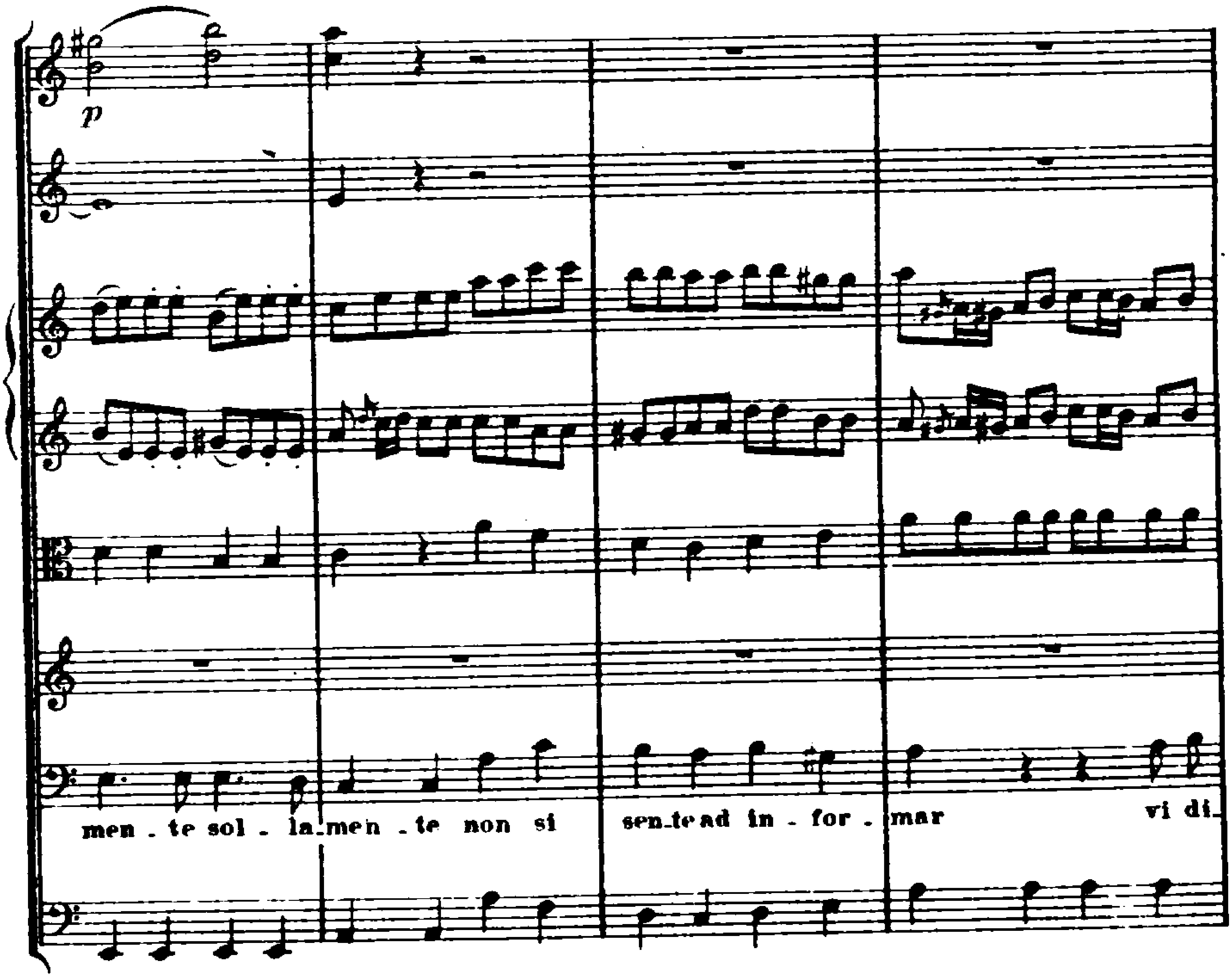
p
Dall' I_ta_lia ed A_le_
ma_gna
ve n'ho

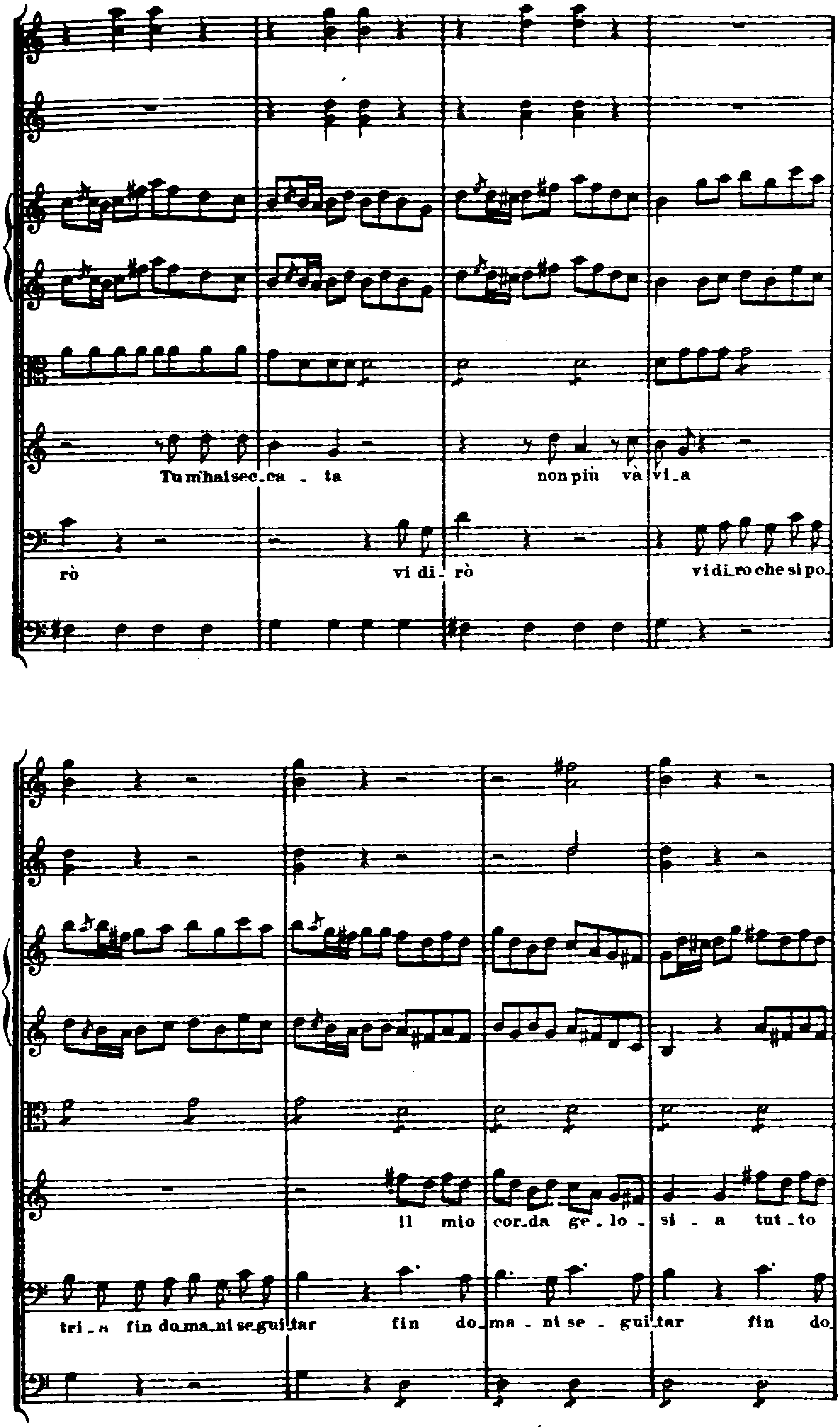

scrit - to cen - to e tan_te
dal_la Francia e dal_la Spagna ve ne
to - no non so quan_te
fra madonne citta_di_ne ar_tigiane e conta

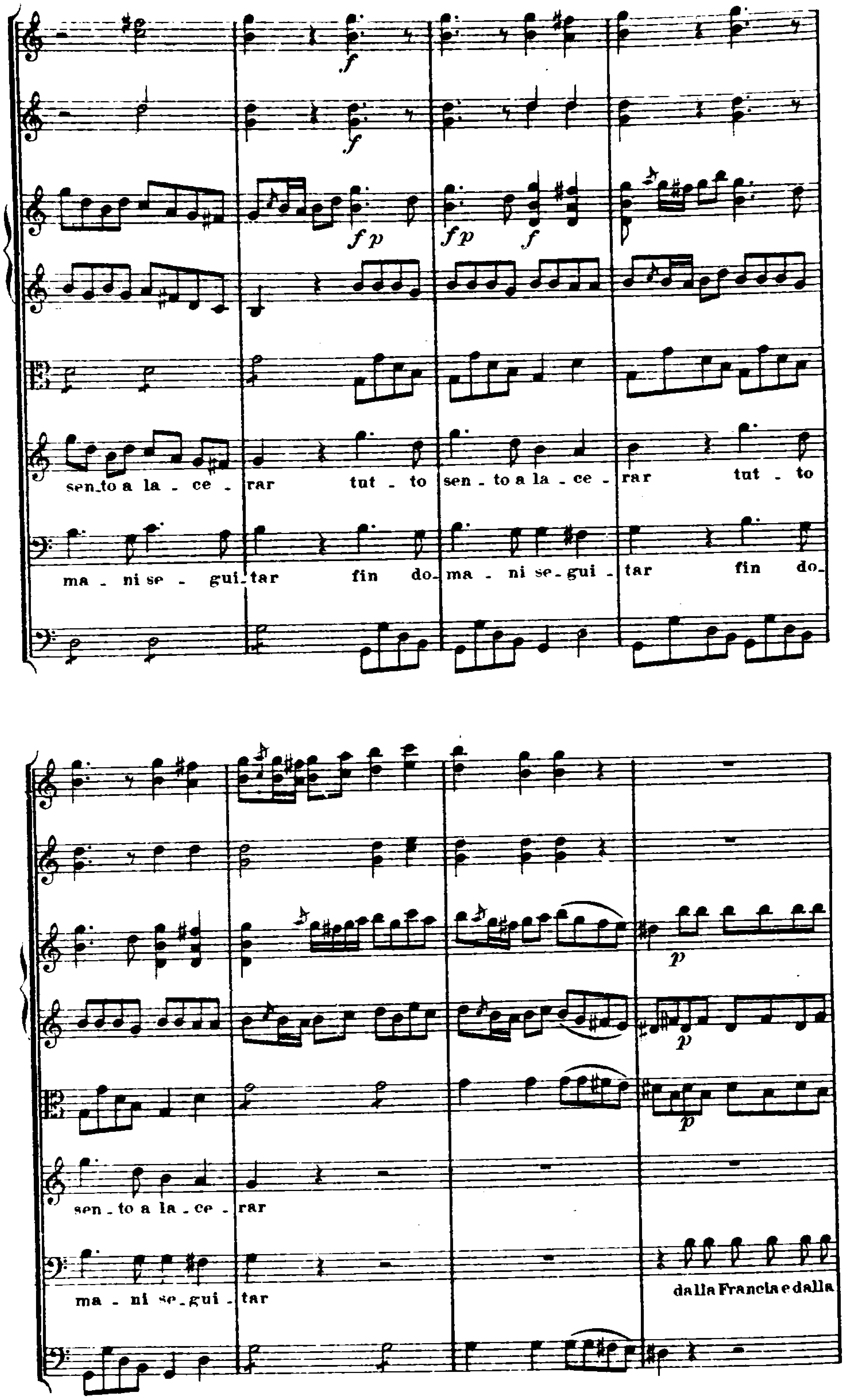

dine camerierecuochee guattere per - che ba - sta che sian fe-mi-ne per do
ver-le a - mo-reg-giar vidiro che un uomo ta-le se attendesse alle pro-

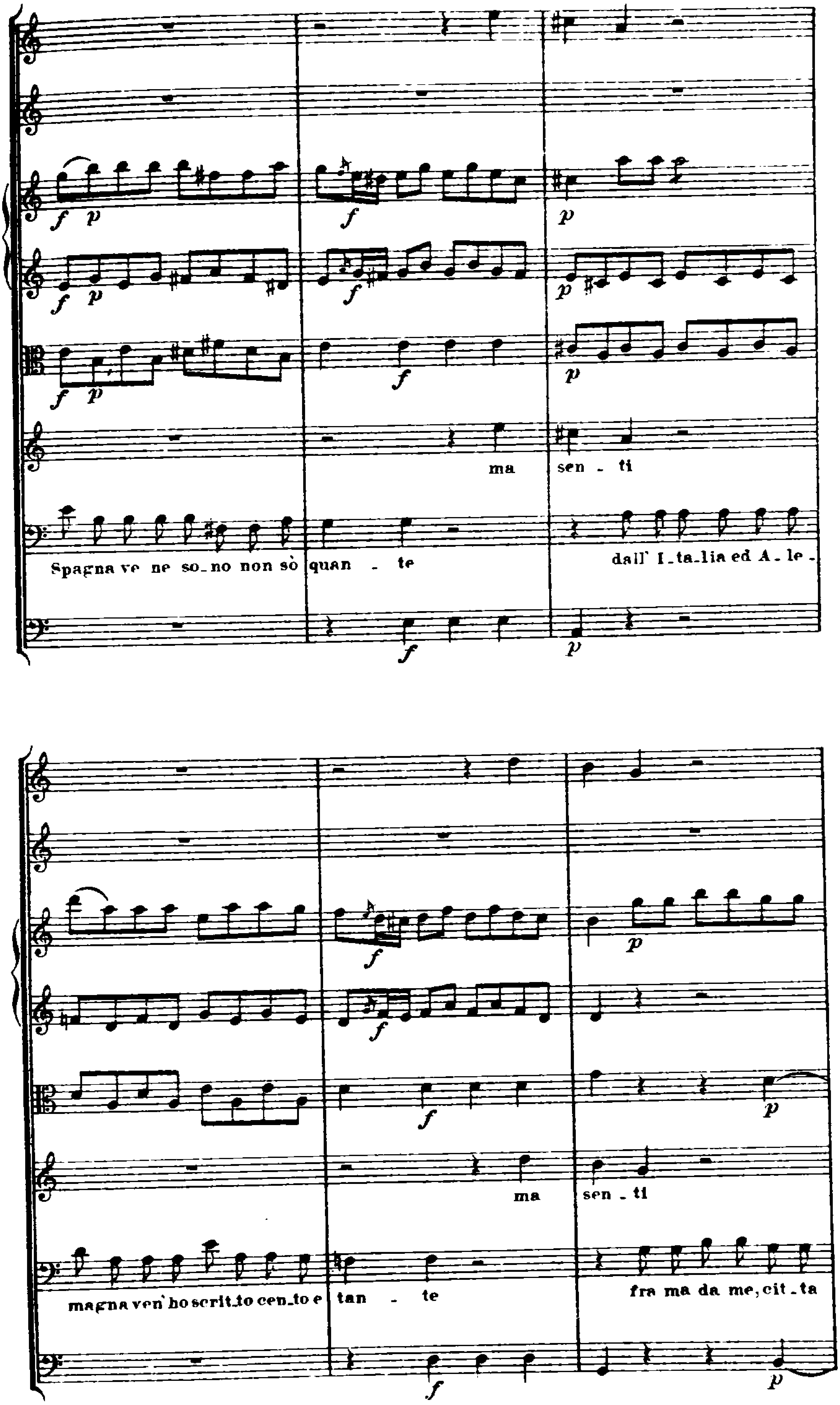

messe se attendesse alle pro_messe il ma_ri_to uni_ver_sa_le u_ni_ver_
sa_le un di av_reb_be a di ven_tar un di av_rebbe a di ven_tar vi di

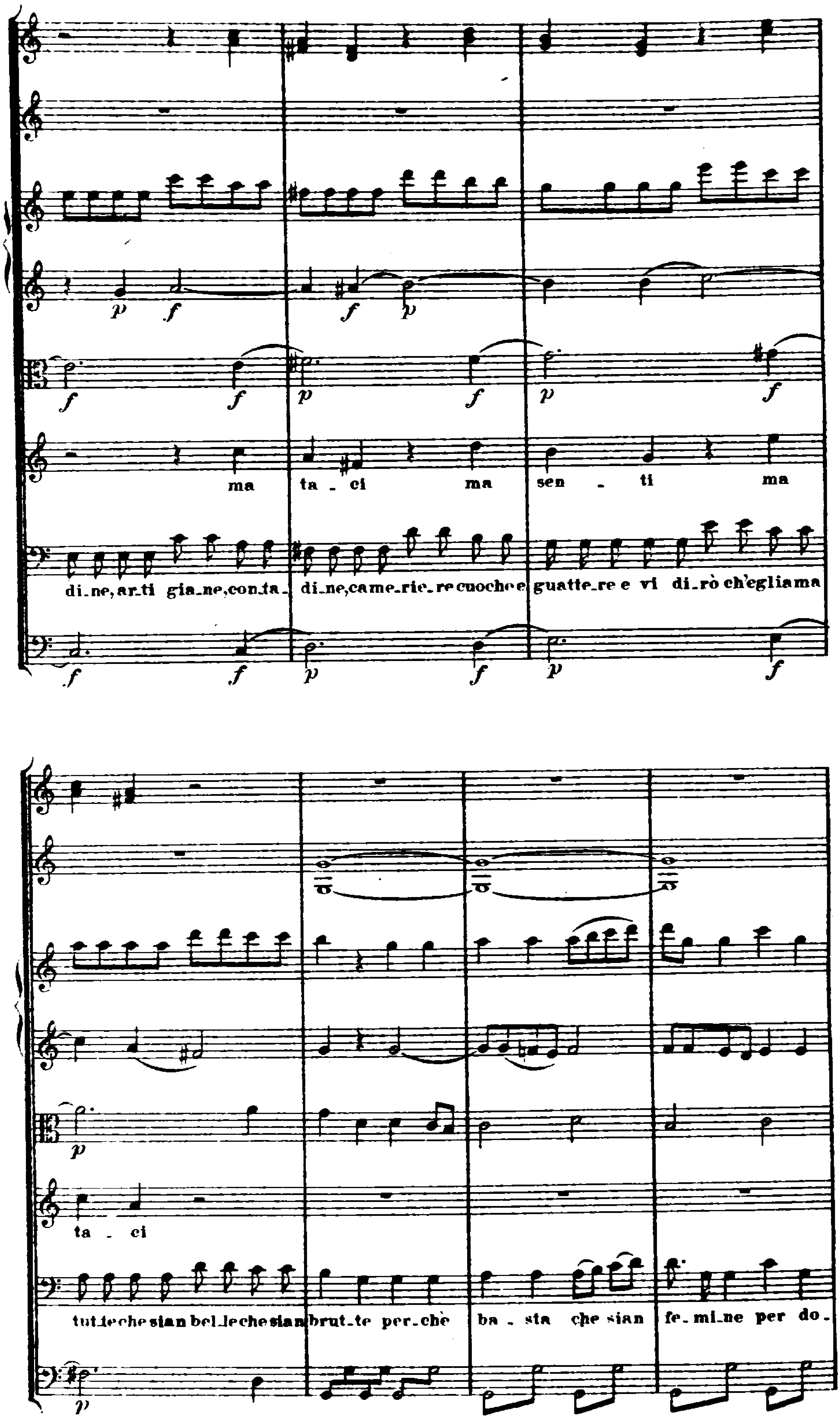

rò ch'egli ama tut.te che sian belle che sa in brut . te delle vec . chie so . la

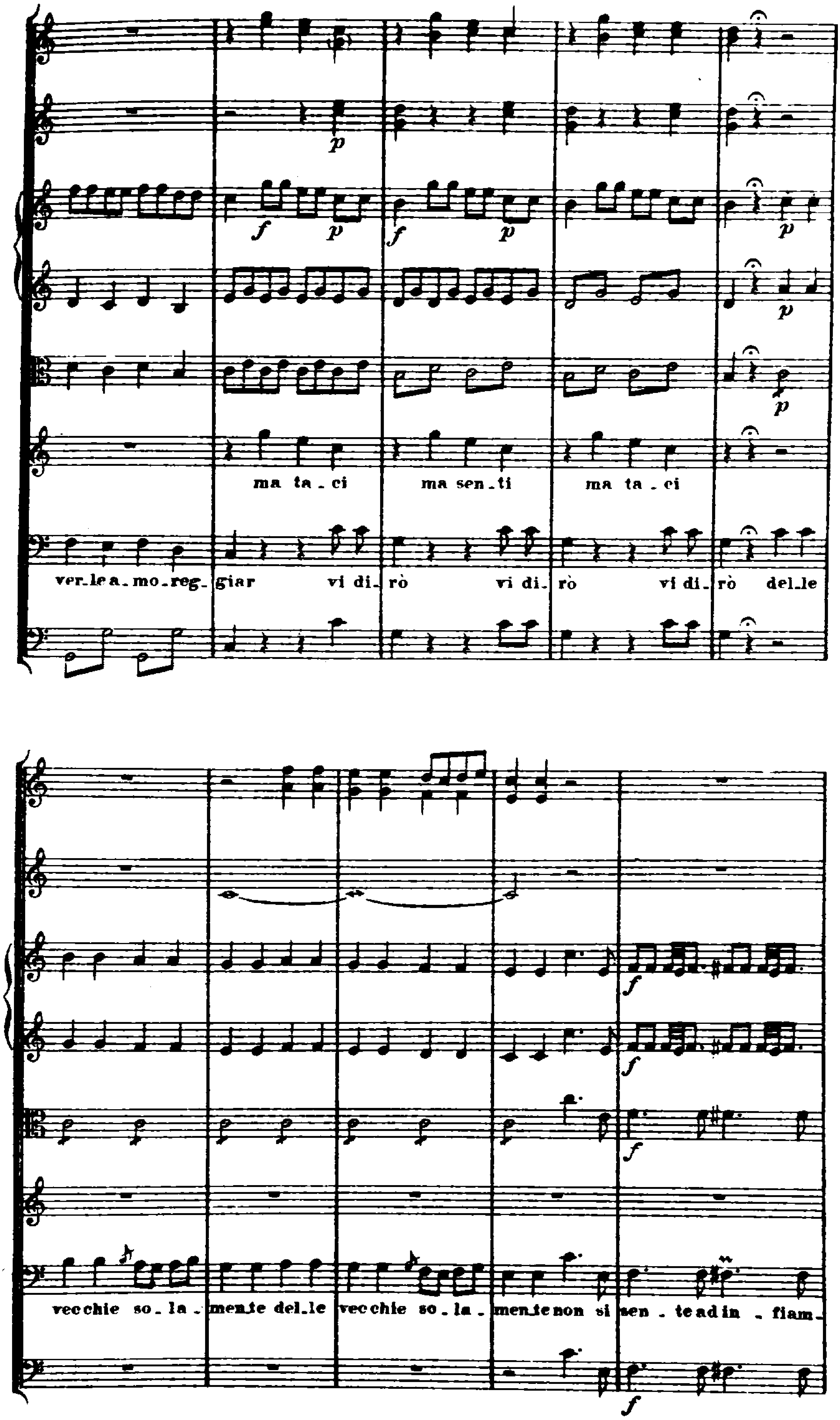

men . te sol . la.men . te non si sen.te ad in . for . mar vi di.

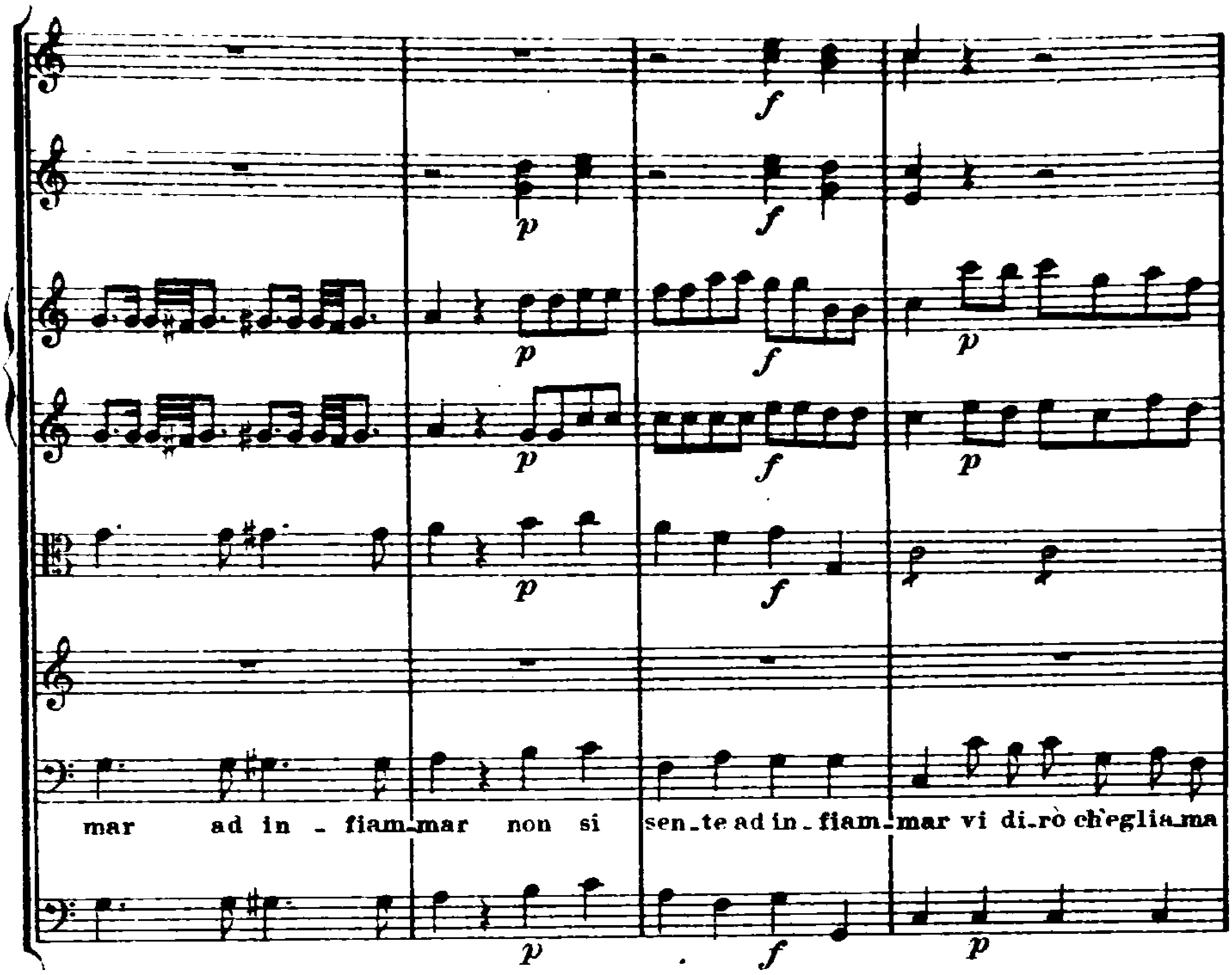

Tu m'hai sec_ca - ta
non più và vi_a
rò
vi di - rò
vi di_ro che si po_
il mio
cor_da ge - lo - si - a tut_to
tri - a fin do_ma_ni se_gui_tar
fin do_ma - ni se - gui_tar
fin do_

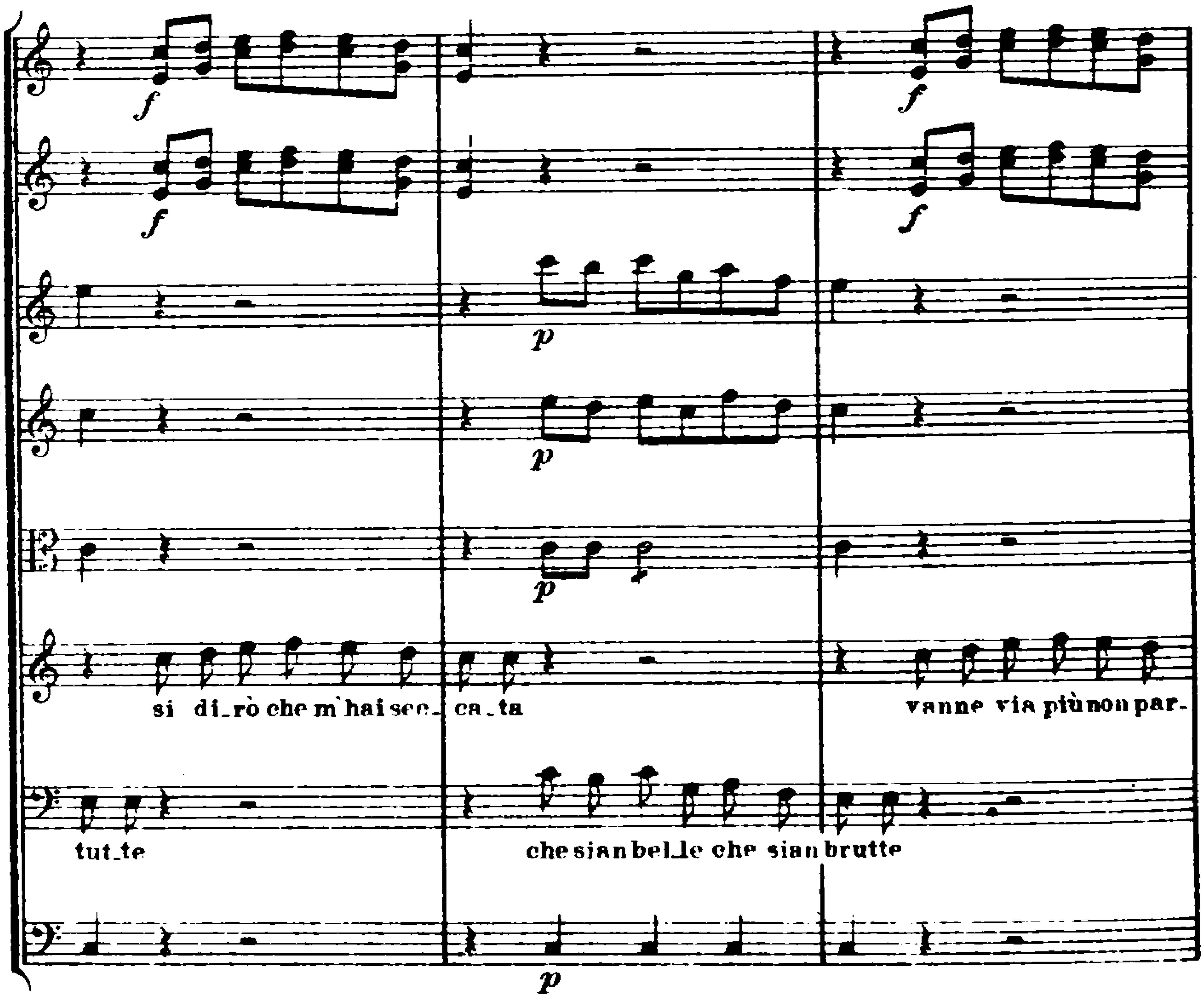

sen_to a la_ce_rar tut_to sen_to a la_ce_rar tut_to
ma_ni se_gui_tar fin do_ma_ni se_gui_tar fin do_
sen_to a la_ce_rar
ma_ni se_gui_tar
dalla Francia e dalla

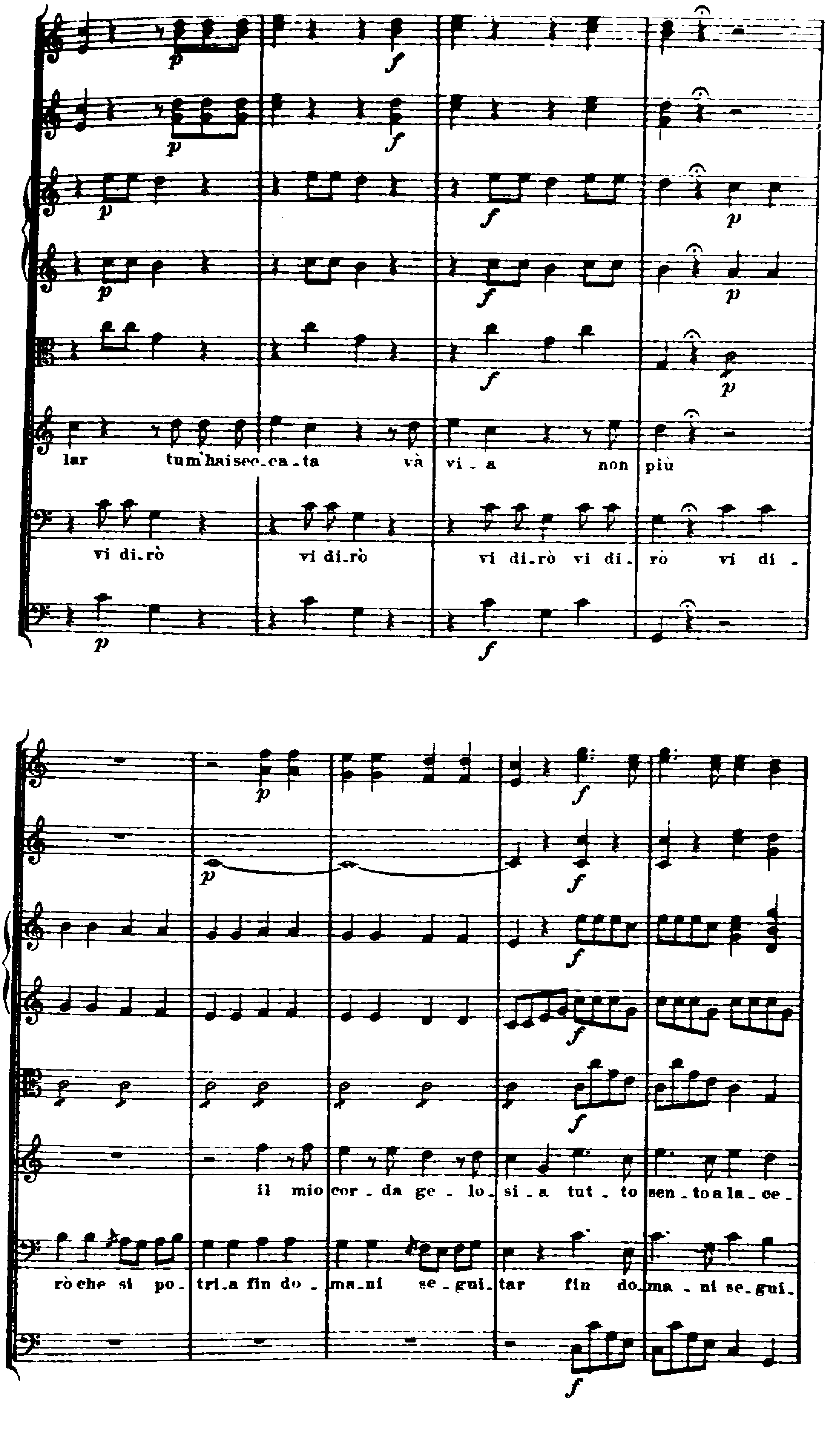

ma sen - ti
Spagna ve ne so_no non sò quan - te dall' I_ta_lia ed A_le -
ma sen - ti
magna ven' ho scrit_to cen_to e tan - te fra ma da me, cit_ta

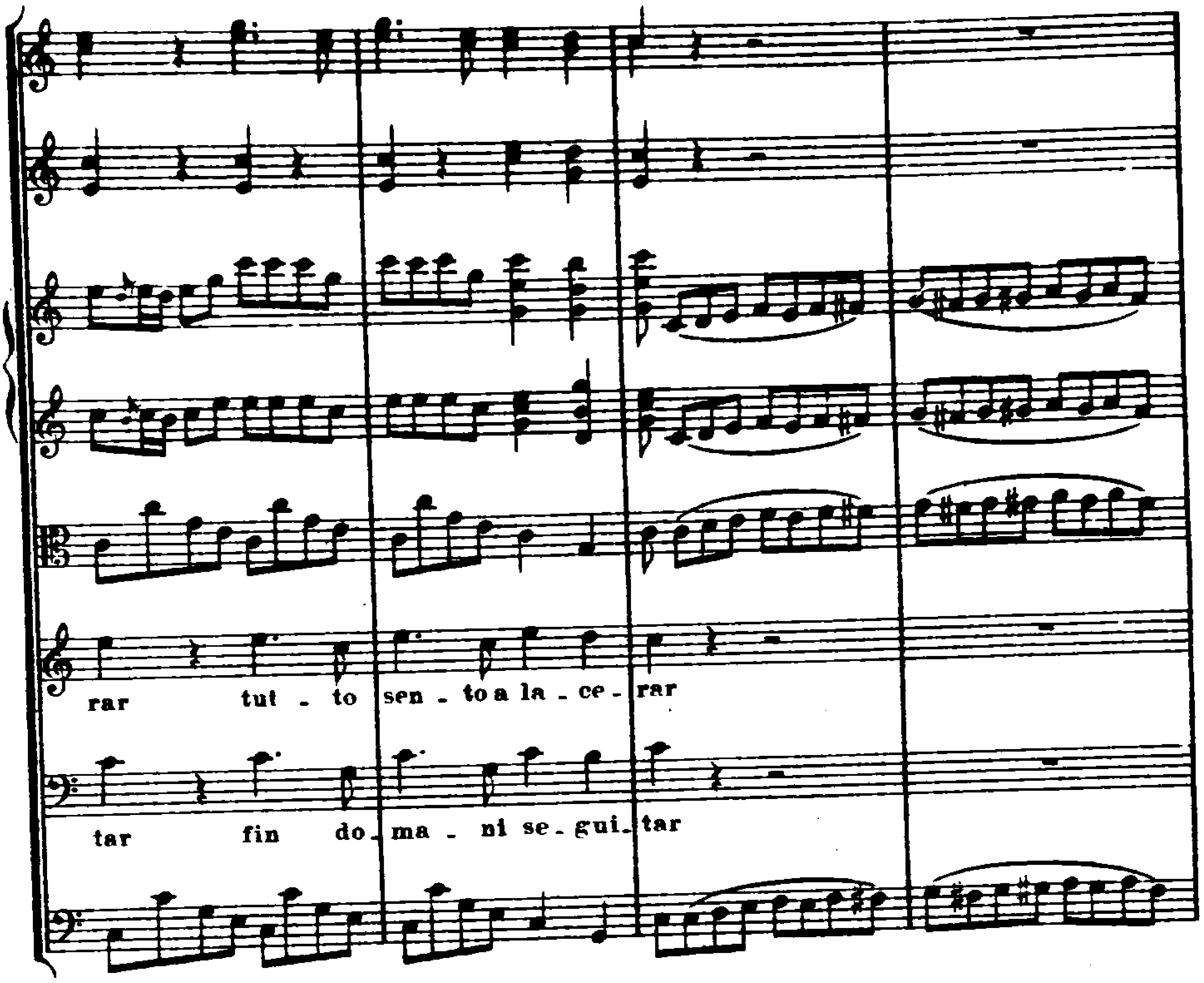

ma ta - ci ma sen - ti ma
di-ne, ar-ti gia-ne, con-ta- di-ne, came-rie-re cuoche e guatte-re e vi di-rò ch'egli ama
ta - ci
tut-te che sian bel-le che sian brut-te per-chè ba - sta che sian fe-mi-ne per do-

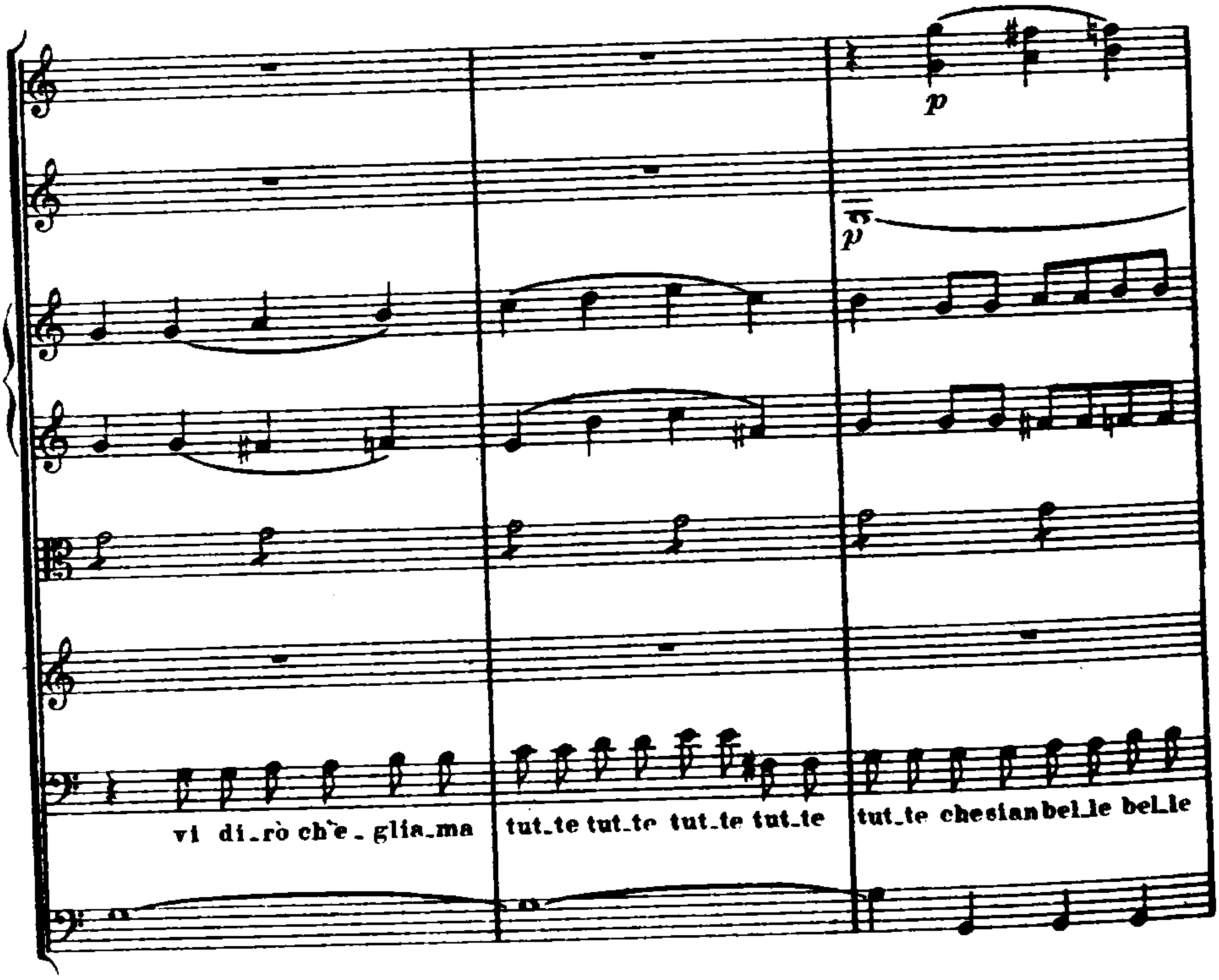

ma ta _ ci ma sen _ ti ma ta _ ci
ver_le a_mo_reg_giar vi di_rò vi di_rò vi di_rò del_le
vecchie so_la_mente del_le vecchie so_la_mente non si sen_te ad in_fiam_

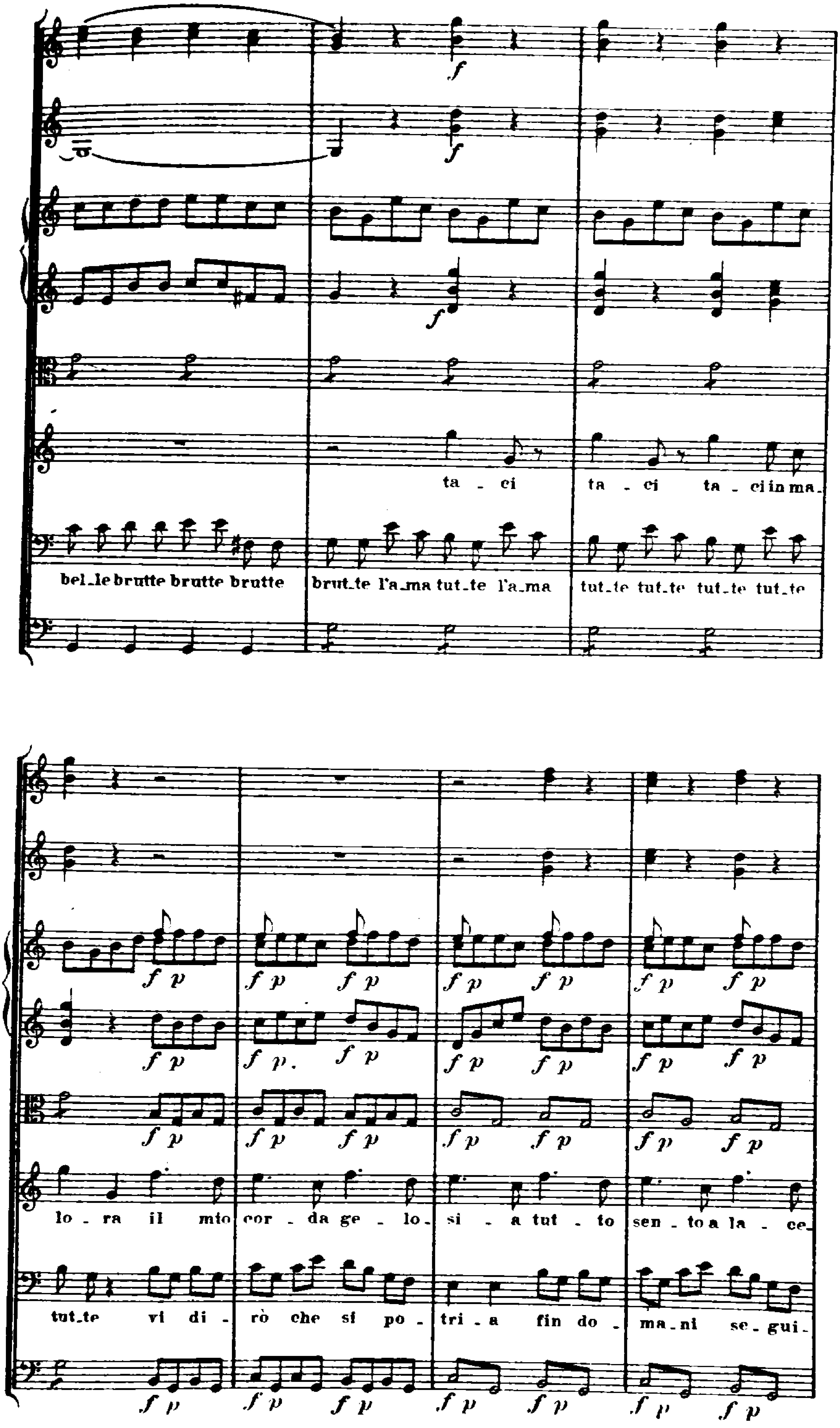

mar ad in - fiam-mar non si sen-te ad in - fiam-mar vi di-rò ch'eglia-ma

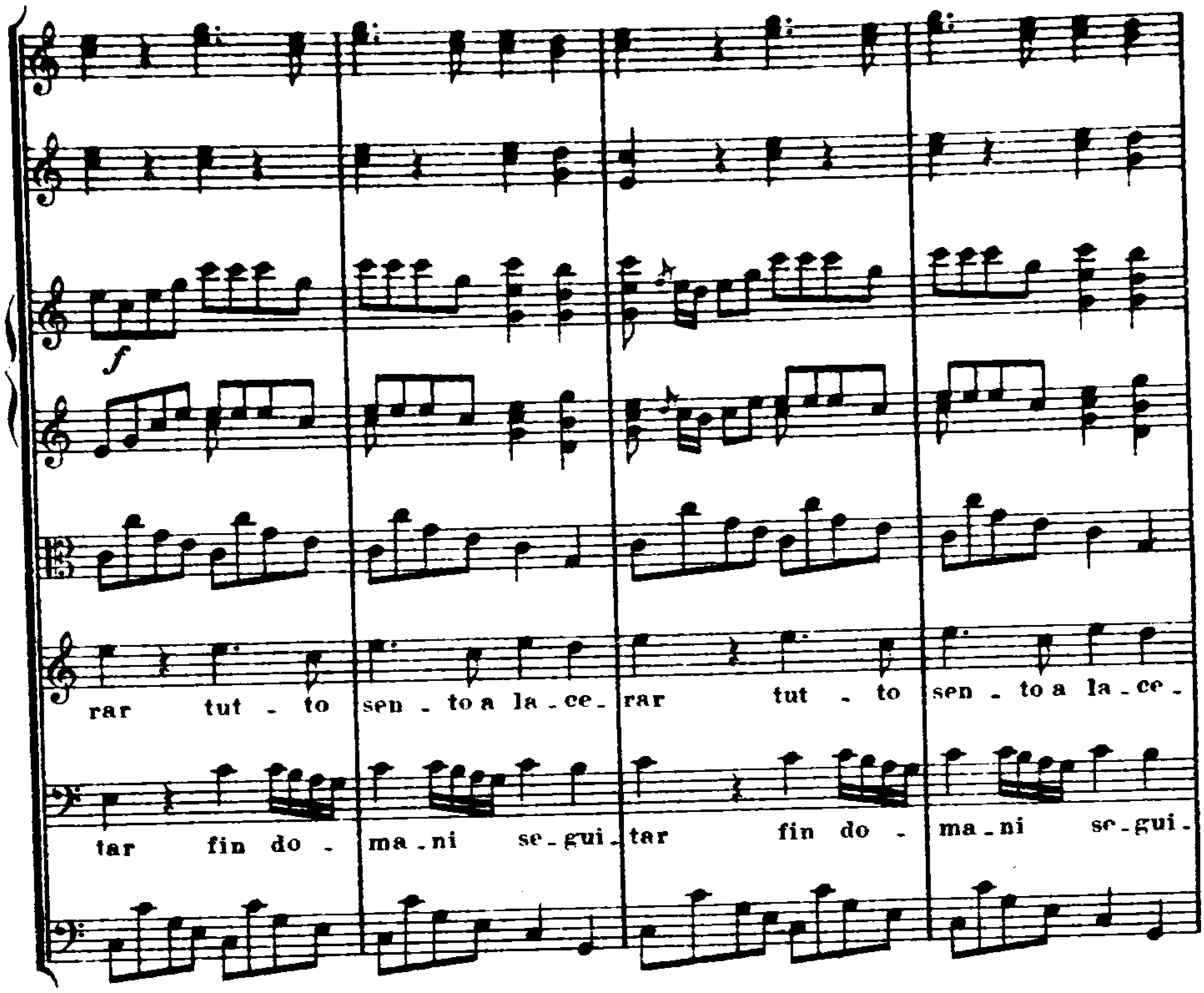

si di-rò che m'hai sec- ca - ta vanne via più non par-
tut-te che sian bel-le che sian brutte

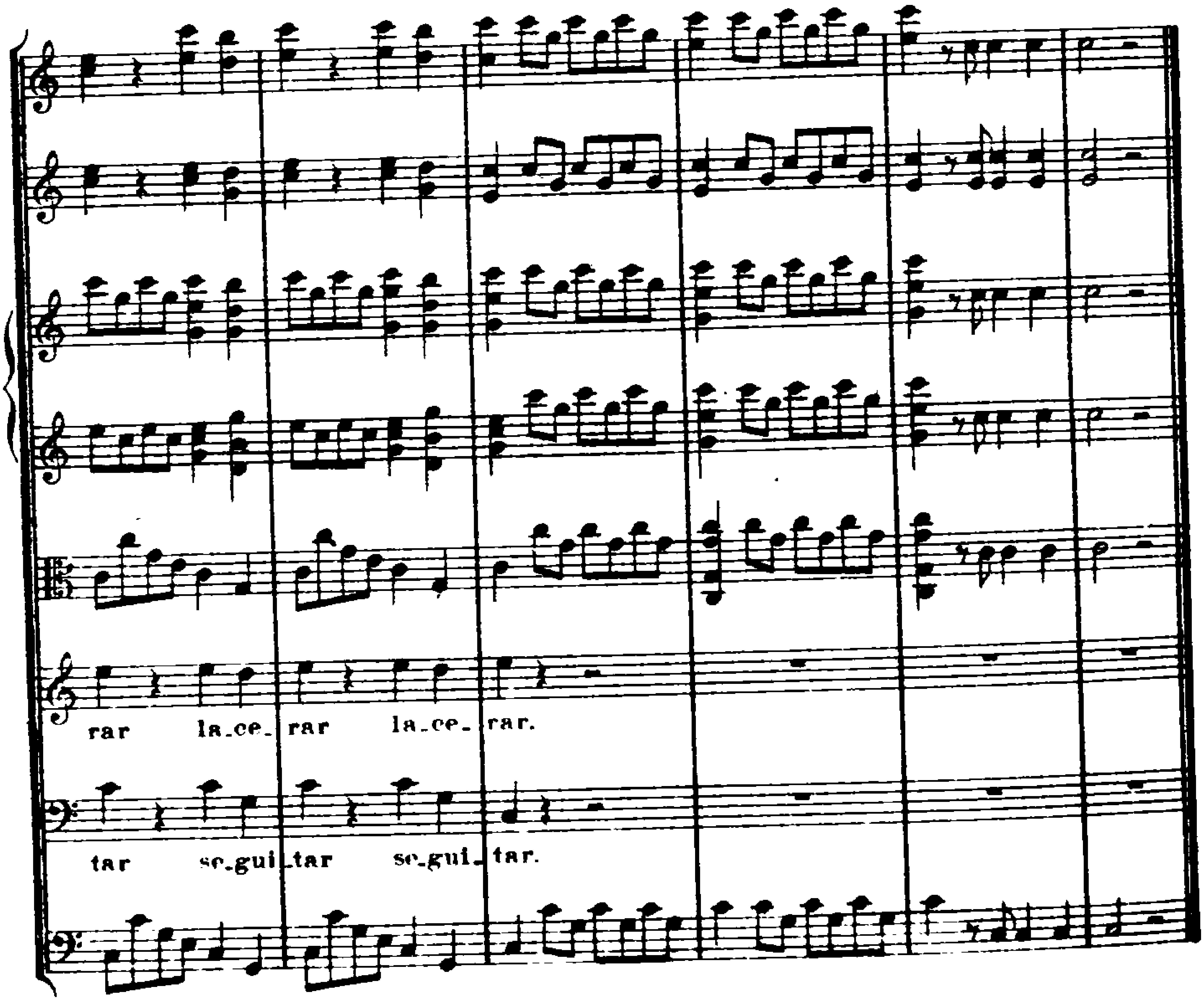

p
f
lar tum'hai sec_ca_ta và vi_a non più
vi di_rò vi di_rò vi di_rò vi di_ro vi di_
il mio cor_da ge_lo_si_a tut_to sen_to a la_ce_
rò che si po_tri_a fin do_ma_ni se_gui_tar fin do_ma_ni se_gui_


rar tut - to sen - to a la - ce - rar
tar fin do - ma - ni se - gui - tar


p
p
vi di - rò ch'e - glia - ma tut - te tut - te tut - te tut - te tut - te che sian bel - le bel - le

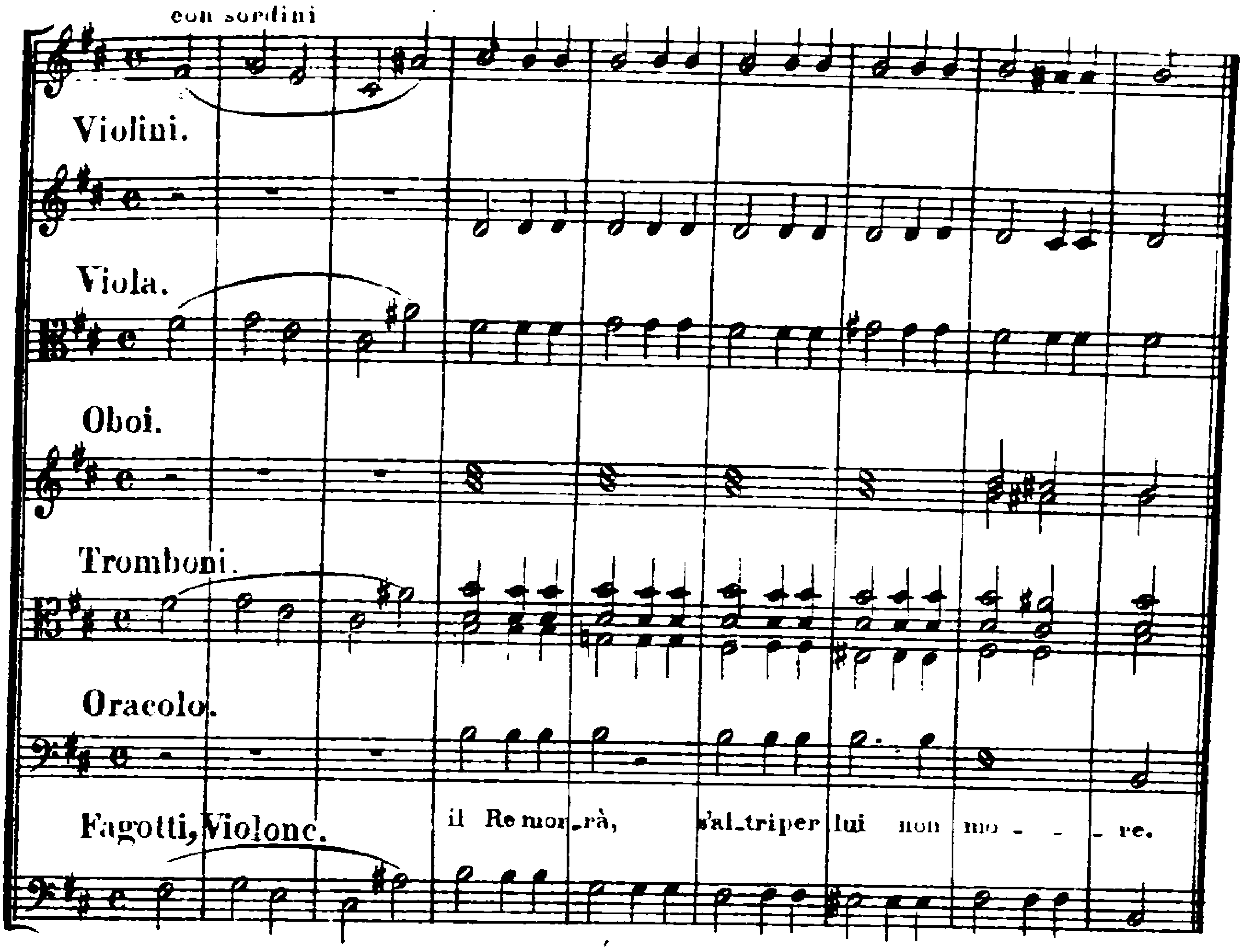

f
f
f
ta - ci ta - ci ta - ci in ma-
bel-le brutte brutte brutte brut-te l'a-ma tut-te l'a-ma tut-te tut-te tut-te tut-te
f p f p f p f p f p f p f p
f p f p. f p f p f p f p f p
f p f p f p f p f p f p f p
lo - ra il mio cor - da ge - lo- si - a tut - to sen - to a la - ce-
tut-te vi di - rò che si po - tri - a fin do - ma-ni se-gui-
f p f p f p f p f p f p f p


f
rar tut - to sen - to a la - ce - rar tut - to sen - to a la - ce -
tar fin do - ma - ni se - gui - tar fin do - ma - ni se - gui -

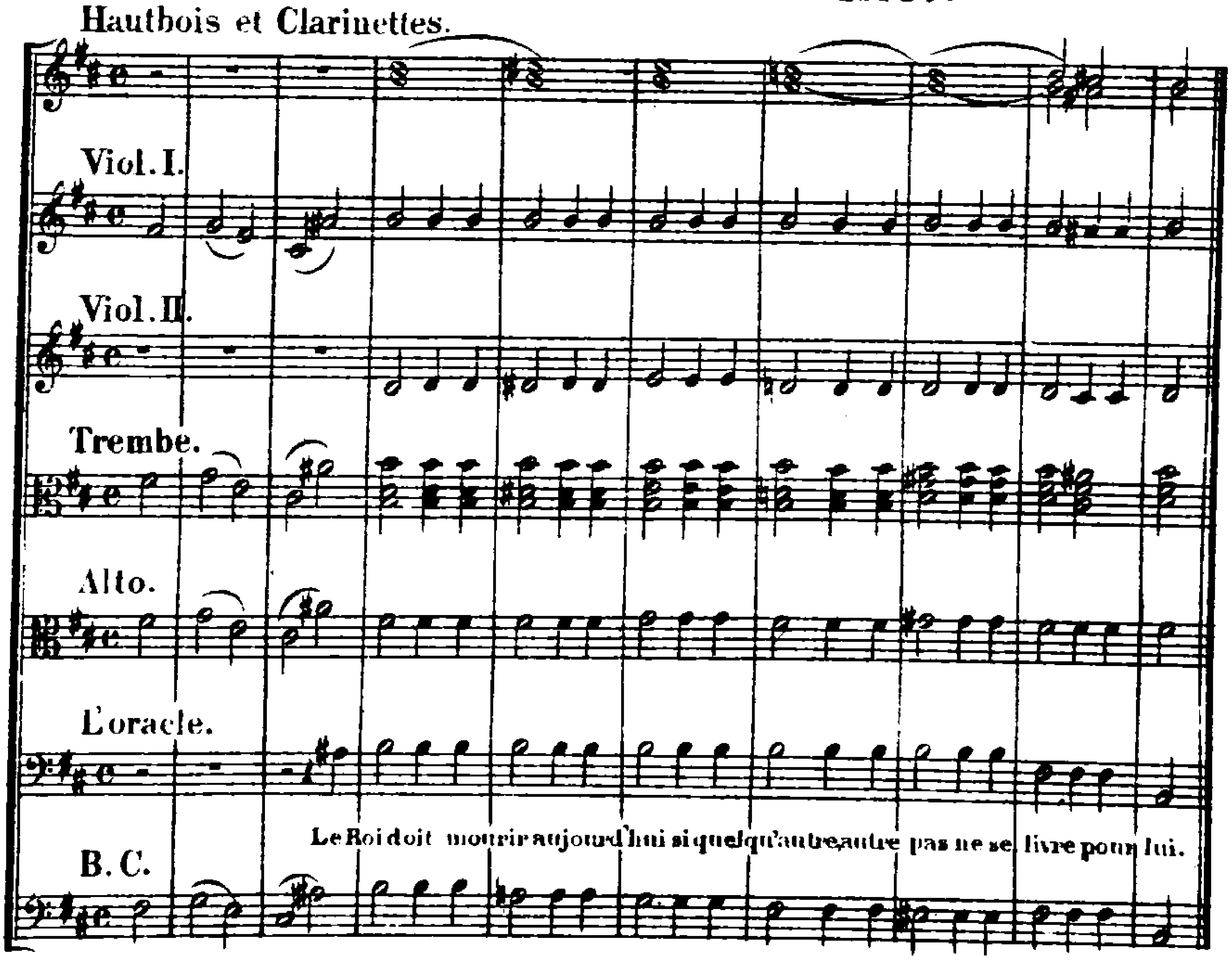

rar la - ce - rar la - ce - rar.
tar se - gui - tar se - gui - tar.

VIII.

1. Orakel aus Gluck's Alceste (1767).



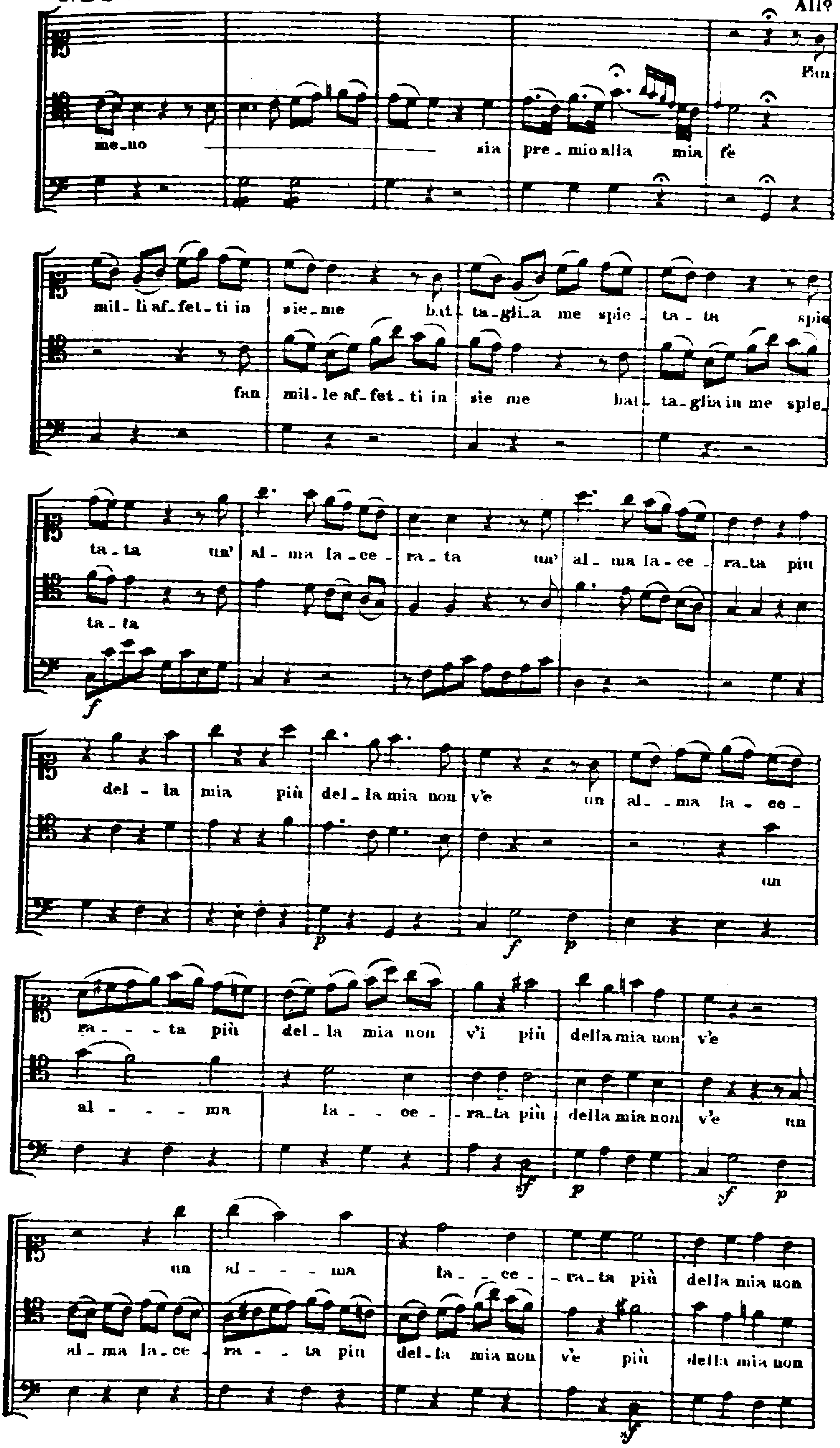
Orakel aus Gluck's Alceste (1776).

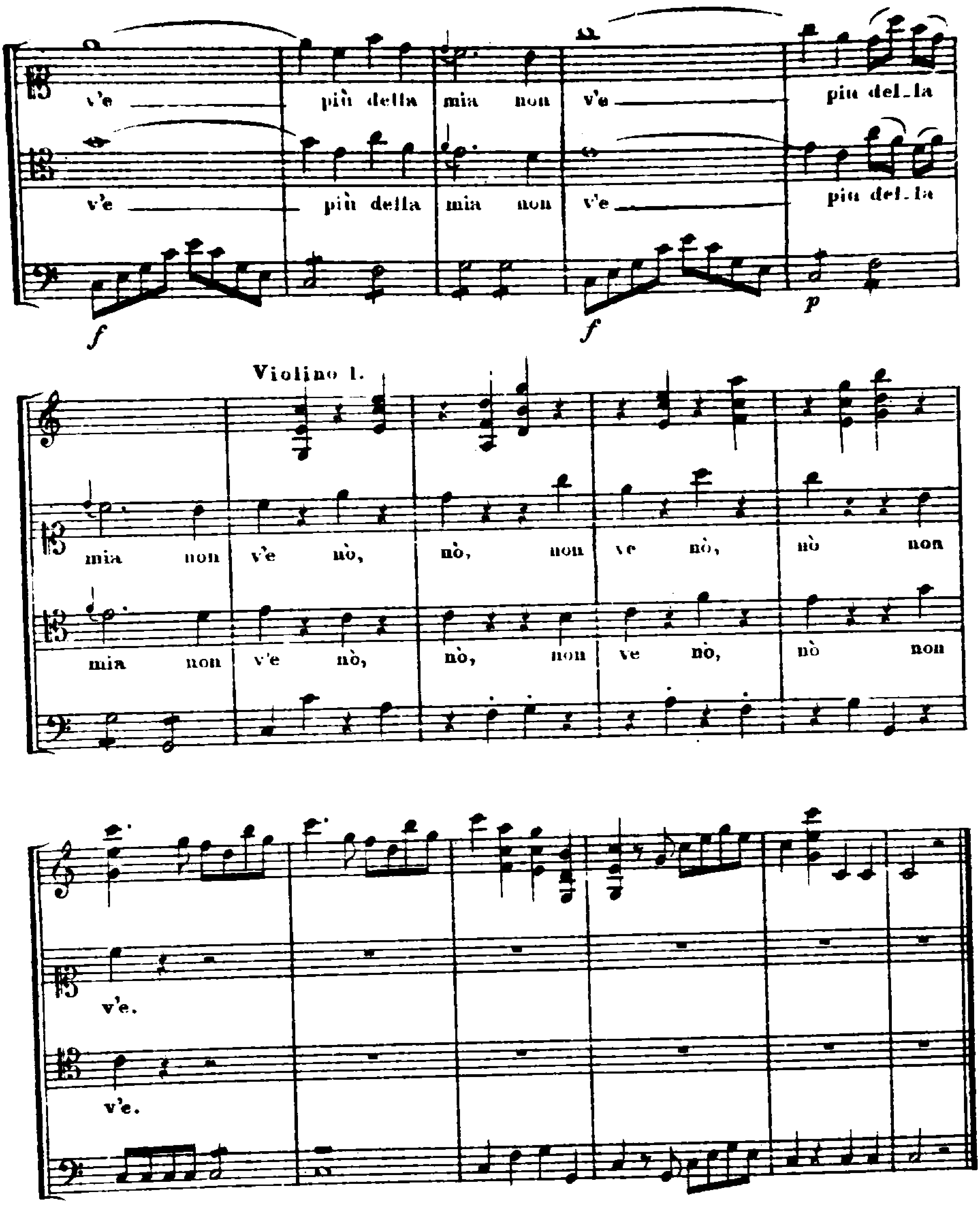


2. Aus Don Giovanni (II, Sc. 11).

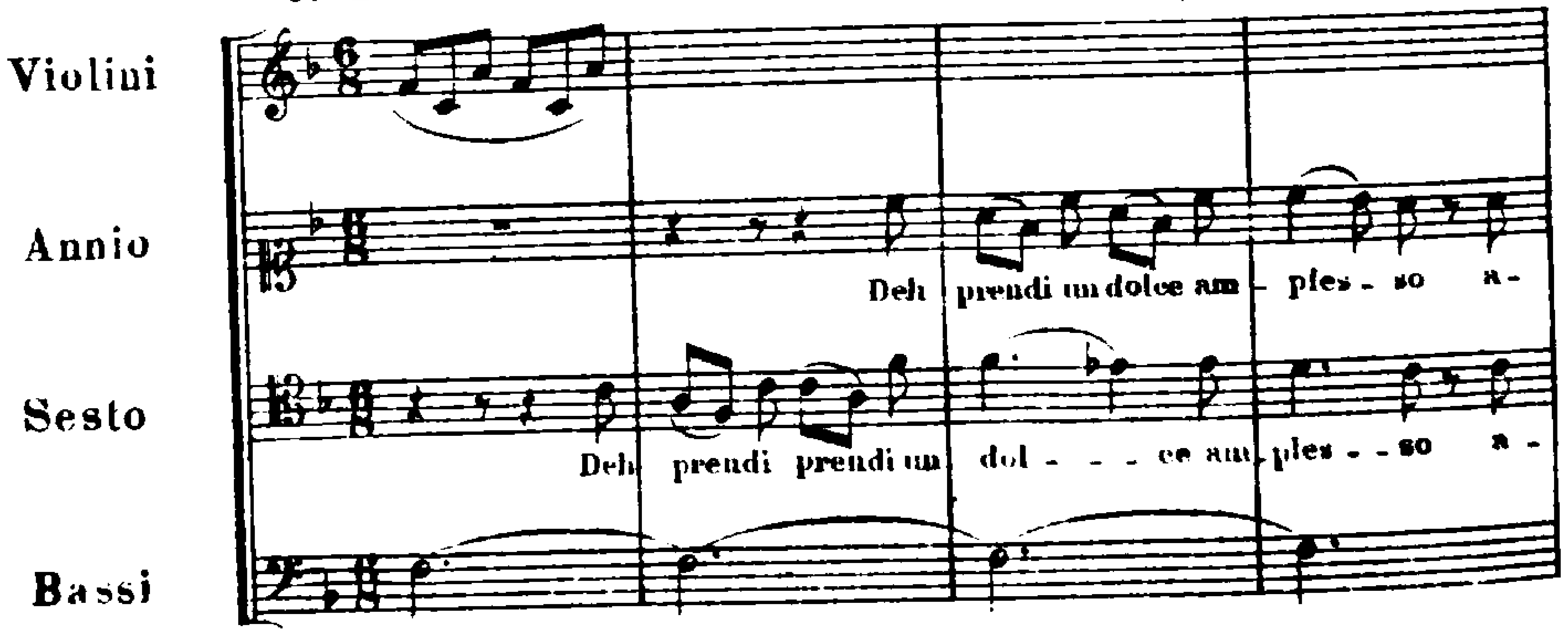
IX. Skizzen zu La clemenza di Tito.

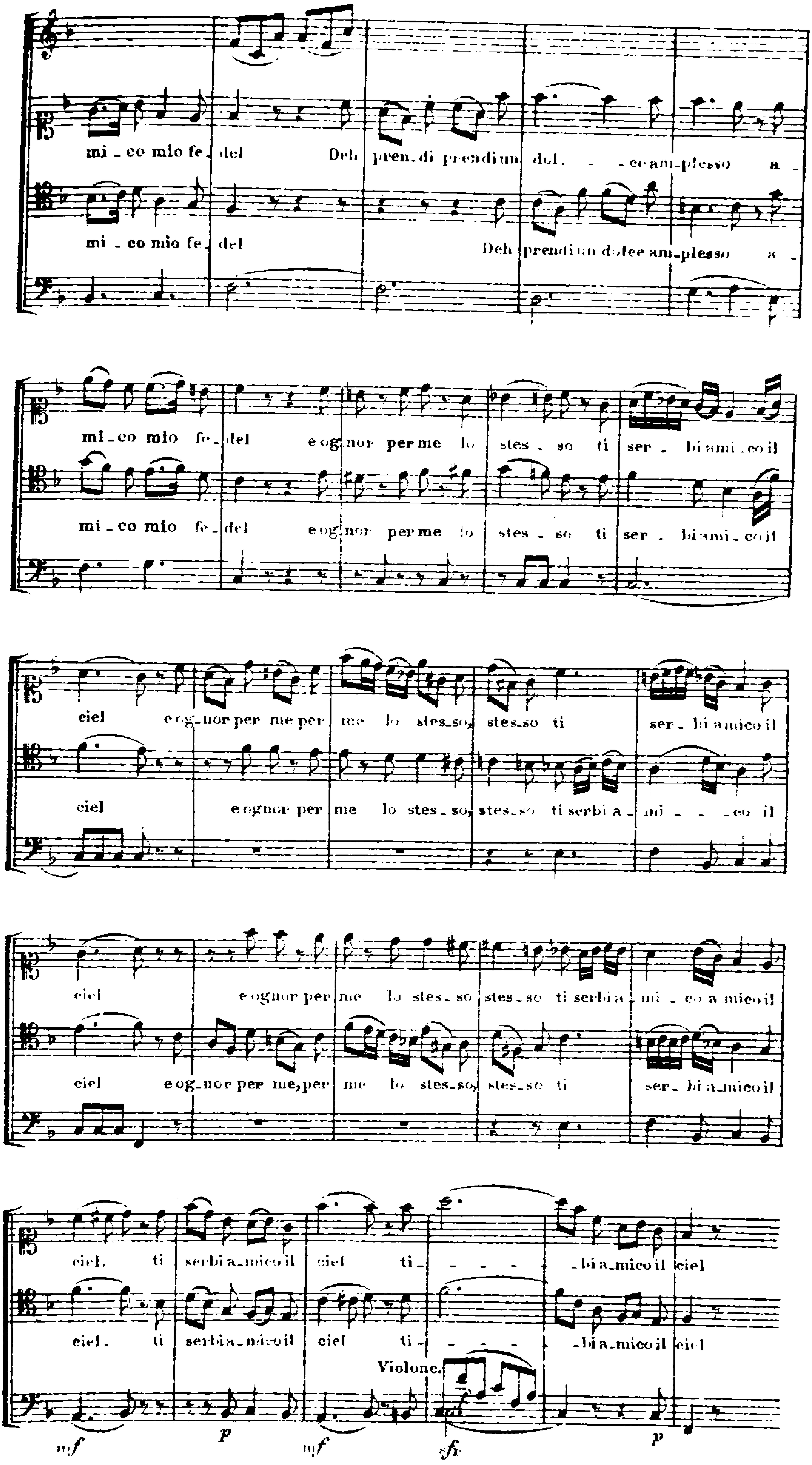
1. Duetto I.



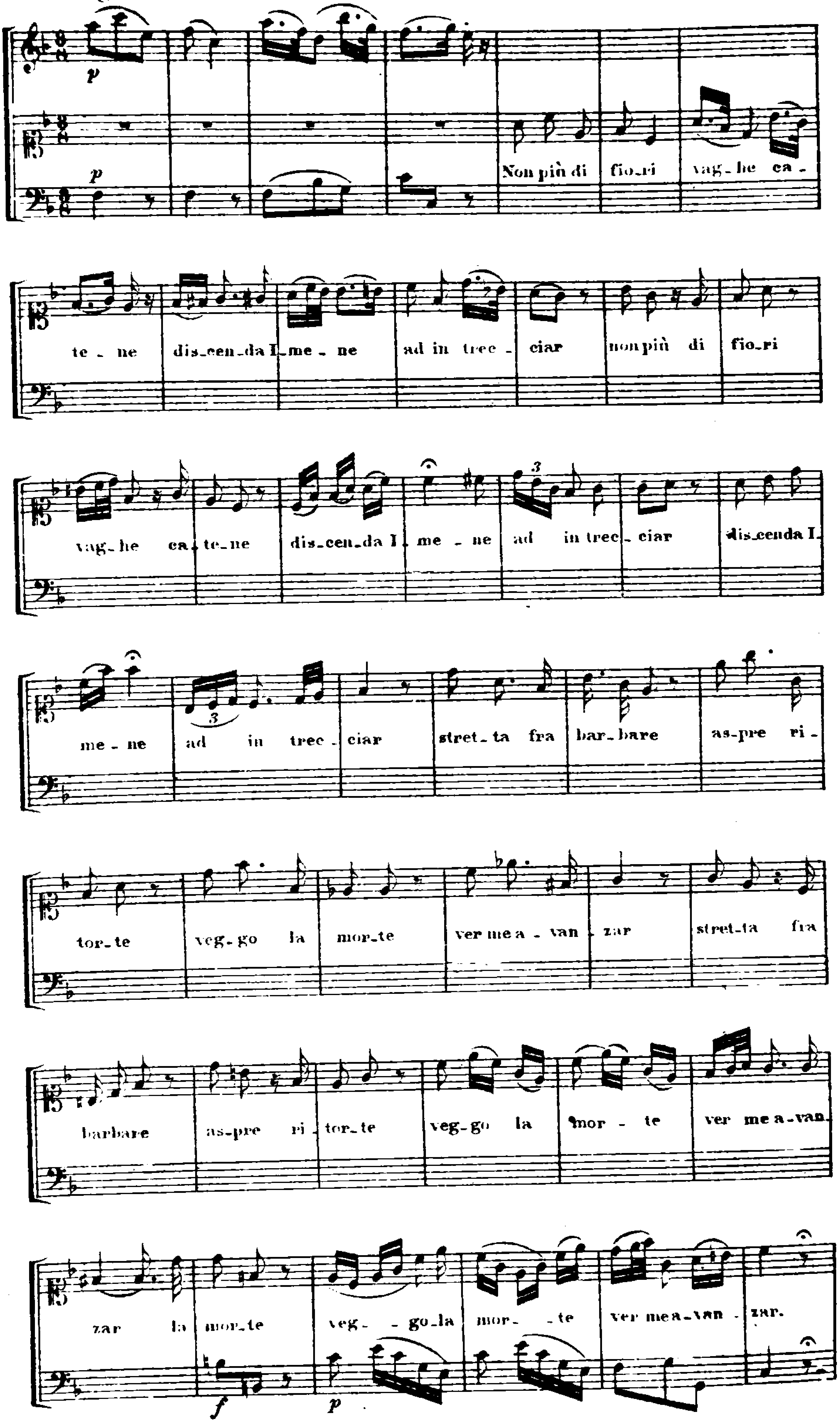

v'e più della mia non v'e più del_la
v'e più della mia non v'e più del_la
Violino 1.
mia non v'e nò, nò, non ve nò, nò non
mia non v'e nò, nò, non ve nò, nò non
v'e.
v'e.

2. Duetto 3.

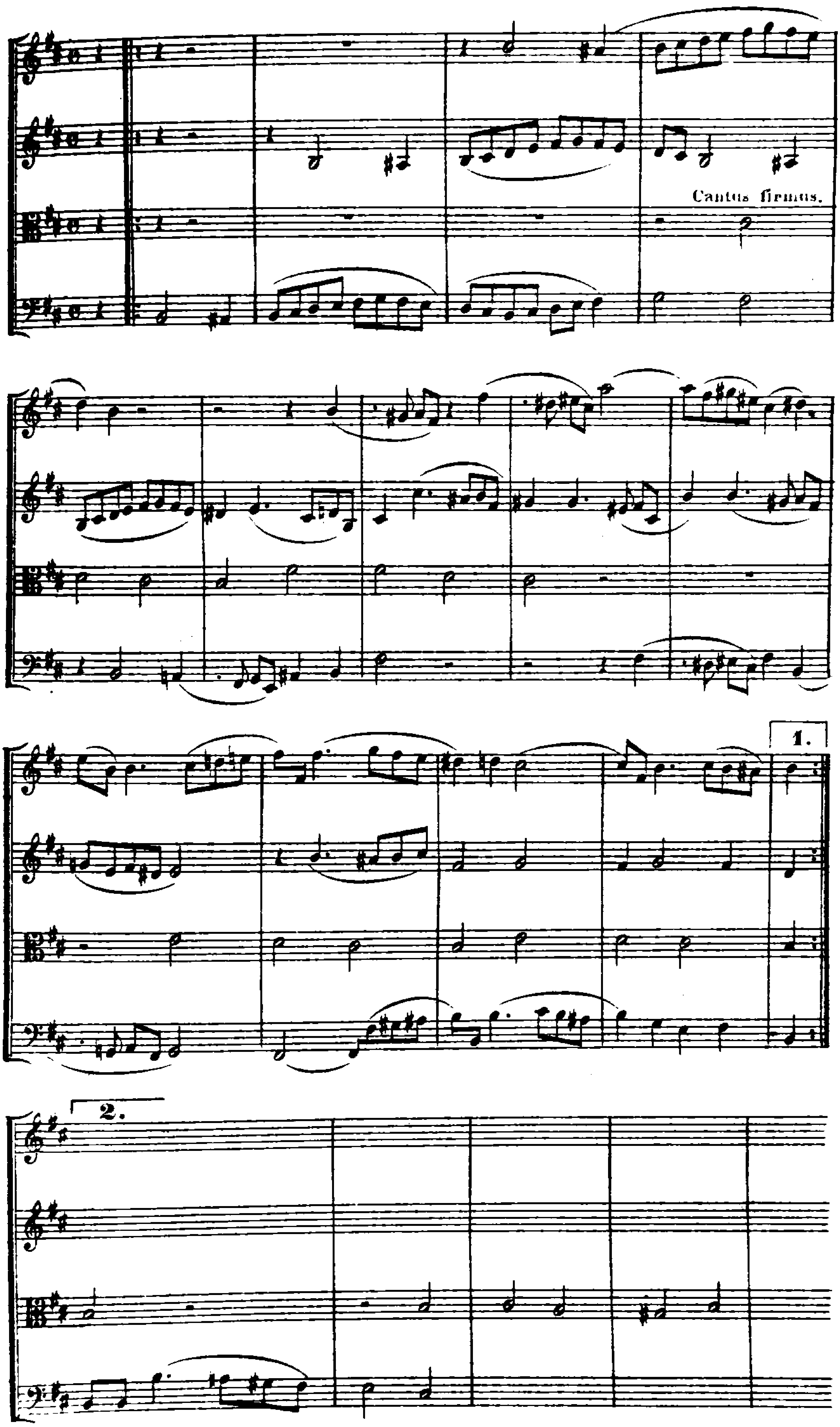

Violini
Annio
Sesto
Bassi
Deh prendi un dolce am_ples_so a_
Deh prendi prendi un dol_ _ _ ce am_ples_ _so a_


mi - co mio fe - del Deh pren - di prendi un dol - - ce am - plesso a -
mi - co mio fe - del Deh prendi un dolce am - plesso a -
mi - co mio fe - del e og - nor per me lo stes - so ti ser - bi a mi - co il
mi - co mio fe - del e og - nor per me lo stes - so ti ser - bi a mi - co il
ciel e og - nor per me per me lo stes - so, stes - so ti ser - bi a mico il
ciel e ognor per me lo stes - so, stes - so ti serbi a - mi - - - co il
ciel e ognor per me lo stes - so stes - so ti serbi a - mi - co a - mico il
ciel e og - nor per me, per me lo stes - so, stes - so ti ser - bi a - mico il
ciel. ti serbi a - mico il ciel ti - - - - - bi a - mico il ciel
ciel. ti serbi a - mico il ciel ti - - - - - bi a - mico il ciel
Violone.
mf p mf sf p

Larghetto. **3. Arie 23.**



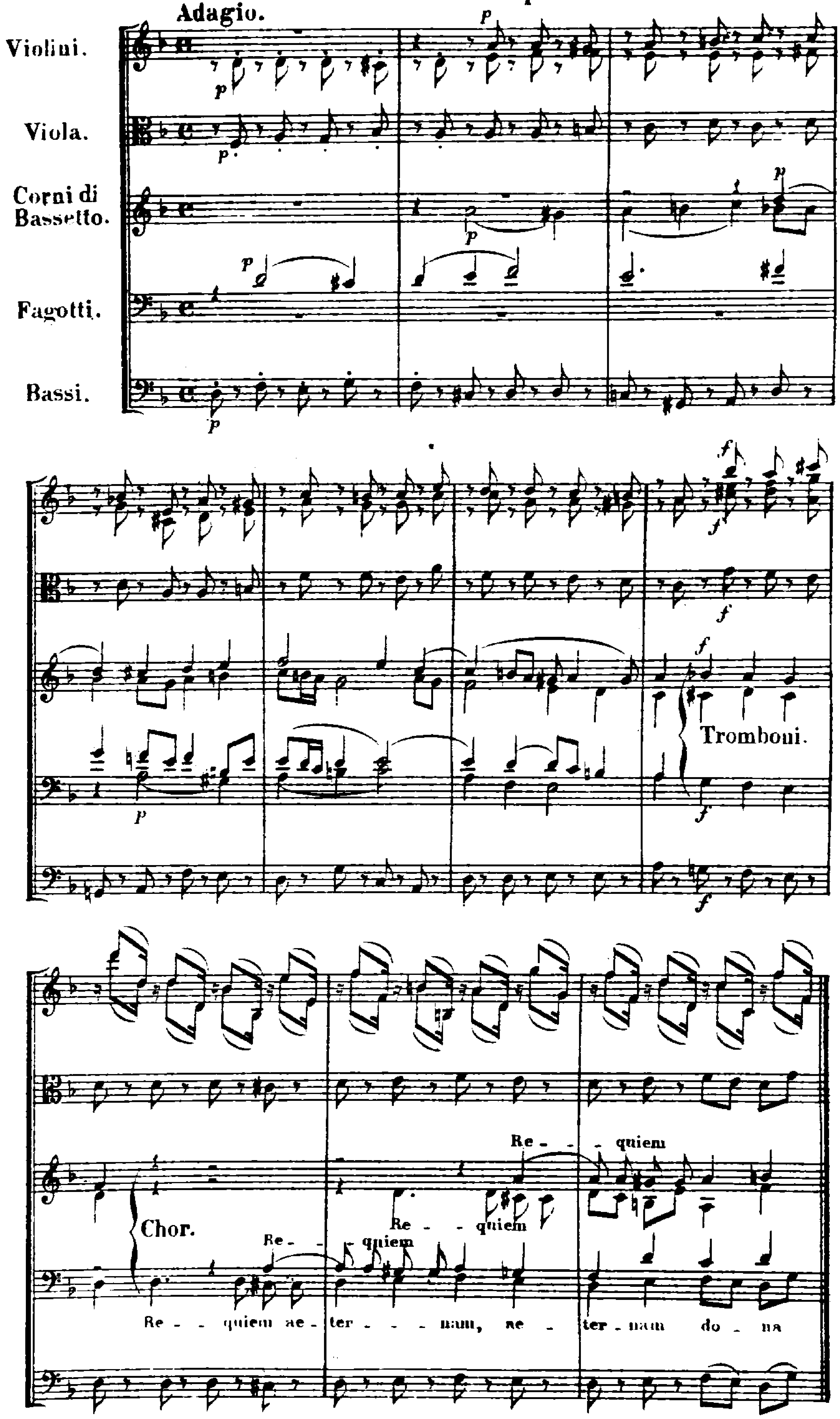
X. Skizze eines figurirten Chorals.



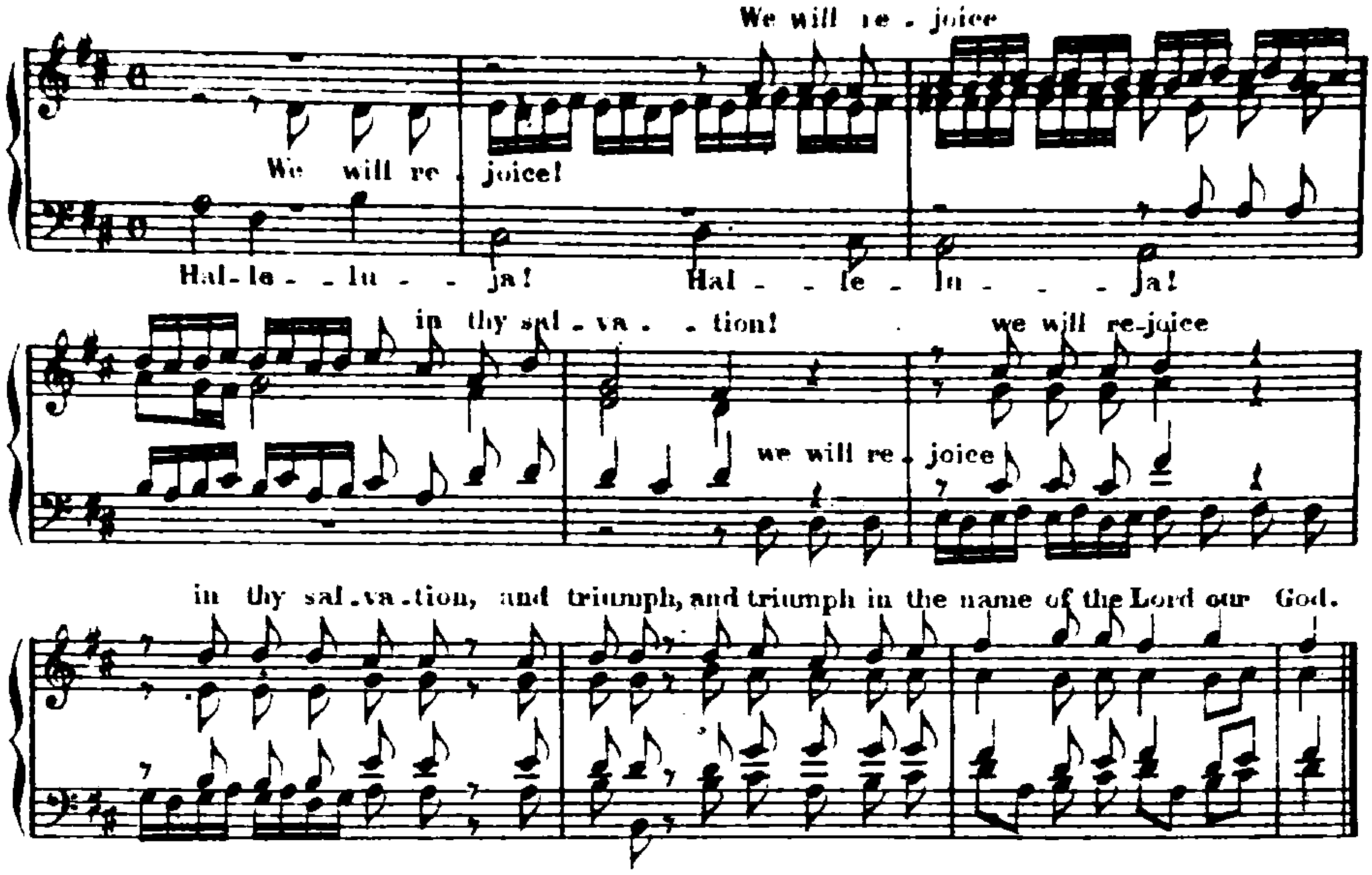
XI.

1 a. Aus Händel's Anthem for the funeral of Queen Caroline.

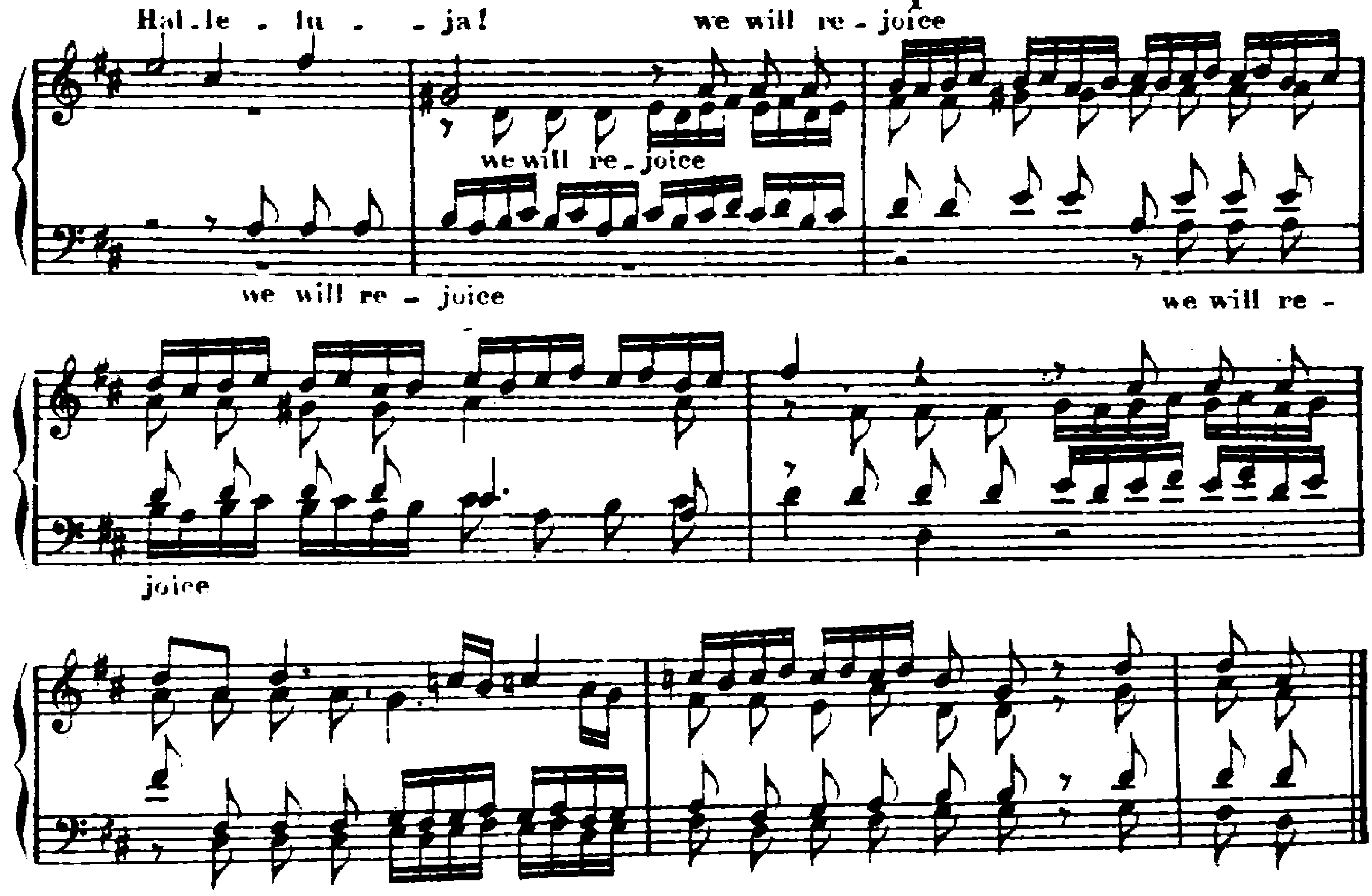
1 b. Aus Mozart's Requiem.



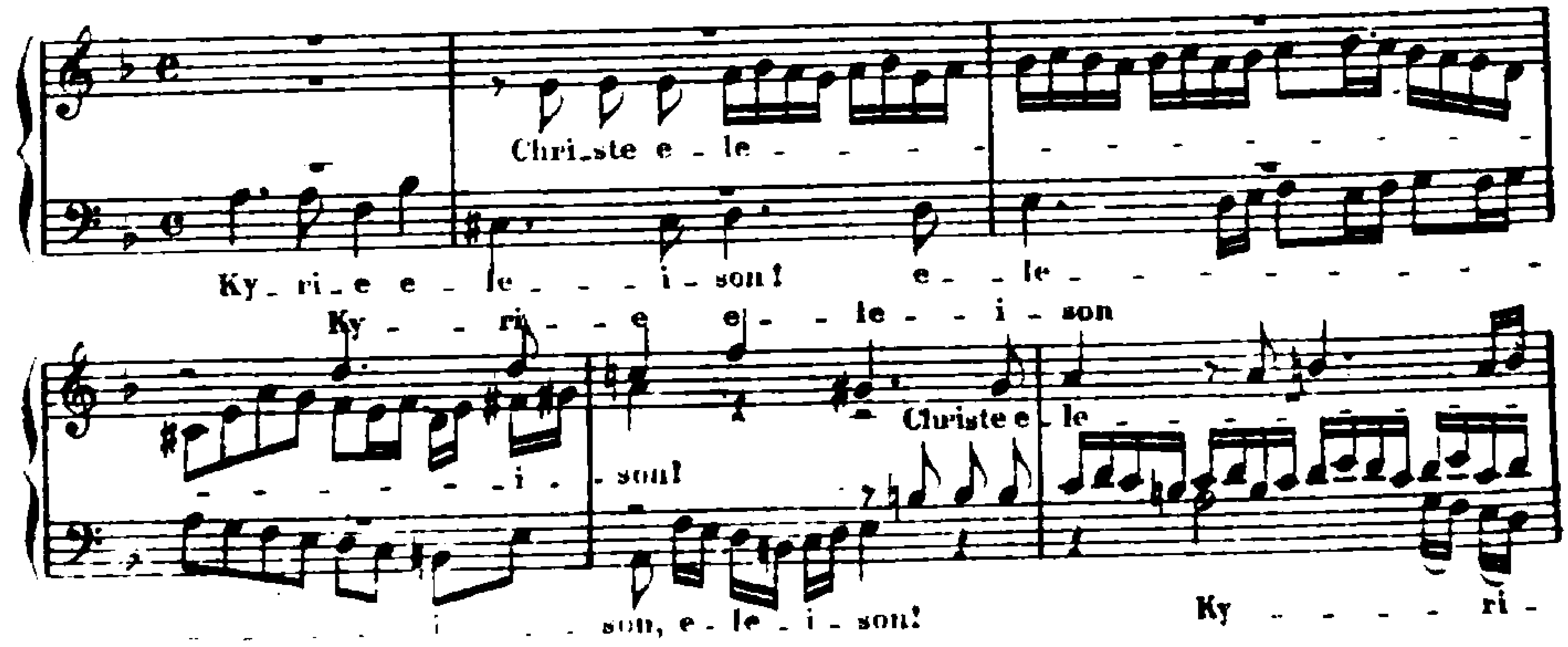
2 a. Aus Händel's Joseph.

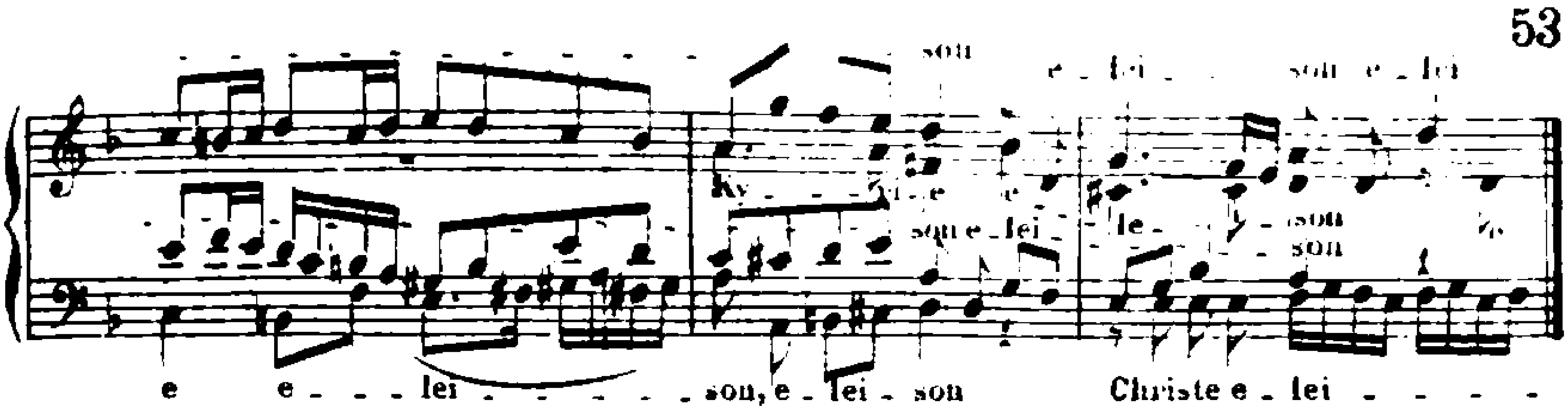


2 b. Aus Händel's Joseph.

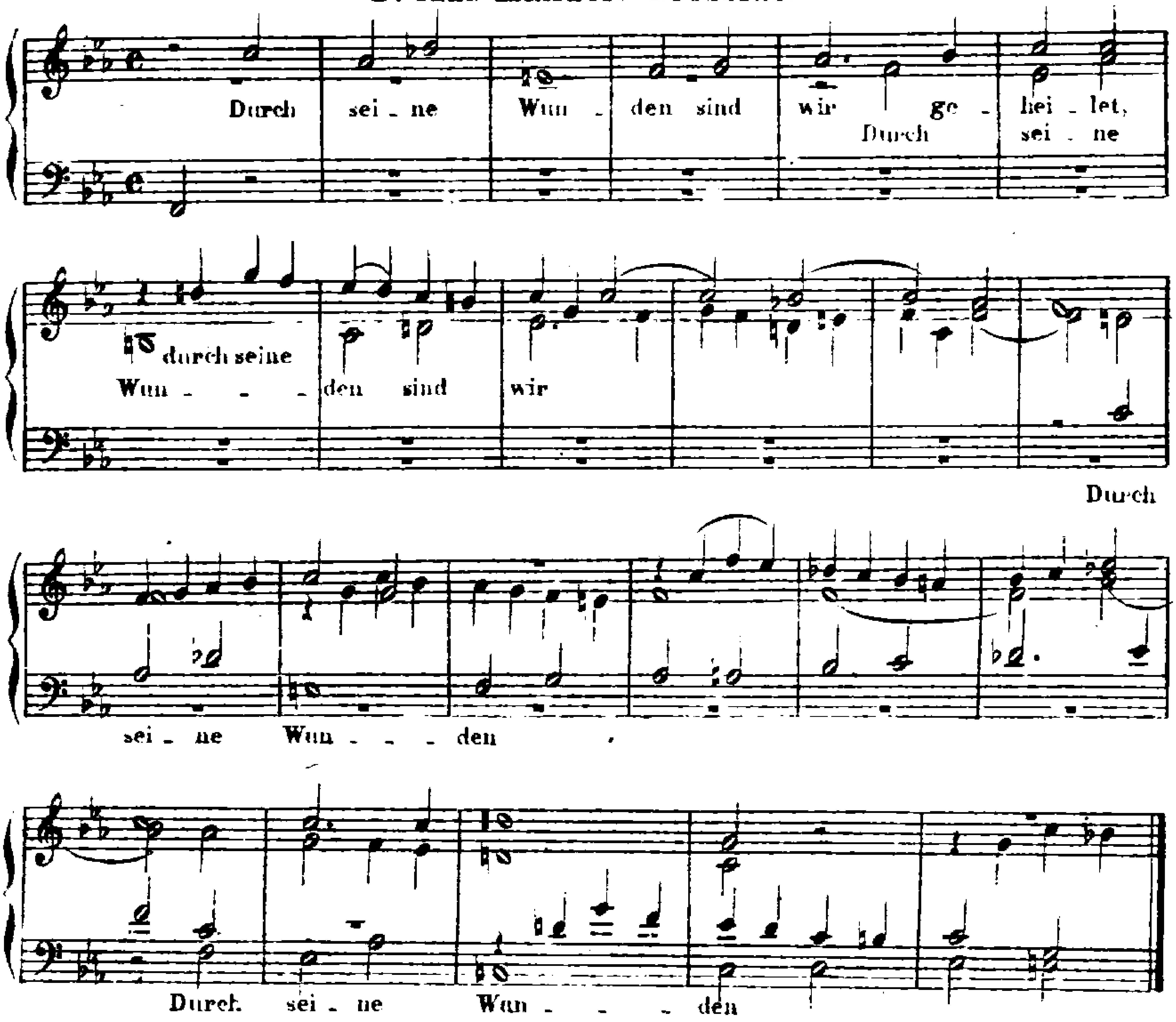


2 c. Aus Mozart's Requiem.

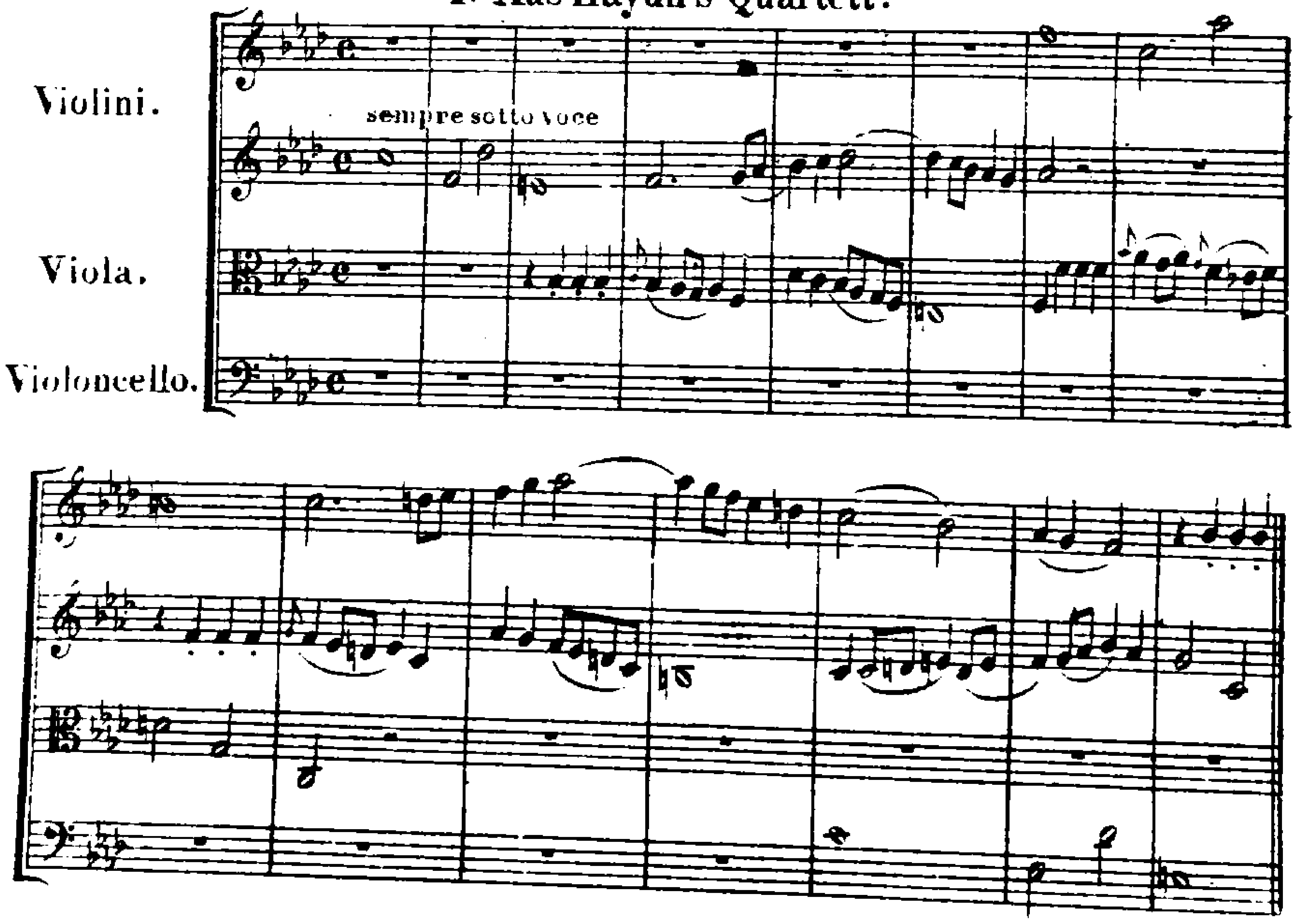




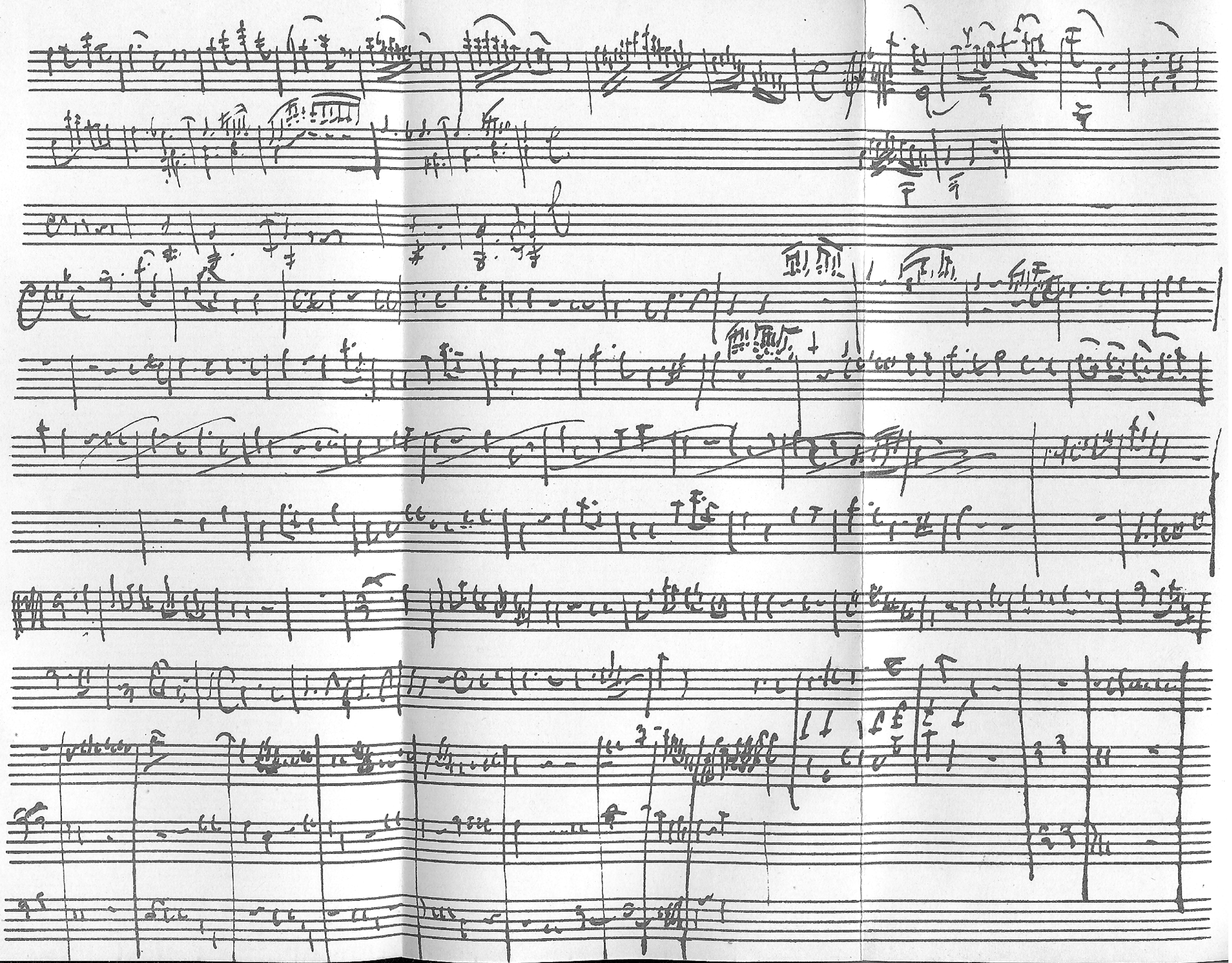
3. Aus Händel's Messias.

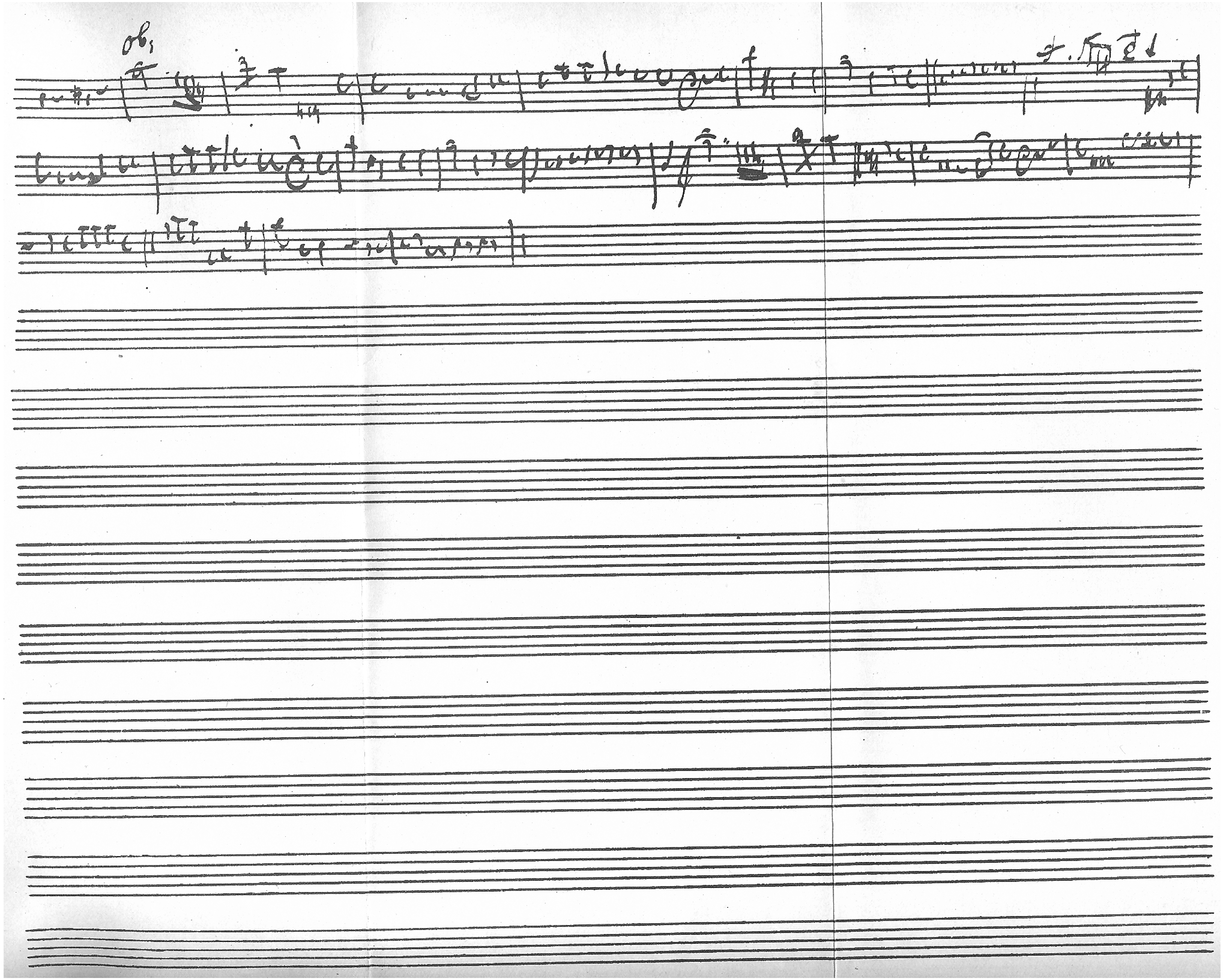


4. Aus Haydn's Quartett.

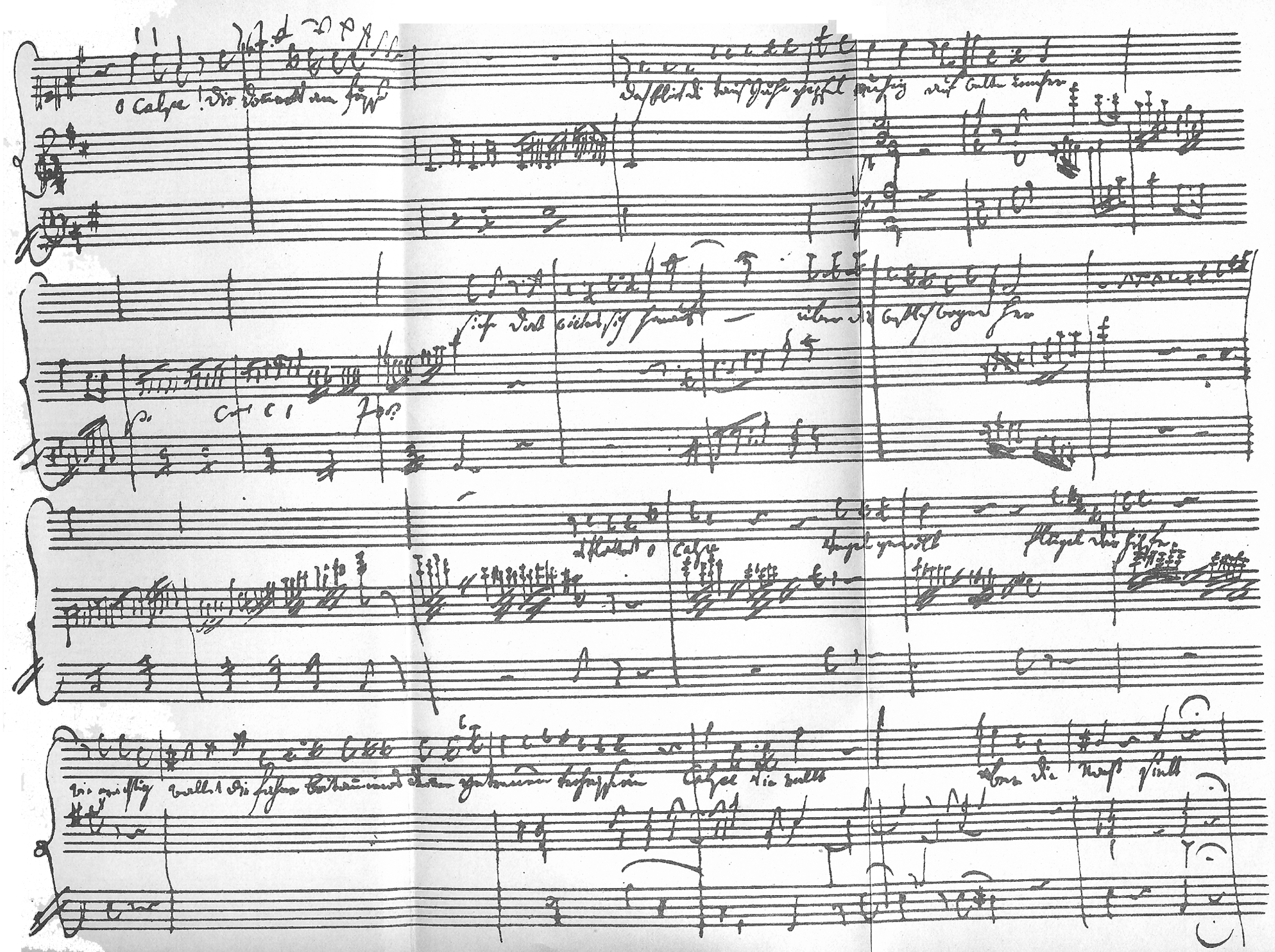


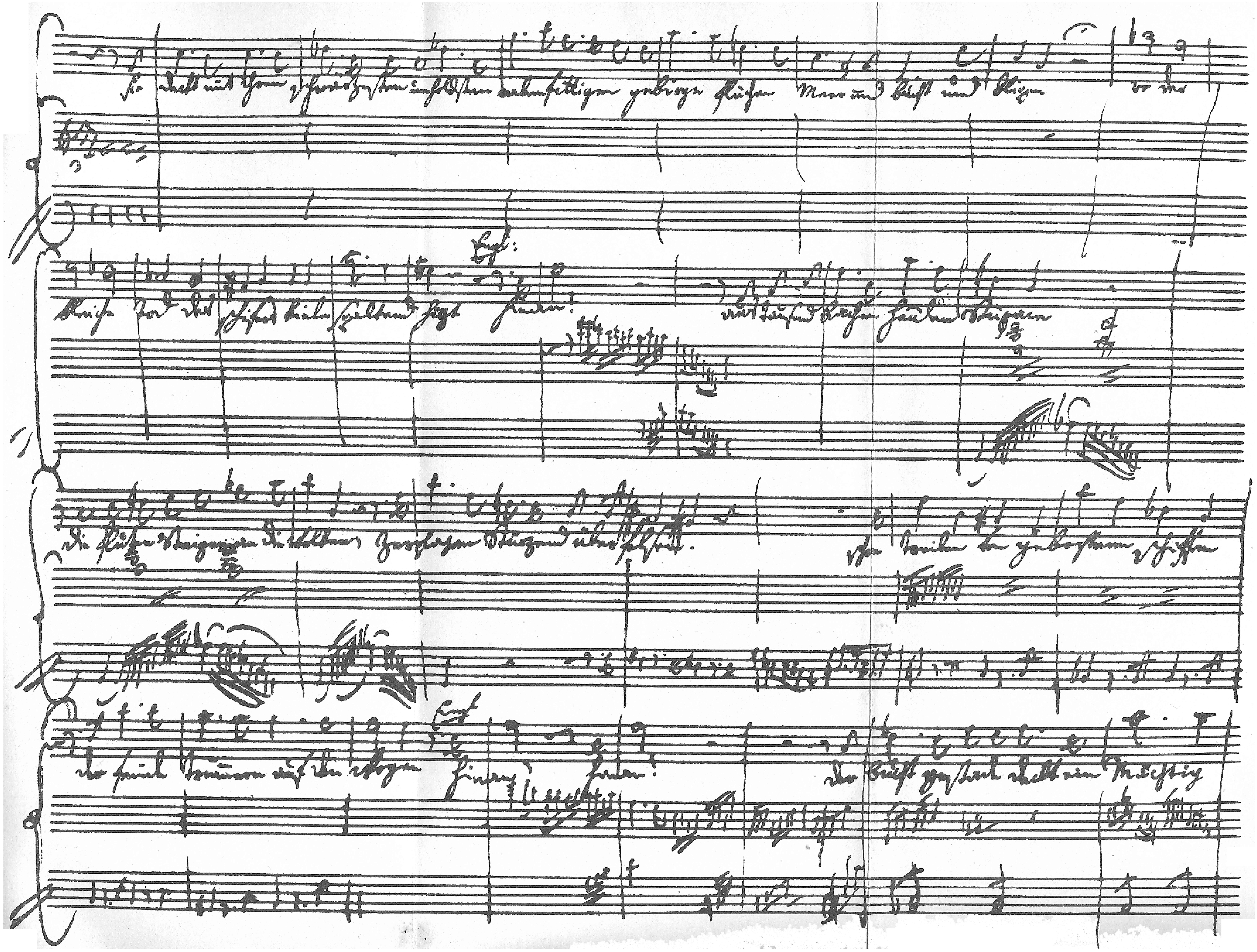
Skizzen Mozart's. I.




Ob.

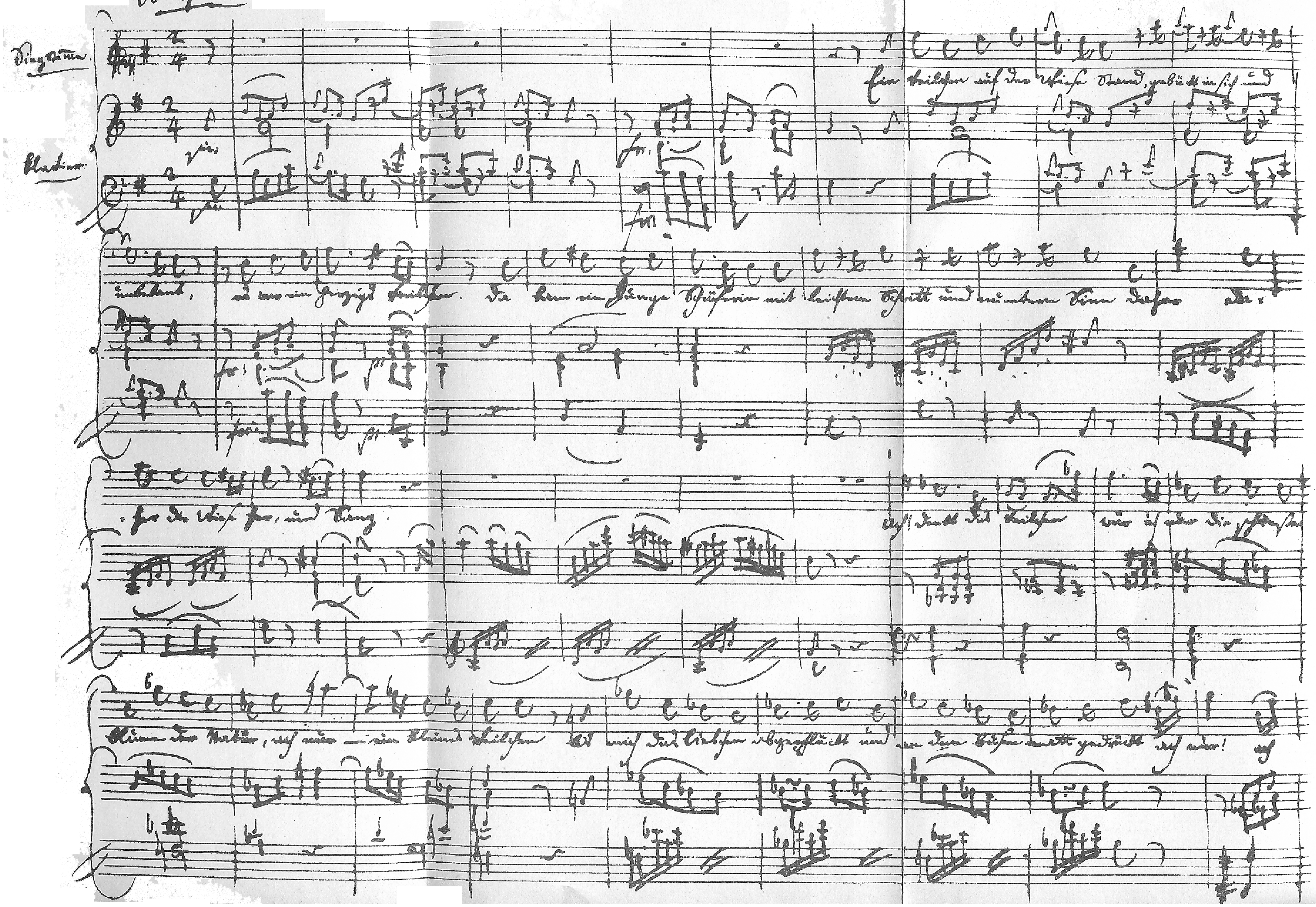
Skizzen Mozart's. II.

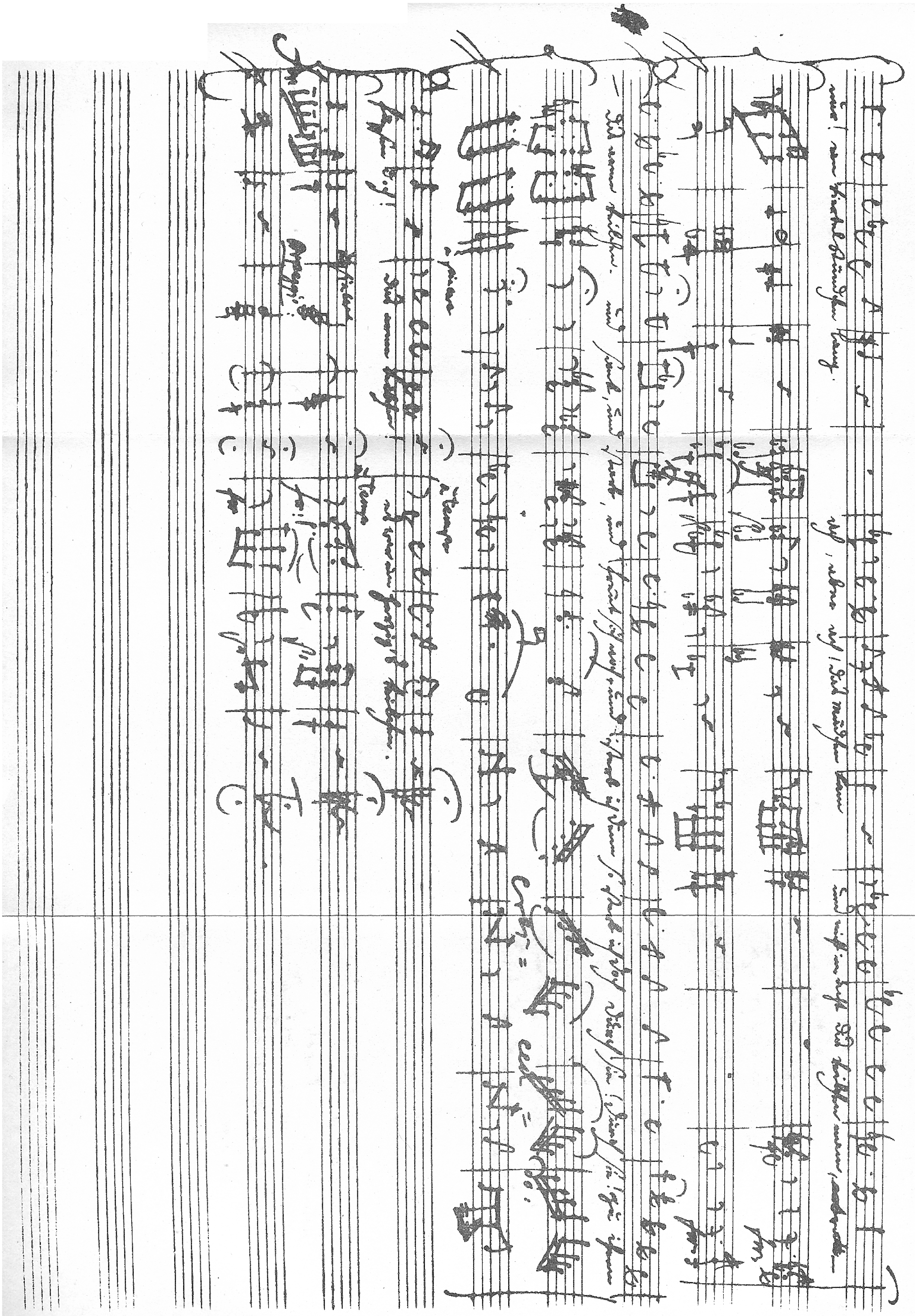




Das veilchen.

von Göthe.





Paris ce 3 juillet
1778

Allerliebster freund!

<u>für sie ganz allein.</u>

Trauern sie mit mir, mein freund! – dies war der Traurigste Tag in meinem
leben – dies schreibe ich um 2 uhr nachts – ich muß es ihnen doch sagen, meine Mutter,
Meine liebe Mutter ist nicht mehr! – gott hat sie zu sich berufen – er wollte sie
haben, das sahe ich klar – mithin habe ich mich in willen gottes gegeben –
Er hatte sie mir gegeben, er konnte sie mir auch nehmen. stellen sie sich
nur alle meine unruhe, ängsten und sorgen vor die ich diese 14 täge aus=
gestanden habe – sie starb ohne daß sie etwas von sich wuste – löschte
aus wie ein licht. sie hat 3 täge vorher gebeichtet, ist comunicirt
worden, und hat die heilige öhlung bekommen – die lezten 3 täge aber
phantasirte sie beständig, und heut aber um 5 uhr 21 minuten griff sie
in Zügen, verlohr alsogleich dabey alle empfindung und alle sinne –
ich drückte ihr die hand, redete sie an – sie sahe mich aber nicht, hörte
mich nicht, und empfand nichts – so lag sie bis sie verschied, nemlich
in 5 stunden um 10 uhr 21 minuten abends – es war niemand dabey,
als ich, ein guter freund von uns /den mein vatter kent/ H: Haina, und
die wächterin – die ganze kranckheit kan ich ihnen heute ohnmöglich
schreiben – ich bin der Meynung daß sie hat sterben müssen – gott
hat es so haben wollen. ich bitte sie unterdessen um nichts als um
das freund=stück, daß sie meinen armen vatter ganz sachte
zu dieser traurigen nachricht bereiten – ich habe ihm mit der
nemlichen Post geschrieben – aber nur daß sie schwer krank ist –
warte dann nur auf eine antwort – damit ich mich darnach richten
kan. gott gebe ihm stärcke und muth! – mein freund! – ich
bin nicht izt, sondern schon lange her getröstet! – ich habe aus be=
sonderer gnade gottes alles mit standhaftigkeit und gelassenheit
übertragen. wie es so gefährlich wurde, so batt ich gott nur um

2 dinge, nemlich um eine glückliche sterbstunde für meine Mutter,
und dan für mich um stärcke und muth – und der gütige gott hat
mich erhört, und mir die 2 gnaden im größten maaße verliehen.
ich bitte sie also, bester freünd, erhalten sie mir meinen vatter,
sprechen sie ihm muth zu daß er es sich nicht gar zu schwer und hart
nimmt, wenn er das ärgste erst hören wird. Meine schwester empfelle
ich ihnen auch von ganzen herzen – gehen sie doch gleich hinaus
zu ihnen, ich bitte sie – sagen sie ihnen noch nicht daß sie
tod ist, sondern prepariren sie sie nur so dazu – thun sie
was sie wollen, – wenden sie alles an – machen sie nur
daß ich ruhig seyn kan – und daß ich nicht etwa ein anderes
unglück noch zu erwarten habe. – erhalten sie mir meinen
lieben vatter, und meine liebe schwester. geben sie mir
gleich antwort ich bitte sie. – Adieu, ich bin dero

gehorsamster danckbarster diener
Wolfgang Amadè Mozart

aus fürsorg.

Rue du gros chenet
vis à vis celle du Croissant
à l'hôtel des quatre
fils aimont.